П.73

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Краткие сообщения ИНСТИТУТА НАРОДОВ АЗИИ

80

Литературоведение

Индия, Пакистан, Афганистан

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„НАУКА"

П-73/1

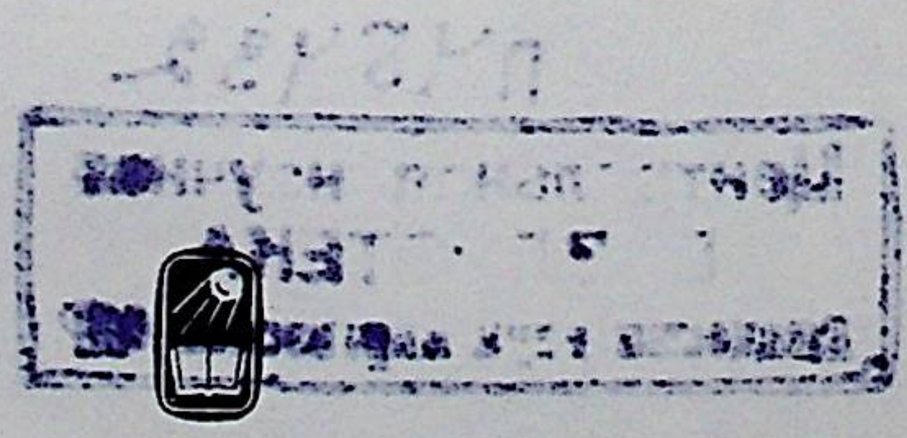
АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Краткие сообщения
ИНСТИТУТА
НАРОДОВ АЗИИ

80

Литературоведение

Индия, Пакистан, Афганистан



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1965

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Редакционная коллегия:

В. Н. Никифоров (отв. ред.), *А. Е. Бертельс, Л. Р. Гордон-Полонская, А. И. Динкевич, В. И. Киселев, Н. А. Кузнецова* (отв. секр.), *П. П. Моисеев, Ю. В. Рождественский, Н. А. Сыромятников, А. Г. Яковлев*

Составитель *А. С. Сухочев*

Ответственный редактор выпуска *Г. Ф. Гирс*

П45492
Центральная научная
БИБЛИОТЕКА
Академии наук Киргизской ССР

И. Д. Серебряков

ТРИ ЗАМЕТКИ О БХАРТРИХАРИ

За последние годы в круг интересов советских индологов снова стала входить художественная литература на санскрите и пракритах, которая представляет собой общее культурное наследие народов Индии и является важной частью их вклада в мировую культуру. Нельзя не отметить, что в нашей индологической традиции был искусственно создан разрыв в изучении древнеиндийской литературы и, что еще более достойно сожаления, сама санскритская литература оказалась противопоставленной литературам на так называемых новоиндийских языках. Мы должны, однако, подчеркнуть, что при всей самостоятельности развития литератур на новоиндийских языках ими в значительной степени был использован материал древнеиндийской литературы и литературы раннего средневековья на санскрите и пракритах. Более того, памятники на санскрите и пракритах, созданные после IX—X вв., неразрывно связаны с историей литератур различных народов современной Индии.

Индийская филология как в Индии, так и за ее пределами накопила колоссальный фактический материал, ждущий и историографического и литературоведческого обобщения. Однако было бы, конечно, преждевременно ждать сейчас больших, широких обобщений, построения цельной концепции развития литературы на санскрите. Несомненно, советские историки явились пионерами в пересмотре ряда традиционных положений, касающихся истории древней и раннесредневековой Индии (работы Д. А. Сулейкина, И. М. Рейснера, А. М. Осипова, Г. Ф. Ильина, Г. М. Бонгард-Левина и др.). Совершенно очевидно стремление использовать марксистскую методологию и в ряде работ индийских историков (Р. Шарма[1], Д. Чанана, Ш. А. Данге, Д. Косамби, Б. Ш. Упадхьяя).

Но сделаны только первые шаги. Нужно полагать, что решение наиболее существенных проблем литературно-исторического процесса в древней Индии с марксистских методологических позиций приведет к широким обобщениям. Одной из таких проблем, стоящих перед исследователем литературы древней и средневековой Индии, является изучение творчества отдельных поэтов, драматургов, прозаиков в тесной связи с условиями конкретной социально-исторической эпохи, с общим состоянием литературы, важнейшими течениями общественной мысли, с предшествующей литературной традицией. Решению этой проблемы пре-

[1] См., например, R. Sharma: *Sudras in Ancient India*, Delhi—Varanasi—Patna, 1958, pp. 1—7; *Aspects of political ideas and institutions in Ancient India*, Delhi—Varanasi—Patna, 1959, pp. 1—13.

пятствует отсутствие должной хронологической определенности жизни и творчества многих писателей и поэтов. Однако отказываться от подобного подхода к изучению их творчества было бы неразумно, хотя бы потому, что в отношении значительного числа поэтов мы располагаем, может быть, не всегда прямыми, но достаточно убедительными данными о максимально возможных датах.

Одним из таких поэтов является Бхартрихари. О нем нам известно, что он умер, по свидетельству китайского путешественника в Индию И Цзина, в 651 г. Это значит, что поэт был современником империи Харши, история которой довольно хорошо изучена. Но личность поэта до сих пор остается загадкой для исследователя. Принимая данные И Цзина как наиболее достоверные, мы сталкиваемся с рядом проблем, важных и для выяснения характерных черт облика самого поэта, и для понимания его творчества. Разобраться в них особенно необходимо, поскольку доныне существует несколько версий жизнеописаний поэта, резко противоречащих друг другу.

По одной из этих версий, наиболее широко распространенной, поэт был царем, отрекшимся от царства и всех мирских радостей из-за измены возлюбленной. Этот вариант принят многими индийскими исследователями, хотя никаких убедительных, объективных аргументов в его поддержку обнаружить не удалось. По другой версии, изложенной в «Прабандхачинтамани» («Сокровищница сказаний»), Бхартрихари был представителем самых низших слоев индийского общества того времени.

Мнения индийских ученых по поводу обоих вариантов расходятся. Д. Косамби предполагает, что Бхартрихари был брахманом, но не высказывается по этому вопросу с необходимой определенностью. Х. П. Двиведи считает, что первая из упомянутых версий относится не к автору трех шатак, а к поэту-натху, жившему в IX в. н. э. Вопрос о происхождении Бхартрихари осложняется еще и тем, что в нем совместились поэт, ученый-грамматист и философ, хотя многим исследователям это кажется невозможным. Каждая из версий происхождения поэта опирается на свою систему аргументов; разработка их привела в настоящее время к тому, что накопился богатый и разнообразный фактический материал, требующий глубокого и всестороннего обобщения.

Опираясь на позитивные результаты проделанной до сих пор работы, мы считаем возможным попытаться поставить в самом предварительном порядке некоторые назревшие вопросы изучения творческого наследия Бхартрихари.

1. К истории изучения творчества Бхартрихари

В 1651 г. в Лейдене была издана книга «De Open Deure tot het verborgen Heydendom ofte waerachtigh vertoogh van het leven ende zeden, mitsgaders de Religie ende Godsdienst der Bramines op de cust Chormandel ende in sijn leven Bedinaer des H. Evangelii op de selve cust door D. Abrahamus Rogerius». Ее автор, голландский [2] миссионер кальвинист Абрахам Рогер, умерший в 1649 г., провел семнадцать лет (1630—1647) в Палиакатте. Книга ценна приведенными в ней данными по южноиндийскому индуизму и, в частности, вишнуизму. Но главное ее достоин-

[2] В работе В. И. Авдиева «История древнего Востока» ошибочно указан датский язык и Абрахам Рогер назван датским миссионером (см. В. И. Авдиев, *История древнего Востока*, М., 1953, стр. 572). Ср. также E. Windisch, *Geschichte der Sanskrit — Philologie und Indischen Altertumskunde*, Straßburg, 1917, Erster Teil, S. 2,3.

ство — включенные в нее переводы произведений Бхартрихари: «Шрингарашатаки» и «Вайрагьяшатаки».

Таким образом, начало знакомства европейского читателя с классической литературой древней и средневековой Индии должно быть отнесено к 1651 г. Книга Абрахама Рогера имела по тем временам значительный успех. В 1663 г. в Нюрнберге был опубликован ее перевод на немецкий язык [3], а в 1671 г. в Амстердаме появился перевод на французский [4]. Но после этой публикации более чем на сто лет и произведения и самое имя Бхартрихари исчезают из литературы. Вновь прочно вводит его в мировую литературу И. Г. Гердер, крупнейший представитель германского демократического просветительства.

И. Гердер неоднократно обращается к творчеству Бхартрихари; в составленный им сборник «Голоса народов в песнях» он включает переводы сорока шести стихов из шатак Бхартрихари [5].

Впервые полный текст «Вайрагьяшатаки» и «Шрингарашатаки» был опубликован вместе с текстом «Хитопадеши» в Серампуре В. Кэри в 1803—1804 гг. В предисловии к этому изданию, подготовленному индийскими филологами всего лишь на основании трех рукописей, Х. Кольбрук отмечает значительные преимущества поэзии Бхартрихари по сравнению с произведениями других индийских поэтов. Для него Бхартрихари является и ученым-грамматистом и поэтом. Ссылаясь на «единодушное мнение ученых», Х. Кольбрук считает поэта братом царя Викрамадитьи и уклоняется от обсуждения каких-либо иных данных его биографии.

Начало научному изучению творчества Бхартрихари положил П. Болен, германский востоковед, предпринявший в 1833 г. попытку издать критический текст всех трех шатак [6], а вслед за тем через два года опубликовавший их перевод [7]. П. Болен воспользовался для своего издания публикацией В. Кэри и несколькими доступными тогда в Европе рукописями [8]. Правда, издание было не лишено недостатков: низкий уровень текстологической работы, не всегда точный перевод, вызванный недостаточно глубоким знанием санскрита П. Боленом, недооценка работы индийских пандитов, готовивших издание В. Кэри. Эти недостатки справедливо отмечал Д. Косамби.

В работе П. Болена изложены в самом кратком виде основные версии происхождения Бхартрихари и сделана попытка аргументации их. Стремясь сделать его поэзию более понятной и близкой европейскому читателю, П. Болен сопоставил творчество Бхартрихари с творчеством Эзопа и Марциала. В известной мере такая аналогия была оправдана — в обоих случаях это поэзия демократического протеста.

На издание и переводы П. Болена, очевидно, опирался Г. Гейне, сделавший перевод одного стиха из «Шрингарашатаки» [9]. Стихотворе-

[3] Abraham Rogers, *Offne Tühr zu dem verborgenen Heydenthum*, Nürnberg, 1663.

[4] «La Porte Ouverte, pour parvenir a la connaissance du Paganisme cache», von Thomas La Crue, Amsterdam, 1671.

[5] Iohann Gottfried von Herder, *Blumenlesen aus morgenländischen Dichtern*, Tübingen, 1807. — И. Гердер опирался на переводы Абрахама Рогера.

[6] «Bhartriharis Sententiae et carmen quod Chaurinomine circumfertum eroticum», Berolini, 1833.

[7] «Die Sprüche des Bhartrihari. Aus dem Sanskrit metrisch Übertragen», Hamburg, 1835.

[8] Это издание подробно проанализировано у Д. Косамби в его публикации критического текста «Mahākavi — Bhartrhari — viracita Śatakatrayādi Subhāṣitasangraha», Sampādak Pro. Dāmodar Dharmānānd Kosambī, Bombay, 1948, pp. 5—6.

[9] См. W. Ruben, *Über die Literatur der vorarische Stämme Indiens*, Berlin, 1952, s. 11.

ния Бхартрихари, вошедшие в издание П. Болена, включил, дополнив их некоторыми, взятыми из рукописей, в трехтомное собрание индийских пословиц выдающийся санскритолог О. Бетлинг [10].

После П. Болена и О. Бетлинга с наиболее интересными материалами о Бхартрихари выступил М. Мюллер. Он ввел в научный обиход такой важный памятник, как записки И Цзина [11].

Следующий шаг в научной разработке творчества Бхартрихари был сделан индийским филологом К. Т. Телангом, опубликовавшим в Бомбее в 1893 г. критический текст «Нитишатаки» и «Вайрагьяшатаки». К. Т. Теланг попытался сгруппировать бывшие в его распоряжении рукописи, руководствуясь наиболее серьезными разночтениями. Однако ученым был допущен значительный промах — он не включил в издание, причем без достаточных аргументов, «Шрингарашатаку».

Русская индология XIX в., за исключением переводов отдельных строф и кратких упоминаний о поэте в трудах общего характера и энциклопедических изданиях, не уделила сколько-нибудь значительного внимания творчеству Бхартрихари. Лишь С. Ф. Ольденбург поместил в 1885 г. в «Записках Восточного отделения Российского Археологического общества» маленькую рецензию [12] на английский перевод шатак, выполненный Хэйлем Вортхэмом. Справедливо критикуя Вортхэма за неудовлетворительный научный аппарат, рецензент, однако, явно преуменьшил значение творчества Бхартрихари.

Факт включения отдельных стихов Бхартрихари в текст «Панчатантры» отмечался неоднократно, но осмыслить его научно попытался только И. Хертель [13]. К сожалению, он использовал этот факт в очень ограниченных рамках, сосредоточив свое внимание на проблеме хронологического соотношения «Панчатантры» и шатак Бхартрихари.

Публикация статьи проф. Д. Косамби «The Quality of Renunciation in Bhartrihari's Poetry» («О характере вайрагьи в поэзии Бхартрихари») открыла новый этап в изучении творчества Бхартрихари [14]. В сущности статья явилась первым опытом марксистской оценки творчества Бхартрихари, хотя отдельные положения в ней были довольно сильно окрашены догматизмом, и, кроме того, допущен ряд анахронизмов (уподобление положения поэта VII в. положению современного автору интеллигента, сопоставление Бхартрихари с античными поэтами и поэтами европейского средневековья без достаточного на то основания и т. п.).

Вслед за этим в 1948 г. появилась его же работа «Собрание изречений великого поэта Бхартрихари из „Трех шатак" и других сочинений» [15], которая может служить прочным фундаментом дальнейших ис-

---

[10] O. Böhtlingk, *Indische Sprüche. Sanskrit und Deutsch*, 2-te vermehrte und verbesserte Aufl. T. 1—3, St.-Pb., 1870—1873.

[11] I-Tsing, *A record of the Buddhist Religion*, transl. by I. Takakusu, Oxford, 1893.

[12] С. Ф. Ольденбург, *The Šatakas of Bhartrihari translated into English from the original Sanskrit by the Rev. B. Hale Wortham*, London, 1886 (Trübner's Oriental Series), XII+71 p. in 8°, — «Записки Восточного отделения Российского Археологического общества», 1885, т. I, стр. 335—336.

[13] I. Hertel: *Ist das Nitišataka von Bhartrihari verfasst?* — «Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes», vol. XVI, 1902, S. 202—205; *Die Bhartrihari — Strophen des Pančatantra*, — Ibid., s. 298—304.

[14] Первоначально опубликована в журнале «Fergusson and Willingdon College Magazine», Poona, 1941; в несколько расширенном виде перепечатана «Bharatiya Vidya», vol. IV, pp. 49—62 и в сборнике статей Д. Косамби «Exasperating Essays», Poona, 1957.

[15] См. «Mahākavi — Bhartṛhari — viracita Šatakatrayadi Subhāšitasaṅgraha», Sampadak Pro. Damodar Dharmanand Kosambi.

следований творчества Бхартрихари. Изданный им критический текст снабжен обширным текстологическим введением и обстоятельным научным аппаратом. Публикация эта позволяет решать основные проблемы творчества Бхартрихари на достоверном материале.

Большую научную ценность представляют предисловие и введение к публикации текста, посвященные вопросам текстологии «Трех шатак». Во введении специальный раздел посвящен вопросу о личности поэта и хронологии, где Д. Косамби повторяет в основном идеи названной выше статьи, причем отвергает рассказ Мерутунги о том, что мать поэта была из варны шудр [16]. Мы должны отметить, что это издание имеет посвящение — «Священной памяти провозвестников нового человеческого общества, блистательным гениям Марксу — Энгельсу — Ленину». После работ Д. Д. Косамби интересные мысли о Бхартрихари и его творчестве были высказаны известным немецким индологом Вальтером Рубеном [17].

Несмотря на трехсотлетнее знакомство Европы с творчеством Бхартрихари, оно вплоть до недавнего времени не являлось объектом специальных исследований. Как нам представляется, основная причина этого кроется в том, что идейная направленность творчества Бхартрихари не согласовалась с концепцией, принятой для древней и средневековой индийской литературы в европейской индологии второй половины XIX в. и поддерживаемой многими современными европейскими и индийскими филологами. Согласно этой концепции, индийская литература в древности, как и в средние века, была фундаментально религиозной. Специфика же поэзии Бхартрихари, как отмечает Д. Д. Косамби, в том и состоит, что «ей недостает религиозной окраски» («it lacks religious colour»). И потому традиционная методология буржуазных индологов оказывалась бессильной при анализе творчества Бхартрихари. Д. Д. Косамби попытался стать на новые, прогрессивные методологические позиции и добился определенных успехов [18].

Публикация в «Сборнике памяти Ю. Н. Рериха» статьи О. Ф. Волковой «„Вайрагья" у Бхартрихари» [19] знаменует собой возрождение инте-

---

[16] Единственный приводимый Д. Косамби аргумент состоит в следующем: в этом случае пришлось бы предположить, что поэт, написавший шатаки, был лишен многих брахманских привилегий. Как мы уже говорили выше, это только объясняет громадную степень социального конфликта, отразившегося в лирике Бхартрихари. Об интерпретации рассказа Мерутунги см. ниже.

[17] См.: W. Ruben, *Einführung in die Indienkunde*, Berlin, 1954, S. 239—240; В. Рубен, *Индия и история человечества*, — «Вестник истории мировой культуры», 1958, № 4, стр. 24—25.

[18] Мы опустили здесь освещение средневековой индийской традиции изучения творчества Бхартрихари — многочисленных комментариев на шатаки, а также рассмотрение многочисленных учебных изданий. Изучение комментариев может дать полезный дополнительный материал так же, как и исследование фольклорной традиции о Бхартрихари, продолжающей бытовать и по сей день, особенно у народов Северо-Западной Индии. Важно изучить интерпретацию Бхартрихари в различных современных национальных литературах Индии. Стоит отметить в этой связи, что крупнейший мастер сатиры в пенджабской литературе нового времени С. С. Чаран Сингх Шахид перевел «Нитишатаку» на панджаби и в своем творчестве испытал серьезное влияние Бхартрихари.

Мы не уделяем здесь внимания и такому вопросу, как поэтическая интерпретация творчества Бхартрихари европейскими поэтами. Шатаки Бхартрихари целиком и по частям переводились на немецкий язык И. Гердером, Ф. Рюккертом, Г. Гейне; на английский — Дж. Мюйром, Б. Хэйлем Вортхэмом, Ч. Тони; на французский — И. Ренье; на греческий—Галаносом; на русский—поэтом-народовольцем М. И. Михайловым, К. Бальмонтом; на украинский — советским индологом П. Г. Риттером.

[19] О. Ф. Волкова, *«Вайрагья» у Бхартрихари*, — «Краткие сообщения Института народов Азии», 1961, № LVII, стр. 21—24.

реса к Бхартрихари в нашей индологии. Статья посвящена анализу и оценке термина «вайрагья» на основе изучения поэзии Бхартрихари. Некоторые положения, высказанные автором, спорны; к их характеристике мы обратимся несколько ниже.

В «Сборнике памяти Ю. Н. Рериха» помещена также статья В. Н. Топорова «О некоторых аналогиях к проблемам и методам древнеиндийских грамматиков». Автор приводит в ней ряд сопоставлений, основанных на материале лингвистического трактата Бхартрихари «Вакьяпадия» и несомненно полезных для интерпретации данного памятника.

К вопросу о составе творческого наследия Бхартрихари и об интерпретации двух источников биографии поэта

В конце XIX в. были опубликованы два произведения, послужившие началом нового этапа в изучении творчества Бхартрихари. Речь идет о «Прабандхачинтамани» джайны Мерутунги [20] и записках известного путешественника в Индию И Цзина. Оба эти памятника, относящиеся к разному времени, в сочетании с явно биографическими строфами трех шатак если и не могут воссоздать хронологически точную биографию поэта, то во всяком случае сообщают нам наиболее существенные ее факты.

«Прабандхачинтамани» — это рассказы о различных исторических личностях Индии, написанные джайнским ученым Мерутунгой в 1306 г. Вопреки господствовавшему в европейской индологии конца XIX—начала XX в. убеждению, что литературные памятники индийского средневековья исторически не достоверны, М. Винтернитц отмечает, что рассказы «Прабандхачинтамани» не лишены исторической достоверности, хотя в этом сочинении и встречаются анахронизмы [21]. Большую степень исторической достоверности джайнских памятников отмечают и многие индийские и европейские ученые, в том числе Г. Бюлер и Ч. Тони [22].

Интересно, что Мерутунга в начале своего сочинения подчеркивает, что он поставил своей целью сообщить факты, касающиеся людей, близких по времени, и основывается на сведениях, полученных им от его учителя Дхармадева [23]. Вот что рассказывает Мерутунга о Бхартрихари.

«В стародавнее время жил в городе Аванти некий брахман, занимавшийся преподаванием грамматики Панини. Он постоянно и в соответствии с правилами поклонялся Ганеше, исполнителю желаний, стоявшему на берегу реки Сипра. Однажды случилось так, что ученики, задавая брахману разные вопросы о спорных местах, привели его в отчаяние, и из-за этого он во время дождей пошел на берег реки и

---

[20] «The Prabandhačintāmani or Wishingstone of Narratives composed by Merutunga Ačārya», transl. from the original Sanskrit by C. Tawney, Calcutta, 1899 (далее — «The Prabandhačintāmani»).

[21] M. Winternitz, *History of Indian literature*, vol. II: Buddhist and Jainist literature, Calcutta, 1930, p. 520.

[22] См.: G. Bühler, *Ueber das Leben des Jaina—Mönches Hemachandra, des Schülers des Devachandra aus der Vajrasakha*, Denkschriften der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, 1889; «The Prabandhačintāmani», p. 198.

[23] «The Prabandhačintāmani», pp. VI—VII.

кинулся в воду. По воле судьбы ему под руку попался корень какого-то дерева, с помощью которого он добрался до берега. Там узрел он воочию Парашурама и поклонился ему. Тот был рад его усердию и сказал: „Чего хочешь, то и проси". Брахман тогда попросил полного знания сокровенных тайн грамматики Панини. Согласилось божество и пожаловало ему кусочек мела. И вот каждый день он стал выспрашивать у бога толкование грамматики, и так шло целых шесть месяцев. Тогда, записав все, что он узнал, и поклонившись Ганеше, брахман пошел в город. В городе же он присел на площади какого-то квартала и сидя уснул. Утром служанки некой гетеры увидели спящего и рассказали об этом госпоже. Она велела принести его в дом и положить на подвесную кровать. Через три дня и три ночи брахман проснулся и, увидев вокруг себя удивительные картины, подумал, что родился вновь и на этот раз в раю. Тогда гетера рассказала ему, что случилось, и отвела ему покой, устроила угощение. Потом брахман пошел в царские палаты. Там он точно и достоверно объяснил грамматику Панини, и царь и другие ученые пандиты щедро наградили его. Все, что брахман получил в награду, он отдал гетере.

Впоследствии у него было четыре жены из четырех варн. От жены из варны кшатриев родился Викрамадитья, а от жены из варны шудр родился Бхартрихари. По той причине, что Бхартрихари был низкой варны, он учился тайно, сидя в подвале, а задания ему спускали на веревке. Других трех сыновей учили открыто.

Однажды им прочли такой стих:

Даяние, наслаждение и расход —
Вот три назначения богатства.

Когда это было прочтено, от Бхартрихари не последовало условленного сигнала веревкой. Трое тех, кто учился открыто, спросили о второй половине стиха. Учитель рассердился и закричал: „Ты почему, сын шлюхи, до сих пор знака не подал веревкой?" Тогда, поднявшись наверх, Бхартрихари сказал так:

Многими трудами добытое,
Сотен жизней стоившее,
Богатство знает только
Одно назначение — даяние.
Все иные пути — отклонение.

Он привел в подтверждение своего мнения доводы. Этот Бхартрихари написал „Вайрагья шатаку" и другие сочинения».

Из этого рассказа следует, что Бхартрихари был сыном ученого брахмана, занимавшегося преподаванием грамматики Панини, а мать его принадлежала к варне шудр. Поэт, таким образом, по варне относился также к шудрам и как таковой не имел права учиться. Мерутунга говорит прямо, что в силу своего низкого происхождения поэт учился тайком.

Для характеристики облика поэта крайне интересен его спор с учителем. Оскорбленный учителем, Бхартрихари покидает свое убежище, выходит на свет и, отвергнув прочтенный учителем стих о назначении богатства, предлагает — и очень категорично — свой стих на ту же тему, смысл которого в плане социальном не оставляет никаких сомнений. Поэт видит смысл богатства в даянии, т. е. в помощи нуждающимся, причем в его стихе подчеркнуто, что речь идет о богатстве, добытом

трудами. Он, видимо, остро ощущал свое социальное и имущественное неравенство. Интересно и то, что Мерутунга упоминает по названию только «Вайрагьяшатаку».

В записках И Цзина, путешествовавшего по Индии в 671—690 гг., помимо исключительно важных для хронологии истории культуры и литературы Индии раннего средневековья данных, отводится специальное место рассказу о Бхартрихари, к которому автор, как видно, питал определенную симпатию [24]. Ниже мы приводим отрывок из записок И Цзина, относящийся к Бхартрихари.

«Далее следует Бхартрихаришастра. Это комментарий на упоминавшийся ранее чурни [25] („Вакьяпадия". — *И. С.*), принадлежащий великому ученому Бхартрихари. Он содержит двадцать пять тысяч шлок и всесторонне рассматривает принципы человеческой жизни так же, как и науку грамматики, а также рассказывает о причинах подъема и упадка многих семей. Автор хорошо знаком с доктриной „видьяматра" (единственной науки. — *И. С.*) и очень остроумно полемизирует о причине и следствии. Этот ученый прославился во всех пяти частях Индии, и его превосходство было признано повсеместно. Он глубоко верил в Три Сокровища и с большой любовью рассуждал о „двойственной пустоте" (т. е., как поясняет Такакусу, о том, что „атман" и „дхарма" — бессодержательные понятия. — *И. С.*). Пожелав принять Превосходный Закон (т. е. буддийскую веру. — *И. С.*), он стал бездомным странствующим монахом, но мирские желания одолели его, и он снова стал мирянином. Таким же образом семь раз уходил он в монастырь и семь раз возвращался в мир. И действительно, никто не может, как и он, вступить [в общину], если не уверует твердо в истину причины и следствия. (Такакусу подчеркивает, что И Цзин, видимо, восхищается поведением Бхартрихари. — *И. С.*).

Он написал следующий стих, полный осуждения самого себя:

Из-за горячего влечения к миру
Я вернулся в него;
Освободившись от мирских радостей,
Снова я ношу монашескую одежду.
Как могут эти два [противоречивые] побуждения
Играть мною, будто я ребенок?

Он был современником Дхармапалы. Однажды, когда он был монахом, одолели его мирские желания и он собрался было снова уйти в мир. Устояв против этого желания, он тем не менее попросил ученика ждать его с конем у стен монастыря. Когда его спросили о причине, Бхартрихари ответил: „Монастырь — это место, где человек совершает добродетельные поступки, и предназначен для того, чтобы в нем жили люди, придерживающиеся строгих моральных принципов (sila). Сейчас страсть полностью овладела мной, и я не могу следовать Превосходному Закону. Такому человеку, как я, не следует оставаться в собрании монахов, пришедших сюда отовсюду". После этого он опять стал мирянином и уже в соответствующей этому состоянию белой одежде,

[24] Записки И Цзина были опубликованы в английском переводе японским исследователем буддизма Такакусу (см. I-Tsing, *A record of the buddhist religion*, transl. by I. Takakusu, Oxford, 1893).

[25] Чурни — термин, означающий детальный комментарий на какое-либо сочинение. Обычно этот термин употребляется как собственное название «Махабхашьи» — известного трактата Патанджали, прославленного индийского грамматиста, жившего предположительно во II в. до н. э. Сочинение Бхартрихари «Вакьяпадия» рассматривается как комментарий на «Махабхашью».

оставаясь жить в монастыре, продолжал восхвалять истинную веру и способствовать ее процветанию. Прошло сорок лет со дня его смерти.

В дополнение к этому имеется еще трактат „Вакья" („Вакьяпадия". — *И. С.*), который содержит семьсот шлок, а комментарий на него — семь тысяч (шлок. — *И. С.*). Это также работа Бхартрихари, исследование о дедукции, поддержанное авторитетом святого учения, и об индуктивных аргументах.

Затем идет „Пей-на" (Такакусу предполагает, что это санскритское «beda» или «veda». — *И. С.*). Это сочинение состоит из трех тысяч шлок, комментарий же дан в четырнадцати тысячах строк. Часть в шлоках написана Бхартрихари, тогда как комментарий принадлежит Дхармапале, знатоку Шастры [26]. Это сочинение раскрывает глубокие тайны неба и земли и трактует о философии человека (букв. „ о принципиальной красоте человеческих принципов"). Человек, изучивший то, что содержится в этой книге, считается овладевшим наукой грамматики и может быть сравним с тем, кто изучил девять классиков и всех других китайских авторов. Все названные сочинения читались и монахами и мирянами; если они не знают их, то не могут достичь славы хорошо образованных (букв. „многонаслышанных" — bahušruta — или же „знающих много о шрути")...» [27].

Суммируя все рассказанное И Цзином, можно сделать вывод, что Бхартрихари является автором работ, трактующих о наиболее важных проблемах человеческой жизни и жизни общества, ученым — философом, грамматистом и поэтом. Интересно, что И Цзин первое место по значению отводит «Бхартрихаришастре», в которой, по его словам, автор исследует грамматику, принципы человеческой жизни, а также причины подъема и падения многих семей. Последнее, возможно, указывает на все три шатаки, которые и посвящены в сущности именно этой проблеме [28]. В значительной мере все то, что говорится у И Цзина о философских взглядах поэта, совпадает с материалом этих шатак. По своему отношению к жизни Бхартрихари И Цзина идентичен предполагаемому автору трех шатак. И Цзин особо указывает на громадную популярность Бхартрихари во всей Индии и на то, что люди, не знавшие его произведений, не могли считаться образованными.

Из рассказа И Цзина выясняются и некоторые детали, касающиеся литературной и научной среды, в которой работал поэт, сообщается, что современниками Бхартрихари являлись грамматисты Джаядитья и Вамана, философ Дхармапала.

Творческое наследие Бхартрихари, по свидетельству И Цзина, было громадно, оно состояло из «Бхартрихаришастры» (объемом в двадцать пять тысяч шлок), «Вакьяпадии» (около восьми тысяч строк текста и комментария) и «Пей-на» в три тысячи шлок. Общий объем приближался, таким образом, к сорока тысячам шлок.

[26] Здесь, очевидно, под названием «Шастра» имеется в виду буддийский канон. Самый термин «шастра», который использован И Цзином, свидетельствует, видимо, об объединении под ним нескольких произведений, внутренне связанных между собой.

[27] I-Tsing, *A record of the buddhist religion*, transl. by I. Takakusu, pp. 179—180.

[28] А. Б. Кис отмечает это место как косвенное указание на шатаки (см. A. B. Keith, *A history of Sanskrit literature*, Oxford, 1956, p. 176). Однако вполне возможно предположить, что И Цзин либо просто не знал о шатаках, либо игнорировал их. Вместе с тем допустимо и предположение, что дошедшие до нас шатаки являются сравнительно небольшой частью неизвестного нам в оригинальной форме произведения Бхартрихари. Не исключено, что нынешний текст этих шатак отражает общую структуру упоминаемой И Цзином «Бхартрихаришастры».

«Прабандхачинтамани» и записки И Цзина стали основными источниками для работ, в той или иной мере освещавших творчество Бхартрихари. Но к «Прабандхачинтамани» европейские исследователи зачастую проявляли традиционное недоверие, а сведения И Цзина рассматривались ими в значительной мере в плане специально религиозном. На отношении европейских исследователей к этим источникам сказывались представления о религиозном детерминизме социальной и культурной жизни древней и средневековой Индии.

По нашему мнению, и «Прабандхачинтамани», и данные И Цзина могут по содержащемуся в них фактическому материалу послужить основой для разрешения многих проблем, связанных с творчеством Бхартрихари, и прежде всего способствовать выявлению некоторых существенных моментов его биографии. Для этого необходим анализ данных памятников в тесной связи как с идейным содержанием произведений, приписываемых поэту, так и со всей совокупностью сведений о его жизни, литературной среде, в которой он работал, и эпохе, содержащихся в других памятниках. Такой анализ позволит построить концепцию творчества Бхартрихари, соответствующую современному состоянию науки.

Мы упоминали уже о том, что есть предположение о существовании трех различных Бхартрихари — поэта, философа и грамматиста[29]. Не останавливаясь здесь на анализе сочинения «Вакьяпадия» («Анализ речи») или поэмы «Бхаттикавья», возможно, предназначавшейся быть учебным пособием, мы считаем необходимым подчеркнуть, что, как свидетельствует весь поэтический материал трех шатак, их автор был и философом, в высшей степени оригинальным, и филологом. Из шатак следует также и то, что своим социальным происхождением и положением Бхартрихари был обречен на жизнь, полную материальных лишений; наделенный талантом и знаниями, поэт не имел возможности применить их. Исследователи, видящие в нем разочарованного брахмана или кающегося царя, на наш взгляд, неправы. Вряд ли брахман, даже при определенных материальных трудностях, мог так остро ощущать свою общественную неполноценность. Кастовое положение брахмана само по себе исключало такую возможность. Филиппики против царей, категорическое осуждение их алчности исключают предположение о принадлежности Бхартрихари к царскому роду[30]. По нашему мнению, материал трех шатак дает достаточные

[29] Для А. Макдонелла сам по себе этот вопрос не составляет проблемы — он категорически формулирует свое мнение о единстве автора всех трех шатак и «Вакьяпадии» (см. A. Macdonnell, *A history of Sanskrit literature*, London, 1917, p. 340). Такую же позицию занял советский индолог П. Г. Риттер в своей статье, предпосланной его переводам семнадцати стихотворений поэта на украинский язык (см. «Східний світ», 1928, № 3—4). С. Н. Дасгупта подвергает серьезному сомнению возможность идентичности автора «Вакьяпадии» и автора трех шатак, поскольку, по его мнению, между этими произведениями нет ничего общего в стиле и лексике. Он идет дальше и утверждает, будто бы в шатаках не содержится каких-либо указаний на то, что их автор был вместе с тем и специалистом по грамматике. Тем не менее и он, несмотря на свои энергичные возражения, заключает, что не будет большой ошибкой идентифицировать автора трех шатак с автором «Вакьяпадии» (см. «A history of Sanskrit literature. Classical period», vol. I, editor S. N. Dasgupta, Calcutta, 1947, p. 673).

[30] Один из крупнейших современных индийских филологов Хазари Прасад Двиведи считает, что легенда о Бхартрихари как царе относится не к поэту, жившему в первой половине VII в., а к брату царя Викрамадитьи, правившего в Дхараначаре, вступившему после смерти своей жены в секту горакхпантхи (см. Hazāri Prasād Dvivedī, *Nath Sampradāy*, Ilahabad, 1950, pp. 166—168).

основания, чтобы согласиться с рассказом из «Прабандхачинтамани» о происхождении Бхартрихари от отца брахмана и матери шудры и, соответственно, о принадлежности поэта к низшей касте[31].

Этого достаточно, чтобы уяснить себе основу трагического конфликта, на котором зиждется вся социально острая, эмоционально насыщенная поэзия трех шатак. Представим себе положение талантливого ученого, принадлежащего по происхождению к низшей касте, каким оно могло быть в первой половине VII в. н. э. в условиях империи Харши. Вряд ли стоит цитировать здесь подробно положения древнеиндийских законов о том, что надлежало бы сделать с шудрой, если бы он осмелился учиться и читать веды (по одному из них, такому человеку следовало залить глотку расплавленным свинцом). Несмотря на грозные предостережения, Бхартрихари учился, но учился, естественно, тайком, как свидетельствует Мерутунга. Крайне показателен с точки зрения социальной направленности его поэзии приведенный выше стих о том, на что́ должно идти богатство.

На оценку творчества Бхартрихари серьезно повлияла образная система и терминология трех шатак — основного его произведения. Исходя из близости его терминологии и образной системы к терминологии и образам буддизма и особенно из того, что его критика жизненных условий сближалась в некоторой степени с буддийскими концепциями, высказывалось предположение, что Бхартрихари был буддистом. «Вайрагьяшатака» интерпретировалась как произведение, содержание которого отвечает буддийскому идеалу монашества. Даже то обстоятельство, что о нем упоминает И Цзин, использовалось для подкрепления этого взгляда, поскольку буддийский паломник должен был обращать внимание прежде всего на то, что непосредственно связано с буддизмом. Однако даже те немногие детали, которые сообщает нам И Цин, не подтверждают эту точку зрения.

Вряд ли есть достаточные основания превращать поэта в шиваита и ведантиста. Взгляды, высказанные Бхартрихари в шатаках, мало укладываются в канон какого-либо толка индуизма или его секты. Подчеркивание поэтом материальной основы жизни и, в частности, мысль, сформулированная в заключительном стихе «Вайрагьяшатаки», дают основание думать, что свободомыслие вообще увело его достаточно далеко от религиозных взглядов. Он отвергает или по крайней мере резко критикует все то, что освящалось индуистским каноном.

Как человек конкретной исторической эпохи, Бхартрихари неизбежно пользовался достоянием этой эпохи, и в том числе ее духовным достоянием, в котором важнейшее место занимали индуизм, буддизм, джайнизм и различные секты этих религий. Поэт использовал в художественной практике материал, который они ему давали, и в первую очередь мифологию. Он обращается, например, к образу Шивы не как верующий, надеющийся испросить что-то у бога, а как художник, для которого Шива — воплощение вайрагья, аскетизма, отказа от мирских

[31] Это отнюдь не исключает его брахманской образованности. Хотя Д. Д. Косамби и высказывает мнение о том, что поэт был брахманом, но и он оговаривается во введении к критическому тексту: «Мы все еще не знаем, кем он был». О. Ф. Волкова в своей статье «„Вайрагья"», у Бхартрихари» («Краткие сообщения Института народов Азии», т. LVII, 1961, стр. 24) считает, по-видимому, вопрос о касте поэта решенным окончательно и говорит о нем, как о брахмане. Нам представляется недостаточным аргументом так называемая брахманская образность его поэзии. В ту пору она была неизбежной. Даже оппозиционно настроенные к брахманизму буддийские и джайнские авторы пользовались ею, но пытались вложить в нее свое содержание.

радостей, образ космического разрушителя. Используя традиционные религиозно-фольклорные образы, поэт создает образ богини, которой не знал канон какой-либо из существовавших в его время религий или сект, — Чакрику [32], богиню обмана, интриги, неправедных путей.

Философские, социальные и художественные взгляды Бхартрихари заслуживают особого исследования, но из знакомства с его художественными произведениями напрашивается вывод, что он не исповедовал какую-либо определенную религию, что сама жизнь ставила его блестящий аналитический ум перед задачей критики и даже отрицания религии. В этом плане буддизм мог оказаться интересен для него своей гносеологией. С другой стороны, интерес джайнов к Бхартрихари может быть объяснен рационалистическим духом его творчества. Во всяком случае идейное содержание его творчества заставляет нас еще раз подчеркнуть важность «Прабандхачинтамани» и записок И Цзина как материалов, единственно позволяющих понять причину острой оппозиционности и даже враждебности поэта жизненному строю его эпохи.

3. К характеристике трех шатак

Вопрос о составе творческого наследия Бхартрихари остается нерешенным доныне, но все исследователи единодушны в том, что поэт Бхартрихари является автором трех шатак. Проф. Д. Д. Косамби обследовал для своего критического издания около четырехсот рукописей и пришел к выводу, что до семидесяти процентов стихов, вошедших в шатаки, действительно принадлежит Бхартрихари.

Шатаки обычно характеризуются, начиная с Х. Кольбрука, как собрания сентенций, как произведения гномической поэзии. Об этом же писал П. Г. Риттер. О. Ф. Волкова начинает свою статью с утверждения: «Бхартрихари был блестящим мастером миниатюры из одной строфы лирического или нравоучительного характера». Внешне все это представляется крайне убедительным. Действительно, относительная самостоятельность каждой строфы, завершенность ее в идейном и в художественном отношении — сильные аргументы в пользу традиционной характеристики жанровой принадлежности поэзии Бхартрихари. И вместе с тем исключительно цельный характер всех трех шатак, их неразрывная внутренняя взаимосвязь, являющаяся, по нашему мнению, результатом сознательного замысла поэта, — не менее сильный довод против приведенного выше мнения. Дело в том, что шатака — в сущности самостоятельный лирико-эпический жанр санскритской и пракритской поэзии раннего средневековья. Г. Харкаре, автор предисловия к переводу на хинди «Вайрагьяшатаки», обращает на это особое внимание и рассматривает шатаку Бхартрихари как лирическую поэму, имеющую целью выражение либо некоего общественного идеала («указание

[32] См. «Mahākavi — Bhartṛhari—viracita Šatakatrayādi Subhāṣitasaṅgraha», Sampādak Pro. Dāmodar Dharmānand Kosambi, p. 13. — Рукописи дают два основных ряда разночтений: один из них содержит синонимы, другой — слова с позитивным значением, эпитеты Лакшми, богини счастья. С. Н. Састриар, современный комментатор Бхартрихари, подчеркивает, что в контексте данного стиха это слово означает «божество искривленности» (см. «Bhartrihari's Neeti, Sringara and Vairagya Satakas», Madras, 1957, pp. 35—37).

пути другим»), либо религиозно-эмоциональных чувств. Таким образом, вопрос о шатаке как самостоятельном жанре требует особого изучения.

При анализе всех трех шатак бросается в глаза их определенная логическая последовательность. В «Нитишатаке» поэт разворачивает перед читателем беспощадно жестокую картину окружающего мира. Собственно, только лишь начинается книга, а мы уже читаем во втором стихе [33] жалобы на зависть и чванство тех, кто стоит у власти, на страшную судьбу ученого, лишенного возможности отдать свои знания людям, хотя они прозябают в невежестве:

Те, кто мог бы отдавать знания, одолеваемы завистью.
Те, кто стоит у власти, одолеваемы гордыней.
Прочие одолеваемы невежеством, а полезные знания
остаются бесполезными для других.

Этими строками открывается цикл стихов, традиционно называемых стихами о глупцах. Однако нам кажется такое название неоправданным. Ведь это «глупцы» не заурядные, а как раз те самые, которые стоят на пути ученого, столкнувшегося с неодолимой для одиночки силой феодальной бюрократии. В этих же стихах находим и осуждение собственных поспешных выводов, подлости чиновников, гибели в безвестности людей, судьба которых зависит от других, и порицание царей, пренебрегающих поэтами и учеными:

«Достойны осуждения цари, в чьих царствах поэты живут как нищие, хотя и обладают знаниями, которые достойно передать ученикам; слово этих поэтов украшено согласно шастрам, голоса их прекрасны. Хотя и без богатства, но они равны властителям. Если алмаз низко оценен, то не его в этом вина, а оценщика» [34]. Заметим, что в приведенном отрывке, как и в других стихах, подчеркивается знание грамматики, вопросов языка. Это существенное для реконструкции биографии Бхартрихари обстоятельство мы обнаруживаем и во многих других стихах.

Мы находим здесь и вдохновенные гимны науке, превосходству людей, обогащенных знаниями, над всеми, в том числе над царями и богачами.

И снова, в шестнадцатом стихе «Нитишатаки» Бхартрихари говорит о языке.

В девятнадцатом и двадцатом стихах поэт рассказывает о своем идеале — человеке, заботящемся о своих близких, добром к слугам, способном противостоять подлецам, встретить врага лицом к лицу, быть снисходительным к старикам, дружить только с честными людьми.

В стихе тридцать третьем мы встречаем резкое осуждение богатства, которое способно сделать человека в современном поэту мире «мудрым», «добродетельным», «ученым», «красноречивым» и даже «красавцем». За всем этим ясно чувствуется подтекст: хотя ты и обладаешь всеми этими качествами, никто не признает их за тобой, если ты не богат.

[33] «Subhāṣitatriśati», Nirnaya Sāgara Press, Bombay, 1957, p. 3 (далее — «Subhāṣitatriśati»).

[34] «Subhāṣitatriśati», p. 9.

Тот, кто богат, — и мудр и благороден,
И добродетелен, и в шастрах изощрен,
Оратор превосходный и мудрец,
И красотою несравненной наделен
Тот, кто богат! [35]

В стихах «Нитишатаки» содержится не только осуждение царей, но и предъявляются им требования заботиться о благополучии народа.

Страшна картина мира, обрисованная Бхартрихари в «Нитишатаке», и трудно человеку противостоять ужасной действительности. Но лучше потерпеть любое крушение, чем поступиться принципами, унизить свое человеческое достоинство. Поэт не видит подлинных причин, движущих жизнь, но он, хотя и пользуется широко — особенно в тропах — всем арсеналом мифологии, не верит в то, что боги решают человеческие судьбы, — нет, все решается судьбой, своего рода сплетением обстоятельств. Хотя веления судьбы и неотвратимы, но поэт, несмотря на это, глубоко убежден, что долг человека сопротивляться ей, не поддаваться ее ударам.

Но, может быть, от всех бед, грозящих человеку, спасение в любви? И поэт пытается дать ответ на этот вопрос в «Шрингарашатаке» («Сто строф о страсти любовной»). Он воспевает женщину, воспевает земную любовь, наивысшую радость, которой владеет человек. Непобедима сила любви, перед которой склоняются даже боги:

Ни солнце,
Ни полная луна,
Ни звезды,
Ни свет свечи
Не светят нам так ярко,
Как женщина в ночи [36].

Но и эта радость отравлена: старость убивает самую возможность любви, а нужда — враг любви. Ведь ради богатства женщина продает свою любовь. Поэт осуждает людей, не способных противостоять любви, но и пишет, что нет такой силы, которая могла бы устоять перед нею. Любовная страсть не может дать счастья и забвения — она не спасает от житейских горестей. Все стихотворения «Шрингарашатаки» окрашены пессимизмом, усугубляющим чувство безнадежности, возникшее у читателя «Нитишатаки». Есть ли в конце концов хоть какой-либо выход из заколдованного круга жизни?

Нет, поэт не видит никакого выхода. В третьей книге — «Вайрагьяшатаке» («Сто строф об отвержении мира» [37]) — он продолжает развивать идеи, заложенные им в «Нитишатаке» и «Шрингарашатаке». В этой книге одновременно звучит и страстное возмущение социальной несправедливостью, и категорическое отрицание существующих условий и тех перспектив, которые открывает религия в загробной жизни. Пафос критики действительности, критики, почти отрицающей возможность какого бы то ни было улучшения действительности, — вот характерная черта книги. Бхартрихари пытается обнаружить причины несправедли-

[35] Ibid., p. 20.
[36] Ibid., p. 67.
[37] Термин «вайрагья» у Бхартрихари отнюдь не означает «бесстрастие», безразличие к внешним объектам чувств, к радостям и страданиям жизни, как это утверждает О. Ф. Волкова в упомянутой нами статье. Такое толкование термина противоречит конкретному содержанию как «Вайрагьяшатаки», так и двух других шатак поэта. В основном оно принято у западных авторов, в частности А. Б. Киса (см. A. B. Keith, *A history of Sanskrit literature*, p. 175).

востей, горя людского, такого устройства жизни, при котором честные люди обречены на прозябание и гибель. Он усматривает коренную причину в материальных желаниях каждого человека:

Река зовется Желанием,
Вода ее — мечтанья,
Волны ее — жажда.
За нею прячутся страстей драконы.
Вороны забот [летают над ней].
Подмывает [она корни] деревьев мужества.
Трудно преодолимы водовороты
Иллюзий, стремнины тревог у берегов.
Радуются только чистые помыслами,
Переправившиеся через нее
Йоги — повелители [38].

Первые же стихи «Вайрагьяшатаки», носящие, по нашему мнению, автобиографический характер, вводят нас в мир угнетения, унижения, голода, бесчестья. Причина всего этого — желание, причем не абстрактное, а вполне конкретное (слова, означающие желание, употребленные поэтом в четвертом стихе «Вайрагьяшатаки», образованы от глагольных корней, означающих «есть»).

В этом же стихе Бхартрихари прямо указывает на себя как субъект всех чувств, выраженных в стихах его шатак:

Терпеливый к брани хозяев, кое-как
Сносил ее в надежде угодить им,
Подавляя в себе рыдания,
Хохотал я пустой душой.
Перед ним, ум убившим,
Столбом из денег, складывал руки почтительно.
О голод! О безнадежный голод!
Зачем ты снова заставляешь
Меня плясать? [39]

Поэт с горькой иронией сетует на то, что вся жизнь, все добрые помыслы и стремления, все добрые дела и постыдные поступки объясняются в конечном счете потребностью есть (стих 22). Вся жизнь наполнена для поэта страхом, от которого не избавлен никто — ни происхождением, ни богатством, ни физической силой, ни знанием, ни здоровьем, ни красотой (стихи 31, 32). Поэт укоряет Брахму — ведь он ничего не создал для того, чтобы люди могли спокойно жить на земле. От Брахмы он переходит к богам земным — к царям. Снова поэт выражает свое презрение к царям, не способным понять величие знаний, достоинство людей, владеющих ими. Цари заслуживают презрения еще и потому, что они, не считаясь с народом, с правами людей, ввергают страну в междоусобные войны ради собственной корысти. В пятьдесят девятом стихе Бхартрихари с необычайной силой выносит царям приговор:

Земля, земля! С материками
И океанами — что ты? Ничтожный
Атом в мирозданье!
И даже этот атом множество царьков
Стремятся разорвать на части
И войны страшные ведут!
Но что же они способны людям дать?

[38] «Subhāṣitatriśati», p. 117.
[39] Ibid., p. 114.

п 45492
Центральная научная

Проклятие царям!
Проклятие и тем,
Кто за подачку им вослед готов бежать! [40]

Поэт убедился, что человеку нет возможности жить счастливо на земле. Но нельзя ли все-таки уйти от этого мира — хотя бы в себя самого? Религия, сулящая духовное спасение, беспомощна. Она в сущности предлагает то же самое, что есть на земле. Бхартрихари в стихе семьдесят первом «Вайрагьяшатаки» прямо говорит:

Зачем читать нам веды и
Твердить усердно шастры,
Блюсти обряды, жертвы приносить?
Всего-то нам они дадут
Шалашик в кущах райских!
Что же толку с небом, как торгашу,
Торговаться из-за него?
Единственно тогда мы обретем покой,
Палящий горе, как пожар лесной деревья,
Когда уйдем в души своей пределы [41].

Но значит ли это уйти от людей и стать аскетом? Может быть, это и есть путь спасения — отвергнуть все и избавиться от страха за жизнь, за судьбу близких, за имущество? В самом деле, неприхотливость аскета избавляет его от необходимости тревожиться о чем-либо или о комлибо. И все же — разве это достойно человека? Поэт заключает «Вайрагьяшатаку» стихом, как бы подводящим итог тяжкого и мучительного жизненного пути поэта:

О мать Земля! О брат мой Ветер!
Вода! Огонь! Родное небо!
Прощаюсь с вами я.
Примите мой поклон прощальный!
Богатым знанием меня вы одарили,
О первозданные начала мирозданья!
Невежества отбрасывая тьму,
Что держит нас в круговороте жизни,
Сливаюсь нераздельно со Вселенной! [42]

Итак, жизненный путь окончен. Характерно, что, подводя итог, Бхартрихари обращается не к богам, а к пяти материальным началам, различные сочетания которых и определяют, как думал поэт, все многообразие проявлений жизни.

Нас поражает необычайная содержательность стиха Бхартрихари, насыщенность каждой строки социальным и эмоциональным содержанием, ясность и логическая незыблемость каждой мысли. В этом плане творчество Бхартрихари, стиль его поэзии резко отличаются от помпезного, изощренного стиля некоторых его современников или ближайших предшественников, восхвалявших монархов. В своем поэтическом мастерстве Бхартрихари продолжал ту линию критического осмысления жизни, которая была начата в древнеиндийской поэзии Калидасой.

[40] Ibid., pp. 148—149.
[41] Ibid., p. 156.
[42] Ibid., p. 171.

Несомненен глубоко личный характер всех трех шатак, тесно связанный с фактами биографии поэта. Дух всех трех книг удивительно целостен. У читателя не остается сомнения, что они принадлежат одному и тому же автору — разве только кое-где позднейшие интерполяции повинны в некоторых отступлениях от замысла поэта.

* * *

Соображения, высказанные выше, являются для нас только начальной ступенью исследования творчества замечательного поэта. Многое из сказанного нуждается в широкой аргументации, в обосновании историческим материалом, но необходимость изучения творчества Бхартрихари и популяризации его представляется нам неоспоримой. Он принадлежит к числу поэтов, составляющих славу мировой литературы.

А. Я. Сыркин

«ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ»

Настоящие соображения вызваны несколькими местами Чхандогья упанишады (Ч). Эта одна из старейших (ок. VIII—VI вв. до н. э.) и наиболее крупных по объему упанишад представляет собой важный источник по истории индуизма, весьма интересный и в художественном отношении. Вот первое из таких мест (Ч I 6. 5—6):

«Далее, белый свет солнца — это рич (гимн Ригведы. — *А. С.*), синий, очень темный [свет солнца] — саман (песнопение Самаведы. — *А. С.*). Этот саман покоится на этом риче. Поэтому саман поется как покоящийся на риче.

Далее, белый цвет солнца — „са", синий, очень темный [свет солнца] — „ама". Отсюда — „саман"...»[1].

В этом месте Чхандогья упанишады проводится отождествление рича и «основанного на нем» самана сначала с природными феноменами (например, соответственно с землей и огнем, воздушным пространством и ветром и т. д.), «относящимися к божествам» (adhidaivatam), а затем — «относящимися к телу» (adhyātmam — например, речью и обонянием и т. д.). Среди первой группы и находится приведенный отрывок.

Перед нами одно из отождествлений, характерных для литературы ранних упанишад (Брихадараньяки, Чхандогьи и др.), неоднократно устанавливающих соответствия между отдельными элементами ритуала, элементами макрокосма (вселенная) и микрокосма (человек). Подобные положения составляют своего рода мифологическое содержание религиозных представлений упанишад, которому соответствует определенный ритуал (здесь — медитация, осмысление этих тождеств, призванное доставить соответствующие блага). Нас в данном случае не интересуют функции подобных отождествлений. Остановимся лишь на столь необычном на первый взгляд определении солнца.

Согласно традиционному комментарию Шанкары (VIII—IX вв.), черчье зрение «обострено» знанием священных текстов[2]. Возможно, в основе здесь лежит действительный опыт, почерпнутый из определенной

[1] atha yad etad ādityasya śuklam bhāḥ saiva ṛg, atha yan nīlam paraḥ kṛṣṇam tat sāma, tad etad etasyām ṛcy, adhyūḍham sāma, tasmād ṛcy adhyūḍham sāma gīyate. atha yad evaitad ādityasya śuklam bhāḥ saiva sā'tha yan nīlam paraḥ kṛṣṇam tad amas, tat sāma. Тексты упанишад цитируются по изданию «Principal Upanishads...», ed. by S. Radhakrishnan, London, 1953.

[2] См. «The Chāndogya Upanishad...», by Swāmī Swāhānanda, Madras, 1956, p. 49; «The Upanishads», tr. by F. Max Müller, pt. I, Oxford, 1900, p. 13, n. 1.

обрядовой практики[3]. Так или иначе приведенное место отнюдь не исключение; образ черного солнца встречается в Ч и ниже.

В III части, где проводится отождествление между странами света, ведийскими текстами, цветами солнца (согласно комментатору, воплощающего здесь плоды жертвоприношений[4]) и различными божествами, названы, в частности, красный, белый, черный (kṛṣṇaṃ rūpam — III. 3. 3) и очень черный (paraṃ kṛṣṇaṃ rūpam — III. 4. 3) образы солнца. В VI. 4 последовательно идет речь о красном, белом и черном образах огня, солнца, луны и молнии (yad ādityasya... kṛṣṇaṃ [rūpam] — VI. 4. 2); эти образы во всех случаях отождествляются соответственно с огнем, водой и пищей. Наконец в VIII части упоминается особое вещество (animna) красновато-коричневого, белого, синего, желтого и красного цветов; оно находится в артериях сердца и связано с соответствующими цветами солнца, лучи которого проникают в эти артерии[5]. Сходное место содержит Майтри (Майтраяния) упанишада («Бесконечны лучи того [солнца], которое, подобно светильнику, пребывает в сердце: белые, черные, коричневые, синие, красновато-бурые, бледно-красные...»)[6].

Сходное описание содержат в древнеиндийской религиозной литературе не только упанишады. А. Минар[7], комментируя Ч III. 3. 3, приводит отрывок одной из сутр Черной Яджурведы — Vādhūla śrauta sūtra VI. 144: Sā ha vā eṣā kṛṣṇā devatā yad asāv ādityaḥ («поистине, это черное божество — солнце»).

Ряд интересных параллелей обнаруживают и гимны Ригведы. Ср., например, гимн солнцу (Сурье) — I. 115. 5[8]: «Этот образ Митры Варуны солнце дает увидеть в лоне неба. Бесконечно бела (ŕúṣad) одна его [солнца] сторона; другую, черную (kṛishṇám) несут вместе буланые кони». В другом гимне Сурье (X. 37. 3) говорится[9]: «Когда с крылатыми конями ты движешься на восток, то идет следом темная (rā́ja) [сторона]; с другой, блестящей (jyótishā), ты восходишь, солнце». Здесь весьма отчетливо проводится противопоставление белой и черной сторон солнца, соответствующих пребыванию его во тьме и свете, т. е. ночи и дню[10].

Все это свидетельствует об определенно амбивалентном, т. е. соче-

[3] Ср., например, свидетельство П. Дейссена («Sechzig Upanishads des Veda», üb. v. P. Deussen, Leipzig, 1897, S. 75, Anm. 1); M. Eliade, *Trattato di Storia delle religioni*, Torino, 1954, p. 152. В нашу задачу не входит рассмотрение этих обрядовых действий, сопровождавшихся, по-видимому, оптическим явлением так называемых цветовых контрастов. Мы не останавливаемся здесь и на древнеиндийской цветовой символике. Для примера отметим в этой связи лишь традиционное в индийской поэтике отождествление белого цвета со смехом и черного — с гневом (ср. Ф. И. Щербатской, *Теория поэзии в Индии*, — «Избранные труды русских индологов-филологов», М., 1962, стр. 278).

[4] «The Chāndogya Upanishad...», p. 172.

[5] Ср. Брихадараньяка упанишада (Бр) IV.4.9.

[6] anantā raśmayas tasya dīpavad yaḥ sthito hṛdi sitāsitāḥ kadru-nīlāḥ kapilā mṛdu lohitāḥ (Maitri up. VI. 8).

[7] Цит. по изд. A. Minard, *Trois énigmes sur les cent chemins, Recherches sur le Śatapatha-brāhmaṇa*, t. II, Paris, 1956, p. 328, § 891.

[8] Th. Aufrecht, *Die Hymnen des Rigveda*, Vol. I, Aufl. 3, Berlin, 1955, S. 100. Ср. «Der Rig-Veda», üb. v. K. F. Geldner, t. I, Cambridge, 1951, p. 152.

[9] Th. Aufrecht, *Die Hymnen des Rigveda*, t. II, S. 327, «Der Rig-Veda», Vol. III, p. 189. Ср. A. Bergaigne, *La religion Vedique d'après les hymnes du Rig-Veda*, t. I, Paris, 1878, p. 7; t. II, 1883, p. 423, 461, 476; t. III, 1883, p. 119; A. A. Macdonnel, *Vedic Mythology*, Strassburg, 1897, p. 10; W. Kirfel, *Die Kosmographie der Inder*, Bonn und Leipzig, 1920, S. 24 sq., и др.

[10] Ср. также: RV I.117.5; sū́ryam nā́ dasrā́ támasi kshiyántam; VI.9.1; ahaś ca kṛishṇám áhar árjunam ca ví vartete rā́jasī vedyábhiḥ, и др.

тающем противоположные признаки (иначе — реализующем обе части соответствующего противопоставления) описаний солнца в классических памятниках индуизма. С одной стороны, солнце — источник света, гонитель и враг тьмы (timiranud, timiraripu), сияющее (bhāskara, marīci), носитель дня (dinakara, divākara), творец жизни (savitar), за пределами мрака (tamasaḥ purastāt)[11]. Примеры общеизвестны, и вряд ли стоит на них останавливаться. Наряду с этим существует другой, прямо противоположный ряд представлений о солнце — оно темного, черного, даже очень черного цвета, пребывает в темноте, связано с ночью (ср. RV III, 39. 5; VI. 9. 1 и др.).

Ряд этих «отрицательных» характеристик может быть продолжен. Прежде всего это отождествление со смертью (в противоположность солнцу как творцу жизни — savitar). Так, в Ч II. 10. 1 сл. говорится о почитании самана в его семи составных частях. Саман этот обозначен как atimṛtyu («уводящий за пределы смерти»). Количество слогов, составляющих названия всех его семи частей, равно двадцати двум, и число это аллегорически толкуется следующим образом: двадцать первое «отсюда» — солнце (согласно традиционному толкованию — вслед за двенадцатью месяцами, пятью временами года и тремя мирами); двадцать второй же слог символизирует то, что за пределами солнца; с его помощью достигается то, что лежит за пределами солнца, т. е. небесное блаженство, свободное от печали (paraṃ ādityāj jayati, taṃ nākaṃ, tad viśokaṃ — II. 10. 4). Согласно следующей фразе, эта «победа над солнцем» (ādityasya jayaṃ) достается человеку, почитающему указанным образом (т. е. в двадцати двух слогах) саман, «уводящий за пределы смерти». Иначе говоря, уход за пределы солнца, победа над ним равнозначны уходу за пределы смерти, победе над смертью. Эта аналогия (смерть — солнце) поясняется Шанкарой так: солнце, подобно смерти, разрушает мир, отмеряя его днем и ночью[12].

В одном из заклинаний Атхарваведы, где солнце призывают отомстить злодею, оно названо приносящим смерть и приносящим дыхание (Atharva V. XIII. 3. 3). Бог смерти и справедливости Яма выступает как сын солнца — ср. его эпитеты: Sūryaputra, Vaivasvata (например, RV X. 14. 1)[13]; иногда он прямо отождествляется с солнцем[14].

Еще один признак солнца — губящая, испепеляющая сила его лучей. Мы имеем в виду широко известный космогонический миф, согласно которому в конце каждого мирового периода (так называемого kalpa = 4 320 000 000 земных лет) на небе появляются двенадцать (согласно другой версии — семь) солнц — они дотла сжигают все миры, которые возрождаются в новой «кальпе»[15]. Ср. RV VII. 34. 19; IX. 107. 20 и др.[16].

Отдельные черты отрицательного отношения к солнцу отмечали А. Бергень, Э. Хопкинс, М. Элиаде и др. Так, А. Бергень говорит о связи солнца с представлениями о скрытом, невидимом, слепом как аналоге черного[17]. Э. Хопкинс отмечает, что в эпической поэзии (в частности в «Махабхарате», «Рамаяне») имена солнца (Sūrya, Bhaga, Vivasvat, Mitravat) прилагались к злым демонам, низшим духам (dānavas, grahas); лучник, убивающий врагов стрелами, неоднократно сравнивается в этих поэмах с Савитаром, с Адитьей[18]. М. Элиаде полагает, что амбивалентное отношение к солнцу в особенности свойственно индуизму[19]. Солнце выступает проводником душ умерших в загробный мир (например, RV I. 110, 3; IV. 54. 2) — это, как полагает М. Элиаде, позволяет судить об определенной типологической симметрии в структуре солнечного культа[20]. Последнее соображение, как мы увидим, получает опору в ряде аналогий из других религиозных систем.

Действительно, амбивалентный характер солнечного культа в индуизме не является исключением. Представления о связи солнца с царством мертвых засвидетельствованы у самых различных народов[21]. Вавилонский бог солнца Шамаш почитается повелителем усопших (eṭimmé)[22]. В хеттский пантеон наряду с небесным солнцем входит хтоническое божество, по-видимому, женского пола, связанное с подземным миром: taknaš ^{d}UTU-uš (= ištanuš) — «солнце земли»[23]. Явная амбивалентность характеризует функции Ре — Осириса в древнем Египте[24].

Древнегреческий бог солнца гелиос (Ἥλιος) тесно связан с миром волшебства, с преисподней[25]. Его дочь — злая волшебница Кирка (ср. Одиссея X. 137). Известно одно из названий входа в подземное царство — «врата солнца». Исследователи предполагают, что название подземного мира Ἅιδης (гомеровское Ἀϊδής — «невидимый») также ассоциировалось с понятием солнца[26]. Гелиос почитался также всевидящим богом, наказывающим за преступления; его нередко призывали в свидетели, молили отомстить за обиду, покарать виновных[27].

---

[11] Ср., например, Śvetāśvatara upaniṣad III. 8; Bhagavadgīta VIII. 9. Ср. многочисленные примеры в кн. A. A. Macdonnel, *Vedic Mythology*, p. 30 sq.

[12] «The Chāndogya Upanishad...», p. 122; Ср. «Chāndogya-upaniṣad», trad. et annotée par E. Senart, Paris, 1930, p. 22, n. 1; «The Upanishads...», p. 28. См. также: A. Coomaraswamy, *The Sun-Kiss*, — «Journal of American Oriental Society» (JAOS), vol. 60, 1940, № 1, p. 47.

[13] A. A. Macdonnel, *Vedic Mythology*, p. 172.

[14] Бр V. 15. 2; Śatapatha brāhmaṇa II. 3. 3. 7; X. 5. 2. 3; 13 и др. (Ср. «Beginn der Philosophie in Indien. Aus den Veden», von W. Ruben, Berlin, 1955, S. 72, Anm. 18).

[15] Ср. E. W. Hopkins, *Epic Mythology*, Strassburg, 1915, p. 84.

[16] A. Bergaigne, *La religion Vedique d'après les hymnes du Rig-Veda*, t. I, p. 6.

[17] Ibid., II, p. 461 sq., 496.

[18] E. W. Hopkins, *Epic Mythology*, pp. 84, 85.

[19] M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, p. 149 sq. В частности, он указывает на связь культа солнца с культом коней (например, RV I. 50. 9; III. 45. 6; VII. 63. 2 и др.), содержащим, по его мнению, хтонические элементы и связанным с погребальной обрядностью; в этом же плане он отмечает связь между представлениями о солнце и о змее (RV I. 24, 8). Ср. S. Sarma, *Worship of the Sun*, — «Vedanta kesari», 1963, vol. 50, № 3, p. 102.

[20] M. Eliade, *Trattato di Storia delle religioni*, p. 150, n. 1; 152.

[21] Ibid., p. 137 sq. Так, заход и восход символически связываются со смертью и возрождением (например, у австралийских аборигенов). Среди жителей Новой Зеландии и Новых Гебрид существует поверье, что взгляд на заходящее солнце может вызвать смерть. Враждебное отношение к солнцу засвидетельствовано у племен Центральной Африки. Уже Геродот (II, 184) сообщает о ливийском племени Ἀτάραντες, встречающих солнце проклятиями. Ср. Э. Тэйлор, *Первобытная культура*, М., 1939, стр. 432.

[22] Ср. E. Dhorme, *Les religions de Babylonie et d'Assyrie*, Paris, 1945, p. 87.

[23] Ср. «Wörterbuch der Mythologie», hrag. v. H. W. Haussig, I Abt., 2 Lief, Kleinasien, S. 199—200.

[24] Ср. H. Jacobsohn, *Das Gegensatzproblem im altägyptischen Mythos*, — «Festschrift zum 80 Geburtstag von C. G. Jungs», Bb. II, Zürich, 1955, S. 179 sq.

[25] M. Eliade, *Trattato di Storia delle religioni*, p. 148; «Pauly's Realencyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft», Bd VIII, S. 59—65 (Helios). Ср. в этой связи функции Аполлона — солнечного божества и одновременно лучника, несущего смерть.

[26] M. Eliade, *Trattato di Storia delle religioni*, p. 148, со ссылкой на статью K. Kerényi, *Vater Helios* («Eranos», 10, Zürich, 1943, S. 91), оставшуюся нам недоступной; ср. J. E. Harrison, *Hellos-Hades*, — «Classical Review», XXII, 1908, p. 15; *Epilegomena to the study of greek religion and Themis*, New York, 1962, p. 369, n. 4.

[27] Aischylos, *Choephorae*, 982 sq.; *Electra*, 825; Euripides, *Medeia*, 1252; Vergilius, *Aeneis*, IV, 607; Heliodoros, *Aethiopicarum libri decem*, VIII, 9 и др.

Культ Гелиоса пережил античность и сохранился в среднегреческой культуре. Об этом говорит, в частности, византийская эпическая поэма «Дигенис Акрит», первоначальная редакция которой относится, по-видимому, к X—XI вв. Мы останавливаемся на ее свидетельствах, так как они не только обнаруживают следы солнечного культа в христианской Византии, но и отражают интересующие нас детали. Здесь неоднократно встречается обращение к «владыке-солнцу» (κὺρ ἥλιε). Братья ищут свою сестру, похищенную сирийским эмиром. Видя тела изрубленных сарацинами пленниц и думая, что среди убитых находится их сестра, они обращаются к солнцу — называют его «самым блестящим, светочем всего мира» (ὦ ἥλιε λαμπρότατε, φωστὴρ παντὸς τοῦ κόσμου — Андросская версия, 444; Трапезунтская, 9, ср. Эскуриальская, 91) и просят помочь в поисках сестры. И буквально несколькими строками ниже, в той же речи, они начинают обвинять солнце в своей беде, спрашивая, за что оно причинило им подобное зло (Ἥλιε τί ἔποίησας τὸ μέγα κακὸν τοῦτο — Андр, 450; Трап. 15; ср. Эск. 94).

Гротта-ферратская версия поэмы дает несколько отличную редакцию, но, что весьма примечательно, тоже амбивалентную: сначала солнце восхваляется косвенно — братья проклинают день, в который погибла их сестра, и говорят: «Да не увидишь ты солнца, да не взойдет над тобой свет» (μὴ ἴδοις ἥλιόν ποτε... — I. 249), а затем начинаются упреки: «Солнце, зачем ты завидовало нашей прекрасной сестре, бесчестно погубило ее за то, что она соперничала с тобой блеском?» (Ἥλιε τί ἐφθόνησας τὸ ὥραιον μας ἀδέλφιν, ἀδίκως ἐθανάτωσας δὶ οὗ ἀντέλαμπέ σου — I. 253—254)[28]. Итак, с одной стороны, солнце — самое блестящее, светоч всего мира, помощник; с другой — завидующее чужому блеску, злодей, бесчестный губитель. Антитеза очевидна[29]. Можно вспомнить здесь и «черное солнце» (sol niger) средневековых алхимиков[30].

* * *

Примеры эти говорят о необходимости учитывать критерий амбивалентности при описании солнечного культа (мы имеем сейчас в виду не обрядовую его сторону, не ритуал, а мифологию). В нашу задачу не входит строгое и систематическое описание всех сведений, характеризующих солнце в Ч или каком-либо другом тексте. Для подобного описания потребовалось бы, по-видимому, во-первых, выделить все функции данного объекта и, во-вторых, описать каждую из них с помощью определенного набора дифференциальных признаков[31]. Здесь мы попытаем-

---

[28] Цит. по изданию: Βασίλειος Διγενὴς Ἀκρίτας... ἐκδ ὑπὸ Π. Καλονάρου τ. I, Ἀθῆναι. 1941, σελ. 34, τ. II. σελ. 11, 134; см. также соответствующие примечания на этих страницах. Ср. об этом месте: H. Grégoire, M. Letocart, ΕΝΤΥΧΙΑ ΠΡΟΣ ΗΛΙΟΝ. *L'invocation au soleil vengeant dans l'épopée byzantine*, — «Revue des Etudes Anciennes», t. 42, 1940, pp. 161—164. Здесь, в частности, приводятся обращения к солнцу-мстителю из древнегреческих папирусов и эпиграфики, но не отмечена амбивалентность отношения. О культе солнца среди византийцев см. также: Φ. Κουκουλὲς. Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός, τ. Γ', Ἀθῆναι. 1949, σελ. 372; ср. А. Я. Сыркин, *Поэма о Дигенисе Акрите*, М., 1964, стр. 161.

[29] Впрочем, как и в ряде других примеров, здесь необходимо иметь в виду светский характер текста — обстоятельство, заставляющее в отдельных случаях говорить не столько об объекте культа, сколько о чисто художественном образе (ср. ниже, стр. 30 сл., в частности, интересную параллель из «Слова о полку Игореве»).

[30] C. G. Jung, *Der philosophische Baum*, — «Von den Wurzeln des Bewusstseins», Zürich, 1954, S. 371 sq.

[31] Ср. А. А. Зализняк, В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *О возможности структурно-типологического исследования некоторых моделирующих семиотических систем*, — «Структурно-типологические исследования», М., 1962, стр. 140 сл. Здесь, в частности, предлагается система элементарных семантических единиц при создании более общей типологии религиозной семантики, например добро — зло, смерть — воскресение, высший мир (небо) — низший мир (преисподняя). Ср. предложенные Ч. Озгудом и др. дифференциальные семантические признаки для анализа лингвистических значений (Ch. Osgood, G. Suci, P. Tannenbaum, *The Measurement of Meanings*, Urbana, 1957, p. 37—38).

ся лишь выделить отдельные функционально противопоставимые классы значений, одновременно характеризующие солнце, в данном тексте, т. е. только те значения, которые создают амбивалентность культа. В качестве материала взяты тексты Чхандогьи и Брихадараньяки упанишад, примерно равных по объему (ок. 4—5 п. л.) и предположительно датируемых одним периодом (ок. VIII—VI вв. до н. э). Для отдельных характеристик учитываются как определения, непосредственно связанные с объектом, так и контекст. В целом упоминания солнца в этих текстах характеризуются следующими цифрами:

	āditya	sūrya	savitar	Не названо, но подразумевается [32]	Итого
Ч	63	5	2	75	145
Бр	43 [33]	6	4 [34]	22	75

Следует иметь в виду, что эти цифры еще не определяют общего числа различных признаков; с одной стороны, имеются повторы (например, «восходящее солнце» — Ч I. 3. 1; II. 14. 1 и др.)[35], с другой — отдельные упоминания содержат больше чем один признак (например, «восходящее солнце, разгоняющее тьму и страх» — Ч I. 3. 1 и т. д.). С учетом этих соображений мы выделили следующие (см. таблицу на стр. 26) классы значений[36].

Здесь приведены лишь те противопоставимые классы значений, которые представлены более ясными примерами. Одновременно некоторые противопоставления могут быть выведены предположительно[37]. При всей условности этой классификации[38] она позволяет обнаружить некоторые соответствия между двумя текстами. I и II пары противопоставлений совпадают для обеих упанишад. III пара, отмеченная в Ч, в Бр отмечена

---

[32] Сюда предположительно включена этимология ādityās в Бр III. 9. 5 (см. ниже, прим. 37).

[33] В том числе два упоминания о гимне sāvitrī (Бр V. 14. 5; VI. 3. 6).

[34] Если иметь в виду упоминание в целом, а не отдельные признаки, то провести грань между повторением и новым упоминанием с учетом контекста не всегда легко. После сокращения наиболее очевидных повторов мы получили: Ч — 131; Бр — 71.

[35] Они отнюдь не исчерпываются приводимыми ниже примерами.

[36] Так, для Ч это: однообразие (например, «солнце всегда одинаково» — III.9.1)— многообразие («следует почитать солнце как многообразие» — V. 13. 1). Для Бр: творение (например, «творец действительного» — VI. 14. 9) — уничтожение (этимология названия божеств адитьев, которые «проходят, унося все это» — III. 9. 5); движение (I. 1.1; VI. 2. 15 и др.) — покой («сущность неподвижного образа Брахмана»—II. 3. 2).

[37] Легко, например, заметить, что приведенные в таблице классы значений частично пересекаются, а принципы противопоставления проведены недостаточно строго.

Класс значений	Примеры	Класс значений	Примеры
	Чхандогья		
I. Связь с жизнедеятельностью человека	дыхание во рту — I.3.2 с его рождением поднимаются все существа—III. 19. 3 удовлетворено, когда удовлетворен глаз — V.19.2 находится в пространстве внутри сердца — VIII.1.3	I. Связь со смертью и состоянием после смерти	у того, кто, не зная его, исполняет удгитху, отвалится голова—I.11.7 от него зависят предки — II.2.8 его достигает умерший, оставив свое тело — VIII.6.3
II. Господство, божественность	саман — I.6.3; 5 от него зависят все существа — II.9.2 от него зависят боги— II.9.5 бог среди богов—III.17.7	II. Подчиненность, ограниченность	за его пределами — мир, свободный от печали и смерти — II.10.5 победа над ними достигается почитанием самана — II.10.6
III. Свет	разгоняет тьму — I.3.1 наделено белым цветом — I.6.5; 6 наивысший свет—III.17.7	III. Тьма	наделено синим, очень темным цветом—I.6.5; 6 имеет черный образ — III.3.3
IV. Движение	восходит — I.3.1 заходит — II.14.1 движется к северу — IV.15.1 движется к югу—V.10.3	IV. Покой	взойдя наверху, не восходит — III.11.1 взойдя наверху, не заходит — III.11.1 стоит в центре одно — III.11.1
	Брихадараньяка		
I. Связь с жизнедеятельностью человека	поднимается из дыхания и заходит в дыхание — I.5.23 при его свете человек сидит, ходит, действует — IV.3.2 пуруша в его диске основан на пуруше в глазу — IV.4.1	I. Связь со смертью и состоянием после смерти	в него входит глаз умершего—III.2.13 бог Яма — V.15.2 к нему из мира богов идет умерший—VI.2.15
II. Господство, божественность	пуруша в нем — высший глава всех существ, царь — II.1.2 единый цветок лотоса среди стран света — VI.3.6	II. Подчинение	им изнутри правит Атман — III.7.9 занимает свое место по воле непреходящего Атмана — III.8.9

предположительно. Компонентами амбивалентности в Ч выступают смерть, подчиненность, тьма, неподвижность, в Бр — смерть, подчиненность, неподвижность(?), уничтожение(?). Во всех этих случаях употребляется название āditya (единственное исключение: Бр III. 8. 9 — sūrya). Можно добавить, что в обеих упанишадах встречается ряд характеристик типа «добро», «тепло», «зрение», не находящих себе противопоставлений. Кроме того, в обоих текстах сравнительно многочисленны и примерно пропорциональны общему числу упоминаний (близко к 1/2) характеристики, связанные с ритуалом.

В целом приведенные наблюдения говорят о том, что при достаточно большой информации об объекте культа мы, по-видимому, должны встречаться с определенной долей характеристик, входящих в противопоставимые классы значений, иначе говоря — с определенной долей амбивалентности [39].

* * *

Выше шла речь о солнечном культе. Следует, однако, подчеркнуть, что критерий амбивалентности может быть применен и при анализе культов других божеств. Богатый материал дают для этого гимны Ригведы— на их материале сделаны уже отдельные наблюдения. Таковы, например, характеристики бога огня Агни (ср. его обозначение nīlapṛṣṭha «с темной спиной» — RV III.7.3; а также засвидетельствованные лексикографами эпитеты: kṛṣṇārcis, asitārcis)[40]. Таковы некоторые функции Индры, Сомы, Пушана, марутов, ашвинов и т. д.[41]. Известна эволюция, которую проделали асуры — от благодетельных божеств в древнейшую эпоху через ярко выраженную амбивалентность в ведах[42] к злым демонам, врагам богов в эпической литературе. Было бы весьма важно систематически описать отдельные этапы этой эволюции и по возможности статистически охарактеризовать амбивалентные показатели; не исключено, что определенные статистические различия дали бы один из кри-

---

[39] Встает вопрос о возможности статистического учета этой доли. В принципе такая возможность представляется реальной. На данной стадии исследования мы не ставили перед собой подобной задачи, считая необходимым предварительным условием создание достаточно строгих методов описания. Для сравнения обоих текстов мы в качестве опыта подсчитали отношение числа таких упоминаний, где содержится хотя бы одна из «отрицательных» характеристик перечисленных выше классов (включая предположительные) к общему числу упоминаний. В результате для Ч получено 28/145≈0,192; для Бр — 18/75=0,240 (с учетом повторений; без повторений см. выше, стр. 25, прим. 35)—для Ч - 26/131≈0,199; Бр—18/71≈0,253). По-видимому, столь близкие показатели для двух сравнительно однородных текстов не случайны. Так или иначе статистика, основанная на указанных выше предпосылках, может оказаться перспективной для характеристики данного объекта культа на материале достаточного числа однородных текстов, а возможно, и для сопоставления текстов, относящихся к разным периодам, жанрам (например, «шрути» и «смрити» в индуизме; самхиты, брахманы, упанишады внутри «шрути» и т. д.), отдельным сектам в рамках одной религии; наконец, разным религиозным системам (задачи типологического изучения).

[40] L. Renou, *L'ambiguité du vocabulaire de Rigveda*, — «Journal Asiatique», t. 231, IV—VI, 1939, p. 22; A. Bergaigne, *La religion Vedique d'après les hymnes du Rig-Veda*, I, p. 230; II, p. 75 sq.; O Böhtlingk, R. Roth, *Sanskrit Wörterbuch*, I, 552; II, 421; Ср. также Ч VI. 4. I; Muṇḍaka up. I. 2. 4.

[41] L. Renou, *L'ambiguité*..., p. 189 sq., 220 sq.; A. Bergaigne, *La religion Vedique d'après les hymnes du Rig-Veda*, II, p. 303 sq., 421 sq.; 440 sq., 465, 496 и др.

[42] Ср. A. A. Macdonnel, *Vedic Mythology*, p. 156; E. W. Hopkins, *Epic Mythology*, p. 46 sq.

териев для сравнительной хронологии разных текстов, в данном случае — текстов Ригведы.

Амбивалентность в ведах обнаруживает и понятие māyā[43], играющее первостепенную роль в индийских религиозно-философских системах. Поздневедийская литература дает амбивалентный образ творца и хранителя существ Праджапати, отождествляемого со смертью (например, Бр I.2.1)[44]. Набор противоположных характеристик типа «подвижный» — «неподвижный», «далекий» — «близкий», «внутри всего» — «вне всего» и т. п. неоднократно употребляется при описании Брахмана в упанишадах и других древнеиндийских текстах[45]. Высшая реальность, абсолют неоднократно определяется в Бр как «не это, не это» (na iti, na iti — II.3.6; III.9.26; IV.2.4 и др.)[46]. Явную амбивалентность обнаруживает образ Шивы в гимнах тамильских бхактов[47]. Примеры эти можно продолжить. Разумеется, они выходят за рамки индуистского пантеона[48] (достаточно сослаться на богатейший материал древнегреческого антропоморфизма).

В подобных случаях может представить интерес и сравнительная характеристика амбивалентности разных божеств, классификация их в соответствии с характером и числом определенных признаков. Все это могло бы оказать помощь в строгой систематизации мифологических сведений, в лучшем понимании специфики культовых функций данного божества[49]. В этой связи интересно было бы проследить, культы каких

[43] L. Renou, *L'ambiguité*..., pp. 203—204; Т. Я. Елизаренкова, *О значении ведийского māyā*, — «Краткие сообщения Института народов Азии», LVII, 1961, стр. 31—34; Т. Я. Елизаренкова, *К вопросу о лингвистическом аспекте перевода Ригведы*, — «История и культура древней Индии», М., 1963, стр. 114—115, ср. там же, стр. 105; H. Zimmer, *Myths and symbols in Indian art and civilization*, New York, 1947, p. 46 (The secret of *maya* is this identity of opposites).

[44] Ср. A. Coomaraswamy, *The Sun-kiss*, p. 47.

[45] См. Iśa up. 5; Muṇḍaka up. III. 1. 7; Katha up. I. 2. 21—22; Maitri up. VI. 30; Śvetāśvatara up. III. 20; V. 10; Subāla up. III. 1; Kaivalya up. 20; Ч III. 14. 3; Nṛsiṁhapūrvatāpanīya up. IV. 1; Ātmabodha, 60; и др. Ср. F. Heiler, *The Idea of God in Indian and Western Mysticiçm*, — «The Indo-Asian Culture», vol. IX, № 1, July 1960, p. 47—48; N. Smart, *Reasons and Faiths*, New York, 1959, p. 20 sq., 133, n. 6; K. Raja, *The language of religious experience* — «Vedanta Kesari», vol. XLIX, № 1, 1962, p. 43. Подобный подход прослеживается и у современных деятелей индуизма — Ганди, Ауробиндо Гхоша (см., например, M. K. Gandhi, *Truth is God*, Ahmedabad, 1955, p. 10; *God is Truth*, Bombay, 1957, p. 8—9 и др.). Интересный материал из средневековой христианской литературы может дать, например, Ян ван Рейсбрук (1293—1381): Рэйсбрук Удивительный, *Одеяние духовного брака*, М., 1910, стр. 263 (противопоставление «мрак» — «свет»); стр. 12—13 (предисловие М. Метерлинка).

[46] Ср. F. Heiler, *The idea*..., pp. 45—47; K. Raja, *The language*..., p. 43.

[47] Ср. А. М. Пятигорский, *Материалы по истории индийской философии*, М., 1962, стр. 89—90. Об амбивалентности образов женских божеств и шаманских духов у эскимосов, эвенков и других народов Северо-Восточной Азии, в частности—о характерной соотнесенности здесь оппозиций «добро—зло» и «верх—низ» см.: В. Г. Богораз-Тан, *Основные типы фольклора Северной Евразии и Северной Америки*, — «Советский фольклор», 1936, № 4—5, стр. 37 сл.; А. Ф. Анисимов, *Религия эвенков*, М.—Л., стр. 186—187.

[48] Интересный пример из славянской мифологии — образ бабы-яги, часто выступающей одновременно в двух ипостасях — доброй и злой (В. Н. Топоров, *Хеттская* salȣU. GI *и славянская баба-яга*, «Ин-т славяноведения. Кр. сообщ.» № 38, 1963, стр. 29 сл., 34; там же, стр. 30, прим. 3—литература вопроса). Ср. образ судьбы (moira) у древних греков (C. G. Jung, *The mother archetype*, — «The collected works», vol. 9, pt 1, London, 1959, p. 81).

[49] Отдельные функциональные противоречия подобного рода отмечались с давних времен. Уже Ксенофан Колофонский (VI в. до н. э.), критикуя антропоморфизм греческих мифов, упрекает Гомера и Гесиода, в изображении которых боги предстают ворами, распутниками и обманщиками (фрагмент 11). Римские авторы II—IV вв. н. э. — Цельс, Порфирий, Юлиан Отступник — подмечают ряд противоречий в иудаизме и раннем хри-

именно божеств наиболее амбивалентны и в какой мере это связано с их основными функциями[50]. Можно предположить, что сравнительно велика амбивалентность в культах верховного бога-творца, богини-матери[51], солнца. При анализе достаточного числа текстов могут встать проблемы эволюции пантеона в целом (диахронический анализ), а также сопоставление разных пантеонов (например, сходства и различия между монотеистическими, дуалистическими и политеистическими системами в связи с соответствующей дистрибуцией отдельных признаков).

Не исключено, что критерий амбивалентности окажется полезным и при описании ритуала. О правомерности такого подхода свидетельствуют многочисленные обряды, символизирующие богоедство, включающие разного рода изуверские действия, навязчивые представления о страданиях бога (ср., например, культы Адониса, Христа)[52]. Разумеется, эта проблема требует специального рассмотрения. В качестве предварительного соображения заметим, что здесь, например, можно было бы выделить в отдельном ритуальном обряде конечное число единиц ритуального действия («ритем») и по возможности распределить их по ряду функционально противопоставимых классов значений (например, самоистязание — аллегорическое насилие над объектом культа, воздержание — половой акт, чтение амбивалентных текстов и т. д.)[53]. Здесь также встают аналогичные проблемы — сравнительный анализ ритуала отдельных божеств, группы божеств, объединенных определенными функциями, амбивалентность ритуала данной секты или религии в целом, диахронические и типологические сопоставления более широкого плана

стианстве (ср. А. Ранович, *Античные критики христианства*, М., 1935, стр. 41 сл., 58 сл. и др). Хиви Габалки (IX в.) составляет целый список противоречий в Ветхом Завете (ср. Хиви Габалки, *Возражения против божественного происхождения Ветхого Завета*, — «Критика иудейской религии», М., 1962, стр. 399—403) и др. Подобные несоответствия неоднократно отмечались и в отношении Нового Завета (образ Христа). Как мы видим, такие противоречия существуют в рамках религиозных культов сотни и тысячи лет; при этом, что представляется весьма характерным, их не устраняли, а, напротив, канонизировали. Надо полагать, что они органически входят в структуру культа, амбивалентного по своей природе и нуждающегося в определенной их доле. Эту внутреннюю черту, присущую семантике культового текста (не говоря уже о более общих факторах, связанных с некоторыми принципиальными структурно-семантическими различиями между двумя знаковыми системами—текста и его описания представителем иной культуры), необходимо учитывать при содержательной интерпретации «извне» подобных явлений.

В плане такой интерпретации было бы, кстати, весьма интересно выделить все семантически противопоставимые классы значений в канонических свидетельствах об Иегове и Христе (ср., например, следующие функции последнего: изгоняет бесов, исцеляет от болезней — вселяет бесов, насылает болезни, грозит муками — проповедует всепрощение и т. д. — ср. ниже, прим. 56; любопытно отметить в этой связи отождествление солнца с Христом в догматике павликиан) и тем самым дать строгое обоснование упомянутым наблюдениям. Здесь встает важная проблема сравнительной характеристики книг Библии под этим углом зрения и эволюции соответствующих культов.

[50] В частности, охарактеризовать с этой стороны трехчленную классификацию, предложенную Ж. Дюмезилем (G. Dumezil, *Les dieux des Indo-européens*, Paris, 1952; *L'Idéologie tripartite des Indo-européens*, Bruxelles, 1958 и др.).

[51] Ср. замечания Т. Райка о культе богородицы: Th. Reik, *Dogma und Zwangsidee*, Leipzig — Wien — Zürich, 1927, S. 74.

[52] См., например, обширный материал в кн. Д. Фрезер, *Золотая ветвь*, вып. II, *Табу-запреты*; вып. IV. *Богоедство, жертвоприношения, искупление и представление о душе*, Л., 1928 и др. Ср. S. Freud, *Totem und Tabu*, — «Gesammelte Schriften», Bd. X, Leipzig, 1924, S. 26 sq.; M. Eliade, *Le Yoga*, Paris, 1954, pp. 268—273 и др.

[53] Для достижения большей строгости здесь тоже, по-видимому, следовало бы описать каждый элемент действия с помощью системы дифференциальных признаков (например, активность — пассивность, единичность — повторяемость и т. д.). Подобная методика также нуждается в разработке.

и т. д. Интересный материал для анализа могут дать и случаи запрета определенных обрядов (ср. запрещение в некоторых религиях, например в иудаизме, поклоняться солнцу)[54]. Наконец было бы очень интересно сопоставить данные, полученные при описании мифа и ритуала, соотносимых с одним и тем же объектом культа (или кругом объектов).

* * *

Уже самые беглые наблюдения над различными уровнями социального и культурного общения показывают, что факты, отмеченные здесь, не единичны и, по-видимому, не изолированы—аналогичные явления прослеживаются в системе языка, в художественной литературе, в искусстве. Многочисленные примеры амбивалентности значений одних и тех же слов дает семантический анализ языка. Уже давно К. Абель привел ряд таких наблюдений для древнеегипетского, арабского и других языков[55]. Как говорилось уже, сходные явления обнаруживает словарь Ригведы (работы Л. Рену, П. Тиме, Т. Я. Елизаренковой).

Амбивалентные образы — весьма частое явление в художественной литературе. Это относится как к композиции произведений в целом (например, сочетание определенных мотивов), так и к семантике конкретных характеристик[56] (ср. «Балладу поэтического состязания в Блуа» Вий-

[54] По этой причине неоднократно встречающиеся у пророков образы солнца, «меркнущего при восходе своем», заходящего в полдень и т. п. (ср. Исайя 13. 10; Иеремия 15. 9; Амос 8. 9; Михей 3.6), следует, по-видимому, рассматривать здесь в плане художественно-стилистического анализа (см. ниже).

[55] В частности, и непосредственно интересующее нас противопоставление значений: «свет» — «тьма», «белое» — «черное» и т. п. (например, др.-егип. *kek*, араб. *ahamm* и др.). Ср. K. Abel, *Sprachwissenschaftliche Abhandlungen*, VIII, *Über den Gegensinn der Urwörte*, Leipzig, 1884, S. 345, 346 sq. Там же (S. 315) он свидетельствует о современном ему антонимичном употреблении «Licht» жителями Берлина. Объяснение К. Абеля можно назвать чисто логическим: всякое понятие наполняется смыслом и осознается лишь благодаря ассоциации с понятием прямо противоположным (S. 324). Наблюдения Абеля пытались, в частности, связать с работой сновидения (S. Freud, *Über den Gegensinn der Urwörte*, — «Gesammelte Schriften», Bd X, Leipzig, 1924, S. 221 f).Отметим в этой связи, что в представлениях ряда народов (например, австралийцев, американских индейцев), как это было неоднократно засвидетельствовано, существует тесная связь между мифом и сновидением. Ср., например, Л. Леви-Брюль, *Сверхъестественное в первобытном мышлении*, М., 1937, стр. 269 сл.; C. Cluckhohn, *Myths and Rituals*, — «Harvard Theological Review», V. XXXV. № 1, Jan. 1942, p. 45; D. Eggan, *The personal use of Myth in dreams*, — «Myth. A. Symposium», Bloomington, 1958, p. 67 sq. и др.

[56] Ср., например, O. Rank, *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*, Leipzig — Wien, 1912. Весьма характерны в этом отношении ситуации и образы у Достоевского, например образ Дмитрия Карамазова (ср. И. Нейфельд, *Достоевский*, Л. — М., 1925, стр. 84, 88 сл.; Э. Я. Голосовкер, *Достоевский и Кант*, М., 1963, стр. 80). Говоря об отдельных образах, интересно в связи с предыдущим изложением (прим. 49) вспомнить «Himmelsbräute» Гейне: Jesus, der die Güte selbst, |Weinte sanft ob unsrer Fehle, |Und er sprach: «Vermaledeit| Und verdammt sei eure Seele!» (И восплакал Иисус| О греховном человеке, |И сказал он, благ и кроток: «Будьте прокляты навеки!»— Генрих Гейне, Полное собрание сочинений, т. III, М., 1939; перевод Л. Пеньковского, стр. 34). Отметим здесь же свидетельство Л. Н. Толстого, указывающее на связь между художественным творчеством и переживанием мифа в сновидении (ср. предыдущее прим.) — запись в дневнике от 29.XI.1908 г.: «Ночью видел во сне, что я отчасти пишу, сочиняю, отчасти переживаю драму Христа. Я — и Христос и воин. Помню, как надевал меч. Очень ярко...» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 56, М., 1937, стр. 158; ср. запись В. Г. Черткова от 4 декабря 1908 г. — «На днях Л. Н. мне говорил о своем сне: — Я видел сон, такой живой — драму о Христе в лицах. Я представлял себя в положении лиц драмы. Я был то Христос, то воин; но больше воин. Помню так ясно, как надевал меч. Удивительно это сумбурное сочетание, которое бывает во сне. Но впечатление на меня сделало сильное...»—«Литературное наследство», 37—38, Л. Н. Толстой, II, М., 1939, стр. 530).

она). В частности, и здесь неоднократно встречается «черное солнце». Ряд примеров приведен в уже упоминавшемся исследовании А. Минара[57]. Их можно было бы значительно дополнить. На подобных антитезах построено одно из лучших стихотворений Байрона о «солнце лишенных сна», неспособном рассеять тьму (Hebrew Melodies. Sun of the Sleepless). Образ темного, зловещего солнца проходит через «Слово о полку Игореве»[58]. Среди примеров из современной русской литературы — стихотворение Цветаевой[59], «Дети выдры» В. Хлебникова[60] и т. д. Хорошо известен шолоховский образ черного солнца, которое увидел Григорий, похоронив Аксинью. Интересно, что образ этот не одинок — он окружен другими амбивалентными сочетаниями, замыкающими последние книги «Тихого Дона»[61].

«Черное солнце» привлекало и художников. Можно сослаться здесь на Чурлёниса (его картина «Сказка о черном солнце», ср. также отдельные фрагменты цикла «Соната солнца»: аллегро—анданте, скерцо — финал)[62].

Не исключено, что можно было бы наметить пути выражения амбивалентности в музыкальном творчестве, например сочетаемость мажора и минора, использование контрастных тональностей в плане цветозвуко-

[57] Op. cit., p. 328—329— ссылки на А. Камю, П. Валери, В. Гюго, Ж. де Нерваля, Ш. Бодлера и др. Интересен, в частности, отрывок из Бодлера, где образ солнца иллюстрирует противоречивость любовного переживания: «Я бы сравнил ее с черным солнцем, если бы можно было вообразить себе черное солнце, изливающее свет и счастье» (Шарль Бодлер, *Стихотворения в прозе*, СПб., 1909, XXXVI. Жажда воссоздания, стр. 115; ср. его же: «Les soleils malsains» в «La géante» из «Цветов зла»). В этой связи можно отметить символику аналогичного в некоторых отношениях контекста у Г. Миллера: The sun was permanently blacked out... Through the hole in the sky above us there hung the black star which never twinkled... The great *malheur* was a ray of sunlight stealing through the curtains... Now I think of that black star... which hung above our conjugal cell... a dead black sun without aspect... She awoke cursing the sun («Солнце было постоянно вымарано... Через отверстие в небе над нами висела черная звезда, что никогда не мерцала... Великим бедствием был луч солнечного света, струящийся через занавески... Сейчас я думаю об этой черной звезде... которая висела над нашей брачной кельей... — мертвое черное солнце, лишенное вида... Она проснулась, проклиная солнце», — H. Miller, *The tropic of Capricorn*, Paris, 1948, p. 288 sq.).

[58] «Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ от него тъмою вся своя воя прикрыты» («Слово о полку Игореве», Л., 1949, стр. 61); «Солнце ему тъмою путь заступаше» (стр. 62) и др. О том, что это не просто описание факта — солнечного затмения 1 мая 1185 г., — а действительно двойственность отношения, говорит плач Ярославны: «Свѣтлое и тресвѣтлое солнце! Всѣмъ тепло и красно еси: чему, господине, простре горячюю свою лучю над ладѣ вои? Въ полѣ безводнѣ жаждею имь лучи съпряже, тугою имъ тули затче?» (стр. 76).

[59] «Черная, как зрачок, как зрачок сосущая
Свет, — люблю тебя, зоркая ночь.
. . . . . .
Ночь! Я уже нагляделась в зрачки человека.
Испепели меня, черное солнце — ночь!»

(Марина Цветаева, Избранное, М., 1961, стр. 56).

[60] Собрание произведений Велемира Хлебникова, т. II, Л., 1930, стр. 142—143.

[61] См. конец III книги (Мих. Шолохов, *Тихий Дон*, М., 1941, стр. 502), конец предпоследней главы IV книги (стр. 703); конец IV книги (стр. 705).

[62] M. K. Čiurlionis, Kaunas, 1938, pl. 105 («Juodos saulės pasaka», 1909); M. K. Čiurlionis. 32 reprodukcijos, Vilnius, 1961, pl. 6—9 («Saulės sonata»), 1907. Ср. картины М. Эрнста («Black sun», 1927—1928—H. Read, *A concise history of modern painting*, London, 1961, p. 122; ср. ibid., p. 132—133; «Les hommes n'en sauront rien», 1923, J. Rothenstein, *The Tate gallery*, London, 1963, p. 169), М. Базовского («Черное солнце», 1942—K. Vaculik, *Miloš Bazovský*, Bratislava, 1958).

вой синестезии (например, у Римского-Корсакова и Скрябина), связь с определенной программой и т. д.[63].

Все эти черты, прослеживаемые в разных жанрах литературы и искусства, по-видимому, подчинены определенным закономерностям; они варьируются от весьма значительной амбивалентности до полной моновалентности, в зависимости от эпохи, стиля, бессознательных или сознательных установок автора[64]. Их многообразные проявления как в светском, так и в религиозном творчестве, без сомнения, тесно связаны с важными аспектами социальной жизни человека, с его психической деятельностью. Строгое описание всех проявлений этого «единства противоположностей» в отдельных сферах социальной и культурной деятельности и последовательное сопоставление изоморфных явлений, засвидетельствованных на разных уровнях, помогли бы возможно более систематизированно показать глубокую внутреннюю связь ряда важных культурных явлений, их социальную и психическую мотивированность. Необходимый предварительный шаг в этом направлении — сбор и последовательное описание материала отдельных источников.

---

[63] В частности, много интересного обнаруживает в этом плане творчество Скрябина — ср. его программу исполнения «Прометея», преимущественное перед композиторами нового времени тяготение к минору, характерные для него идеи о тождестве противоположностей и т. д. (Л. Сабанеев, *Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометея»*, — «Музыкальный современник», № 4—5, 1916, стр. 171, 174 сл.; Л. Сабанеев, *Скрябин*, изд. 2, М. — Пг., 1923, стр. 177 сл.; И. И. Лапшин, *Заветные думы Скрябина*, Пг., 1922, стр. 20, 23, 31 сл.).

[64] Здесь встает проблема амбивалентной характеристики отдельных персонажей и более или менее строгого распределения противоположных признаков по разным объектам, создающего в целом тот же амбивалентный комплекс (ср., например, подобные соотношения для «классического» или «романтического» стилей, с одной стороны, и «натуралистического» или «реалистического»—с другой). Изучение особенностей этой дистрибуции может, видимо, оказать помощь при содержательном анализе текста и дать некоторые критерии для более строгой дифференциации стилей по соответствующим семантическим показателям.

Л. А. Зарубин

ОБРАЗ УТРЕННЕЙ ЗАРИ В «РИГВЕДЕ» И В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Настоящая заметка не претендует на сколько-нибудь детальный анализ культа Утренней Зари в древнеиндийской и восточнославянской мифологиях. Соответственно мы не останавливаемся и на отдельных аспектах этого культа, уже рассматривавшихся исследователями (например, Брандесом, Ренцем, Косамби и др.).

I

Богине Утренней Зари, известной в мифологии многих народов[1], посвящено в «Ригведе» двадцать гимнов. Кроме того, она упоминается в нескольких десятках других гимнов. Здесь богиня Утренней Зари — Ушáс[2] выступает как бессмертная богиня[3], дочь неба[4], сестра богов[5]. Иногда она даже признавалась матерью богов[6], владычицей вселенной[7]; это представление, быть может, идет еще из далеких времен матриархата.

Ушас чаще всего представлялась в виде светозарной красавицы или сравнивалась с ней. «В образе юной женщины приходит Ушас»[8].

---

[1] Она была известна грекам, иранцам, римлянам, германцам, кельтам, латышам и т. д. (Ср. L. Schraeder, *Arische Religion*, II Bd, Leipzig, 1916, S. 26, 33, 36—37, 51 ff; А. Н. Афанасьев, *Поэтические воззрения славян на природу*, т. I, М., 1865, стр. 85 и сл.; A. B. Keith, *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, pt I, Cambridge (Mass), 1925, pp. 119 ff.

[2] Ushas происходит от корня «vas» или «ush» («сиять», «гореть», «пылать»). Этот корень лежит также и в основе имен других индоевропейских богинь Утренней Зари: греческой Эос, иранской Уши, германской Остары, латинской Авроры и славянского слова «утро» (см. L. Schraeder, *Arische Religion*, Bd II, S. 15—16). Слово «утро» имело в древнерусском языке значение не только «утреннего времени», но и «зари, рассвета» (см. И. И. Срезневский, *Материалы для словаря древнерусского языка*, т. III, СПб., 1903, стлб. 1314).

[3] «Ригведа» (РВ), I, 123; III, 61; IV, 5. Здесь, как и в последующих примечаниях, римские цифры означают номера частей Ригведы (мандал), арабские цифры — номера гимнов (см.: T. Aufrecht, *Die Hymnen der Rigveda*, 3-te Aufl., Darmstadt, 1955; а также немецкие переводы: A. Ludwig, *Der Rigveda oder die heiligen Hymnen der Brahmana*, Prag, 1876; «Der Rigveda», übers. von K. F. Geldner, vol. I—IV, Cambridge (Mass.), 1951—1957).

[4] РВ, I, 48, 49, 92; IV, 30, 51, 52; V, 47, 79, 80; VI, 64, 65; VII, 67, 75, 77, 78, 79, 81; IX, 10.

[5] РВ, I, 123.

[6] РВ, I, 113.

[7] РВ, VII, 75.

[8] РВ, I, 48

«Сияет она, женщина, чудесным блеском»[9]. «Как девушка, которая гордится своим (чудесным. — *Л. З.*) телом, приближаешься ты, богиня... смеющаяся, юная»[10]. Она — «прекрасная, как женщина, (любовно. — *Л. З.*) украшенная матерью»[11]. «В образе юной женщины заблистала она, понуждая все живое к деятельности»[12]. Она — «прекрасная женщина, дочь неба, воссиявшая после ухода своей сестры (ночи. — *Л. З.*)»[13]. Она — «прекраснее всех на свете»[14].

Как и восточнославянская Заря-заряница, древнеиндийская богиня Ушас живет на горе[15], в укрепленном доме[16].

Ушас творит новую жизнь[17], наделяет мужчин оплодотворяющей силой[18], ускоряет возмужание детей[19], наделяя их при этом геройством[20].

Ушас может продлить жизнь людей[21]. Брахман Шунахшепа, которого собирались принести в жертву богу неба Варуне, тщетно взывал ко всем богам по очереди, моля о спасении, но каждый бог посылал его к другому. Последнею была Ушас. Пока он ей молился, оковы его ослабли и спали с него. Он был избавлен от смерти и достиг большого благополучия в жизни. Правда, этот рассказ находится не в «Ригведе», а в более позднем сборнике — «Айтарея-брахмане»[22], но он показывает, что и в период после составления «Ригведы» Ушас почиталась как могущественная и человеколюбивая богиня. Ушас охраняла людей от бед, предвещаемых сновидениями[23], приносила людям здоровье и благополучие[24]. В той же повести о брахмане говорится, что одновременно Ушас исцелила царя Харишчандру от многолетней болезни, посланной ему в наказание богом неба Ва́руной. Ушас прогоняла вредоносную тьму[25], защищала от врагов[26], оказывала покровительство[27].

Одновременно Ушас была и богиней времени[28]: старила людей, лишала их жизни[29]. «Как опытный охотник губит птиц[30], богиня (Ушас. — *Л. З.*) относит к праотцам смертных людей»[31], «уменьшает племена людские»[32], посещает потусторонний мир[33]. Молящиеся спра-

---

[9] PB, I, 113.
[10] PB, I, 123.
[11] PB, I, 123.
[12] PB, VII, 77.
[13] PB, IV, 52.
[14] PB, I, 113.
[15] PB, V, 45; VI, 65.
[16] PB, VII, 76.
[17] PB, VII, 80.
[18] PB, I, 92, 113; IV, 51; VI, 65.
[19] PB, I, 92.
[20] PB, VII, 80.
[21] PB, VII, 77.
[22] Ait. Br., VII, 16; F. Weller, *Die Legende von Śunaḥśepa im Aitareyabrahmana und Saṅkhayana śrautasūtra*, Berlin, 1956.
[23] PB, VIII, 47.
[24] PB, X, 35 и др.
[25] PB, VII, 78 и др.
[26] PB, VII, 77; I, 48.
[27] PB, I, 48.
[28] PB, VII, 78.
[29] PB, I, 48, 92, 124.
[30] Есть и другое толкование текста: «как умелый игрок уничтожает (забирает) ставки других игроков».
[31] PB, I, 92.
[32] PB, I, 124.
[33] PB, I, 113.

шивают богиню, когда они уйдут к ранее умершим: «Умерли те, которым когда-то сияли ушедшие зори. Теперь нам сияют другие зори. Но еще придут люди, которые увидят новые зори, а их мы уже не увидим!»[34].

Богиня Утренней Зари была покровительницей скота, основного богатства индоарийцев времен «Ригведы». Богиню называют «богатой крупным рогатым скотом и конями»[35], просят даровать их приносителям жертв, просят, чтобы их скот плодился и размножался. «Дай нам, — молились при жертвоприношении, — радоваться на наш скот, на наших героев, на наших коней!»[36]. «Дай нам рогатый скот и коней, Ушас, дай нам почести и господство!»[37]. «Дай нам пищу от рогатого скота!»[38]. «Подай нам много коней и скота, могущественная Ушас, дай твое благословение и всепобеждающее превосходство!»[39]. «Дай нам просторное пастбище, где не бывают волки! Дай нам, богиня, пищу от рогатого скота!»[40]. Ее благодарят: «Ты подготовила нам обширное безопасное пастбище для скота»[41].

Богиня Ушас была также и покровительницей земледелия, «госпожой силы произрастания плодов»[42]. «Будь плодоносна при твоем восходе, Ушас!» — молили ее верующие[43].

Словом, Ушас дает «обилие всякого добра»[44], приносит счастье[45], богатство[46]. О ее восходе говорилось: «Из тьмы появилась Благосклонная, Великая, приносящая благо, заботящаяся о людских обиталищах»[47].

Ушас рано утром открывала небесные ворота[48], приносила Солнце[49]. Она считалась матерью Солнца, так как оно вспыхивает из ее лона[50]: «Из лона Ушас появляется он (бог солнца. — *Л. З.*)»[51].

Чаще всего Ушас, мать Солнца, представлялась в «Ригведе» в образе светозарной, прекрасной женщины. Но в некоторых гимнах, по более архаическому, зооморфному представлению, Ушас считается небесной коровой, а Солнце — ее теленком[52]. «Прибыла светлая, ясная (Ушас. — *Л. З.*) со своим светлым теленком (солнцем. — *Л. З.*). Ей уступила свою обитель Темная (ночь. — *Л. З.*). Одного рода, бессмертные, Ночь и Заря чередуются между собой, меняя цвет неба»[53].

---

[34] PB, I, 113.
[35] PB, I, 123; V, 79.
[36] PB, VII, 75.
[37] PB, I, 48.
[38] PB, I, 48; V, 79.
[39] PB, I, 48.
[40] PB, I, 48.
[41] PB, VII, 77.
[42] PB, III, 61.
[43] PB, VII, 78.
[44] PB, I, 48.
[45] PB, I, 92, 48.
[46] PB, I, 123; VI, 64; VII, 75, 76.
[47] PB, I, 123.
[48] PB, I, 48, 113; IV, 51.
[49] PB, V, 80; VII, 81.
[50] PB, I, 121; III, 61; I, 152.
[51] PB, VII, 63. Представление о том, что Ушас—мать Солнца и даже других богов, идет, видимо, из далеких времен матриархата. Однако в «Ригведе» уже появились и гимны, отражающие патриархальные отношения в древнеиндийском обществе. Эти гимны принижают значение женского божества Ушас, изображая ее как дочь, жену и даже любовницу Солнца (бога Сурьи).
[52] PB, I, 164; V, 47.
[53] PB, I, 113.

II

По сравнению с богатством образов богини Утренней Зари в гимнах «Ригведы» наш восточнославянский фольклор сохранил только немногочисленные образы Утренней Зари, так как христианство начиная с конца X в. в течение многих столетий беспощадно искореняло языческие обряды и мифы. Но и то, что сохранилось, свидетельствует о значительном сходстве между индоарийской и восточнославянской богинями, даже в отдельных деталях.

Отдельные черты образа восточнославянской богини — Утренней Зари были обобщены А. Н. Афанасьевым[54]. Некоторые сведения об этом образе мы приводим с учетом записей фольклора, опубликованных за последние девяносто лет.

Утренняя Заря почиталась у восточных славян, как могущественная и благодетельная богиня, мать Солнца. «В заговорах, которые обыкновенно произносятся на восток при восходе Солнца, ее называют „Зоря-зоряница, красная девица, полунощница", т. е. рано пробуждающаяся, предшествующая дневному рассвету»[55].

К ней, а также и к Вечерней Заре, обращались за исцелением от болезней, от ран[56]: «Матушка Зоря вечерняя, Утренняя-полуночная. Как вы тихо потухаете, поблекаете, так бы болезни и скорби в рабе божием (имя) потухли и поблекли — дневные, ночные и полуночные!»[57].

В народных заговорах Заря представлялась воинственною, сильно вооруженною девою[58]. Фате (покрову) Зари даются эпитеты: «вечная», «чистая», «нетленная»[59]. К Заре обращались с мольбой о защите. «Еду на гору высокую, далекую, по облакам и водам, а на горе высокой стоит терем боярский, а в тереме боярском сидит красная девица (-Зоря)... Закрой ты, девица, меня своей фатой от силы вражей, от пищали, от стрел, от борца, от кулачного бойца»[60].

Заря охраняла от вредоносного колдовства. «Заря, зарица, красная девица, по синим мори бегала и лицо своё умувала и рабу божаму помочи давала»[61].

Зори считались покровительницами сельского хозяйства. Они могли послать богатый урожай. В одном заговоре, записанном в Южной Сибири, говорилось: «Умоюсь я (имя) в утреннюю зорю утренней росою и очерчу себя безымянным пальцем и скажу: „Гой еси ты, Заря Утренняя, и ты, Заря Вечерняя, пади ты на мою рожь, дабы она росла, как лес высока, как дуб толста"»[62]. Зори ключами отмыкали (открывали) сырую землю, выпускали теплую (медовую) росу, живительную для растений: «Патиряла ключи заря... Узыйдитя, ясны зорьки, а

---

[54] А. Н. Афанасьев, *Поэтические воззрения славян на природу*, т. I—III. М., 1865—1869.

[55] А. Н. Афанасьев, *Поэтические воззрения славян на природу*, т. I, стр. 86 и др.

[56] Там же, стр. 222—226 (ср. И. П. Сахаров, *Сказания русского народа о семейной жизни своих предков*, СПб., 1836, ч. I, стр. 72; Е. Р. Романов, *Белорусский сборник*, вып. V, Витебск, 1891, стр. 23; Л. Н. Майков, *Великорусские заклинания*, СПб., 1869, стр. 33 и др.).

[57] А. Н. Афанасьев, *Поэтические воззрения славян на природу*, т. I, стр. 418.

[58] Там же, стр. 274.

[59] Там же, стр. 224.

[60] Там же, стр. 119; И. П. Сахаров, *Сказания русского народа о семейной жизни своих предков*, ч. I, стр. 81.

[61] Ср. Е. Р. Романов, *Белорусский сборник*, вып. V, стр. 148.

[62] «Библиотека для чтения», 1848, т. XC, отд. III «Науки и художества», стр. 57.

знайдитя ключи звонки, атамкнитя сыру землю, апуститя теплу расу»[63].

Утреннюю Зарю заклинали охранять скот от хищного зверя. «Как ты, матушка Белая Заря, разрешаешь тьму, такожде разреши хижника (хищника. — *Л. З.*) от имения сего», т. е. от стада[64]. «Я свою скотину заговариваю, дъвёми зарами — раньняй и вечерняй — застановляю»[65]. «Заря зарющая, соберегаешь ты ясен месяц, соберегай мою скоцичу под цёмными лесами»[66].

По аналогии с отпиранием ворот Солнцу «отпирание утробы матери» при родах также приписывалось Заре или (при христианстве) — деве Марии[67]. Родиться на заре считалось удачей, потому что Заря дает счастье и красоту. «Поехаў Паўлюшки жаниціьа, забыў зориньки клоницьца... — А я ж табе, зара, сяцила, як цябе маменька родзила. Ходзила маменька, як пава, и родзила цябе, як пана»[68]. Об этом же говорит и моравская песня, приводимая А. А. Потебней[69].

Утренняя Заря была покровительницей браков. В бывшем Холмогорском уезде Архангельской области записан плач невесты по «повязке-девичьей красе». «Ты светла Заря утрення, ты родима моя матушка... не снимай ты. Заря утрення, сей младой девьей красоты»[70]. В галицкой колядке Заря сообщает Месяцу, что собирается посетить Ивана: он женит сына и выдает дочь замуж[71]. А. А. Потебня считал, что чтимая в народе Покрова, покровительница браков, была, по-видимому, древней богиней, покрывающей девиц брачной фатой[72]. Заря определяла человеку его судьбу, и черты Зари вошли в состав мифического образа Доли, сербской Сречи, литовской и латышской Лаймы[73]. «Заря счастье куёт» — говорилось и в русской пословице.

Утренняя Заря открывала ворота рассвету, т. е. восходящему солнцу. В прекрасной украинской песне, записанной А. А. Потебней в 1852 г.[74], девушка-сирота жалуется на свою тяжелую долю и говорит: «Коли б знала я, відала (т. е. если б могла, умела), тоб я в зорі ключи взяла и ніченьки дотючила и з ненькою (умершею матерью. — *Л. З.*) говорила», «потому что ночь время свидания с мертвыми». Таким образом, Утренняя Заря, «не отмыкая неба, может продлить ночь, время, когда мертвые являются на землю»[75]. «Без утренней зорюшки

---

[63] Е. Р. Романов, *Белорусский сборник*, вып. VIII, Вильна, 1912, стр. 197; ср. ниже, стр. 252.

[64] А. А. Потебня, *Объяснения малорусских и сродных песен*, Варшава, 1883, т. I, стр. 95.

[65] Е. Р. Романов, *Белорусский сборник*, вып. V, стр. 44.

[66] Там же, стр. 153.

[67] А. А. Потебня. *Объясчения малорусских и сродных народных песен*, т. I, Варшава, 1883, стр. 103 и след.

[68] Шейн, *Белорусские народные песни*, СПб., 1874, стр. 182.

[69] А. А. Потебня, *Объяснение малорусских и сродных народных песен*, т. I, стр. 101.

[70] «Материалы по этнографии русского населения Архангельской области, собранные П. С. Ефименком», ч. II, М., 1878, стр. 101; «Труды Этнографического отдела имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете», кн. V, вып. 2, М., 1878.

[71] А. А. Потебня, *О мифическом значении некоторых обрядов и поверий*, М., 1865, стр. 25.

[72] Там же, стр. 80.

[73] А. А. Потебня, *Объяснения малорусских и сродных народных песен*, т. I, стр. 100—101.

[74] Там же, стр. 95; А. А. Потебня, *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, Харьков, 1860, стр. 136.

[75] Там же, стр. 95.

солнышко не взойдет», говорит народ[76]. В заговоре, приведенном в деле 1753 г., говорилось: «Озарится и замычет (заколеблется. — *Л. З.*) ранняя утренняя заря и взойдет обрадованное красное солнце»[77].

Заря представляется матерью Солнца, потому что предшествует его восходу и ведет его вслед за собою[78].

В новгородской Хлудовской псалтыри конца XIII в. есть миниатюра с надписью: «зоря утрьняя», где изображена огненная женщина; она несет в руке Солнце в виде огненного диска[79].

Русские народные песни воспевали красоту молодца, у которого кудри завивались в три ряда: чистым серебром, красным золотом, скатным жемчугом. Дивясь красоте молодца, люди спрашивали: «Не заря ли тебя, молодца, спородила?»[80]. Может быть, здесь отзвуки древней языческой песни, прославлявшей Солнце, прекрасное детище Зари? В другой песне говорилось: «Не Утренняя ли Заря породила молодца... не Вечерняя ли Заря приукрасила его»[81].

В заговоре, записанном в г. Мезени Архангельской области, говорилось: «Заря зорница, красная девица, сама мати и царица, светел месяц, ясны звезды, возьмите у меня бессонницу... Среди ночи приди ко мне хоть красной девицей, хоть матерью царицей»[82]. Здесь Заре, матери Солнца, приписывается способность принимать образ и красной девицы и матери-царицы.

Еще в XVI в. русское духовенство боролось с языческим поклонением Заре. В рукописном служебнике с требником XVI в. есть вопрос духовника на исповеди: «Кланялся (кланялась. — *Л. З.*) чему от твари: солнцу или звездам или месяцу или Зари?»[83]. Заговоры с заклинаниями Зари произносились в деревнях еще в прошлом веке и начале нынешнего века. В начале XX в. при обращении к христианским святым белорусы одновременно обращались и к зорям: «Святый Егорий, Зари-зарницы, родныя сястрицы, станьця на помочь святому Юрью-Егорью, святому ангалу Михайлу»[84].

Русская православная церковь, учитывая живучесть язычества среди трудового населения, старалась заменить языческих богов Христом, Девой Марией и другими святыми. Поклонение Утренней Заре с новорожденным Солнцем было заменено поклонением Деве Марии с младенцем Христом. Ярославская оранта XII—XIII в., как и языческая Заря, благословляюще поднимает руки, на груди у нее в солнечном круге младенец Христос, заменивший младенца — Солнце[86]. Анало-

[76] «Материалы по этнографии русского населения Архангельской области, собранные П. С. Ефименком», ч. II, стр. 63.
[77] Там же, стр. 153.
[78] Ср. А. Н. Афанасьев, *Поэтические воззрения славян на природу*, т. I, 88, 273; т. II, 123—129; т. III, 355, 742, 753.
[79] А. Н. Свирин, *Древнерусская миниатюра*, М., 1950, стр. 23.
[80] В. И. Чичеров, *Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX веков*, М., 1957, стр. 152.
[81] «Материалы по этнографии русского населения Архангельской области, собранные П. С. Ефименком», ч. II, стр. 149.
[82] Там же, стр. 215.
[83] А. И. Алмазов, *Тайная исповедь в православной восточной церкви*, т. III, Одесса, 1894, стр. 153 и 167.
[84] Е. Р. Романов, *Белорусский сборник*, вып. V, стр. 82.
[85] Там же, вып. V, стр. 109.
[86] А. И. Некрасов, *Древнерусское искусство*, М., 1937, вклейка у стр. 122.

логично изображение на серебряном медальоне клада XII—XIII в., найденного в Киеве на Стрелецкой улице в 1939 г.[87]. Подобные изображения на иконах Знамения были широко распространены на Руси.

Еще в прошлом веке на родинах, ставя на стол кашу, пели тропарь: «Радуйся, благодатная богородице дево! Из тебя бо изыде Солнце правды — Христос, бог наш!»[88]. Если из приведенного текста тропаря исключить слово «Христос», то тропарь звучит, как языческий гимн Утренней Заре-Деве, родившей праведное Солнце.

Народный образ Зари-заряницы, Красной девицы перешел и в русскую поэзию. Так, в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтов описывает утреннюю зарю в облике прекрасной девушки. «Из-за дальних лесов, из-за синих гор, тучки серые разгоняючи, заря алая подымается; разметала кудри золотистые, умывается снегом рассыпчатым; как красавица, глядя в зеркальце, в небо чистое смотрит, улыбается. Уж зачем ты, алая заря, просыпалася? На какой ты радости разыгралася?» А. В. Кольцову Утренняя Заря также представлялась в женском образе: «Красавица-зорька в небе загорелась, из большого леса солнышко выходит» («Песня пахаря»).

* * *

Приведенные выше примеры показывают, что древнеиндийская и восточнославянская богини Утренней Зари имеют многие общие черты в их внешнем облике, в приписываемых им свойствах. Так, в обоих случаях Утренняя Заря чаще всего представлялась в образе прекрасной женщины или девушки. Это была могущественная и благодетельная богиня. Она приносила новую жизнь, определяла судьбы людей, покровительствовала рождению детей, ускоряла их возмужание, исцеляла людей от болезней, защищала от врагов, умножала скот, охраняла его от нападения хищников, содействовала плодородию полей. По утрам она открывала небесные ворота и выносила Солнце.

Анализ этих параллелей, как уже говорилось, выходит за рамки небольшой заметки. Вместе с тем хотелось бы надеяться, что собранные здесь наблюдения, будучи дополнены аналогичными примерами из индоиранской и балтославянской мифологии, смогут быть использованы для подобного анализа и тем самым помогут уяснению одной из важнейших проблем истории индоевропейской культуры.

[87] Г. Ф. Корзухина, *Русские клады IX—XIII веков*, М.—Л., 1954, табл. XXXIX, 2.
[88] А. Н. Афанасьев, *Поэтические воззрения славян на природу*, III, стр. 732, прим. 3.

Н. Д. Гаврюшина

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ИНДИЙСКОЙ ПРОЗЫ

Развитие индийской прозы в новое и новейшее время представляет большой интерес: в процессе ее становления и роста отразились огромные изменения в экономической, социальной и культурной жизни народа, происходившие на протяжении последних полутора столетий. Индийская литературная традиция, сохранявшая тысячелетиями глубокую преемственность идей, тем и образов, в XIX в. в результате складывания в стране капиталистического способа производства и буржуазных отношений начинает развиваться на новой основе. В литературе происходит постепенная эволюция воззрений и идеалов, появляются новые направления, жанры и формы. Особенно ярко прослеживается этот процесс в творчестве индийских прозаиков XIX—XX вв.

Рассматривая развитие индийской прозы в новое и новейшее время, мы не ставим задачу дать всесторонний анализ литературного процесса. В статье предпринята попытка обобщить некоторые вопросы, характерные для становления современной прозы во многих национальных литературах Индии. Внимание обращено главным образом на формирование новых прозаических жанров (романа и рассказа), влияние национально-освободительной борьбы на развитие современной прозы: национально-освободительное движение явилось одним из важных стимулов развития новой литературы и во многом определило ее характер.

Для того чтобы выявить особенности формирования современной индийской прозы, необходимо вкратце остановиться на общей картине состояния индийских литератур в конце XVIII — начале XIX в.

На рубеже XVIII и XIX вв. индийские литературы развивались в рамках старых литературных традиций, характерных для средневековой феодальной Индии. Основное содержание литератур составляли мотивы индийского эпоса, а также издавна популярные в народе предания, сказания и легенды. В придворной литературе царили упадочнические течения.

Однако если в области идейно-тематической и жанровой все еще господствовала старая литературная традиция, то в развитии языка художественных произведений, и особенно прозаических, в этот период наметились существенные изменения.

Как известно, в средневековой литературе Индии, где преобладали поэтические жанры и формы, использовались особые литературные языки, отличавшиеся от народно-разговорного языка. Например, в поэзии хинди широко применялись литературные языки брадж и авадхи. В позднее средневековье и новое время на брадже и авадхи создавались также отдельные прозаические произведения, но сколько-нибудь значительной роли в развитии прозы хинди они не играли. Столь же мало пригодным для развития новой прозы были и другие языки Индии, изобиловавшие или санскритизмами, или словами ирано-арабского происхождения.

Влияние традиций санскритской литературы, а также арабско-персидской классики, особенно сильно ощущавшееся в поэзии, сказывалось и на жанрах прозы.

Но и простая безыскусственная проза, в которой широко использовалось устное народное творчество, также успешно развивалась в средние века. Язык произведения такого жанра приближался к разговорному народному. Продолжая традиции фольклора, произведения этого жанра в свою очередь сохраняли преемственную связь с буддистскими джатаками и аваданами, с джайнскими катханаками (рассказами), с известным сказочным сборником «Брихаткатха» («Великое сказание»), а также с произведениями жанра «обрамленной повести»: «Панчатантрой» («Пятикнижие»), «Хитопадешей» («Полезные советы»), «Шукасаптати» («Семьдесят рассказов попугая») и др.

В раннее средневековье такая проза развивалась на многих языках Индии в литературе различных религиозных сект, противостоявших ортодоксальному направлению индуизма и ислама. Члены этих сект, выступавшие против кастового гнета и других общественных несправедливостей, для проповеди своих идей использовали форму простых и доходчивых рассказов, притч и басен[1].

По языку индийские литературы позднего средневековья представляли довольно пеструю картину: в них сосуществовали язык поэзии, близкий к нему язык орнаментированной прозы и народно-разговорный язык, пока еще считавшийся недостойным «высокой» художественной литературы и использовавшийся преимущественно в устном народном творчестве. Отсутствовали в индийских литературах и твердые грамматические нормы прозаического языка. Это особенно стало заметно в конце XVIII — начале XIX в., когда в Индию начали проникать новые веяния и в стране появились первые печатные издания на местных языках, стали выходить первые индийские газеты и журналы.

Старые литературные языки, использовавшиеся в поэзии, а также традиционные стихотворные формы и средства художественной образности уже не соответствовали духу времени. Возникла острая необходимость в создании иных форм литературного языка, и прежде всего языка прозаического, близкого живой разговорной речи. Без этого не могла совершенствоваться и художественная проза и вся литература, которая теперь обратилась к насущным проблемам современности.

Новый прозаический стиль, новая лексика, способная выражать современные понятия, а также интенсивное освоение новых прозаических жанров создавались в индийских литературах в течение всего XIX в., а в некоторых из них и в первые десятилетия XX в.

Известный вклад в развитие норм современного литературного языка хинди и урду внесли такие индийские писатели, как Лаллу джи Лал и Мир Амман. В начале XIX в. ими были созданы прозаические

---

[1] Многочисленные образцы этой прозы, передававшиеся из поколения в поколение преимущественно в устной народной традиции, были собраны и изданы в сравнительно недавнее время, только в последние годы они стали предметом серьезного изучения (см. «Indian literature. Short critical surveys of 12 major Indian languages and literatures», ed. by Dr. Nagendra, Agra, 1961; далее — «Indian literature...»).

произведения на хинди и урду — «Океан любви» («Прем Сагар») Лаллу джи Лала, «Сад и весна» («Баг-о-бахар») Мир Аммана[2] и др. Сюжет «Океана любви» был заимствован из «Бхагаватпураны», представляющей жизнеописание бога-пастуха Кришны; в основу сюжета произведения Мир Аммана легли широко распространенные в Индии и в других странах Ближнего и Среднего Востока рассказы о приключении четырех дервишей.

И Лаллу джи Лал, и Мир Амман продолжали старые традиции, однако они одни из первых ввели в литературу язык народа. В течение последующих десятилетий их произведения служили своеобразным эталоном языка и стиля для многих писателей, являлись учебными пособиями для изучающих живой разговорный язык.

Значительный вклад в развитие нового прозаического стиля хинди и урду внесли также Саид Иншалла-хан, автор произведения «История рани Кетаки» («Рани Кетаки ки кахани»), Сайид Хайдар Бахш Хайдари, автор «Рассказов попугая» («Тота Кахани»), Мунши Садасукх Лал, известный своими переводами классических памятников индийского эпоса («Рамаяны», «Бхагаватпураны» и др.). Все эти писатели пытались в рамках старой традиционной прозы выработать новый литературный стиль, отвечающий запросам времени[3]. Однако принципиально новые пути в развитии художественной прозы хинди, урду, а также ряда других индийских литератур (орья, ассамской, гуджаратской, телугу, тамильской) намечаются лишь в последней четверти XIX в.

В бенгальской и маратхской литературах становление новой прозы происходило в более ранний период и более быстрыми темпами, чем в других индийских литературах. В Бенгалии и Махараштре раньше чем в других районах Индии, началось развитие капиталистических отношений; здесь раньше появились ростки национальной буржуазной идеологии. Поэтому уже в первой половине XIX в. передовые писатели и общественные деятели Бенгалии и Махараштры пытались по-новому решать вопросы развития современных жанров литературы.

Становлению новой прозы бенгали и маратхи в немалой степени способствовал подъем печати, а также издательская и публицистическая деятельность местных общественных деятелей и писателей-просветителей.

Часть передовых индийцев, познакомившихся с достижениями современной науки, с философской и общественной мыслью на Западе, осознавала многовековую отсталость своей страны и стремилась вывести ее из состояния застоя. Необходимо было пробудить интерес к новой жизни у широких слоев индийского общества, поднять их на борьбу против рутины и косности. И здесь очень большую роль должны были сыграть газеты и журналы, издававшиеся на местных языках, а не на английском, доступном весьма ограниченной части высокопоставленной верхушки.

Органы печати использовались как средство борьбы за переустройство индийского общества, как средство распространения новых идей, новой литературы и нового прозаического языка.

Очень ярко прослеживается этот процесс в маратхской литературе. Уже в первой половине XIX в. Бомбей стал значительным центром

[2] В переводе на русский язык см.: Лаллу джи Лал, *Прем Сагар*, М.—Л., 1937; Мир Амман, *Сад и весна*, М., 1957.

[3] См. Г. А. Зограф, *Хиндустани на рубеже XVIII и XIX вв.*, М., 1961 стр. 19—35.

журналистики и публицистики. На рубеже XIX—XX вв. в Махараштре выдвинулся ряд выдающихся идеологов национально-освободительного движения, внесших значительный вклад также и в развитие языка и литературы. Публицистическая и журналистская деятельность Вишнушастри Чиплункара (1850—1882) и Бал Гангадхара Тилака (1856—1920) сказала исключительно большое влияние на формирование мировоззрения многих маратхских писателей, среди которых одно из первых мест принадлежит крупному романисту Харичарайну Апте (1864—1919). Издаваемая Бал Гангадхаром Тилаком газета «Кесари» («Лев») была одним из самых популярных общественно-политических изданий не только в Махараштре, но и в Гуджарате и Карнатике.

В Бенгалии одним из первых выдающихся просветителей стал Рам Мохан Рай (1772—1833), основоположник современной бенгальской прозы, издатель ряда газет на бенгальском языке[4]. В начале XIX в. он выступил с публицистическими статьями, в которых подверг резкой критике фанатичные обряды и обычаи (например, самосожжение вдов на погребальном костре мужа; некоторые предписания ортодоксального индуизма и т. д.). Рам Мохан Рай написал грамматику бенгальского языка; он постоянно призывал развивать прозаический стиль в литературном языке. Именно Рам Мохан Рай положил начало регулярному изданию журналов и газет на бенгали.

В середине и конце XIX в. в Бенгалии уже создавались литературно-публицистические журналы, сыгравшие значительную роль в развитии и языка, и литературы, и новых прогрессивных общественно-политических взглядов. В 70—80-х годах XIX в. среди передовой бенгальской интеллигенции большой популярностью пользовался журнал «Бонгодаршон» («Зеркало Бенгалии»), издаваемый крупнейшим индийским писателем того времени Бонкимчондро Чоттопадхаем. «Бонгодаршон» стал центром литературной и культурной жизни Бенгалии. На страницах этого журнала развернулась борьба за новое, реалистическое направление в литературе, за широкую популяризацию родного бенгальского языка[5]. Этот журнал оказал большое влияние на формирование новых взглядов не только бенгальской интеллигенции, но и многих деятелей культур сопредельных провинций.

Под непосредственным влиянием бенгальских просветителей начали свою литературную и издательскую деятельность писатели-просветители литератур хинди, орья, телугу, а также ассамской и других литератур. В конце XIX в. на этих языках появляются первые газеты и литературно-художественные и общественно-политические журналы, отражающие новые веяния в индийских литературах. Наиболее значительными из них были: «Харишчандра Чандрика» («Луна Харишчандры») и «Судхакар» («Реформатор») на хинди, издаваемые Бхаратенду Харишчандрой; «Уткаль дарпана» («Зеркало Ориссы») на орья, издаваемый Факирмоханом Сенапати; сатирические журналы Виресалингама «Хасья сандживани» («Живительный смех») и «Вивекавардхани» («Расцвет знания») на телугу; тамильская газета «Свадешмитран» («Друг свободы») и др. Во всех этих журналах и газетах наряду с

[4] См. Э. Комаров, *Рам Мохан Рай — просветитель и провозвестник национального движения в Индии* — в кн. «Общественно-политическая и философская мысль Индии», М., 1962.

[5] См. В. А. Новикова, *Бонкимчондро Чоттопадхай — публицист и издатель журнала «Бонгодаршон»* — в кн. «Памяти академика Игнатия Юлиановича Крачковского», Л., 1958.

публицистическими статьями, посвященными важным социальным и политическим темам, широко ставились и вопросы языка и литературы.

Благодаря издательской деятельности писателей-просветителей газеты и литературно-общественные журналы начали играть видную роль в развитии нового, реалистического направления в литературе, новых жанров (современного романа и рассказа), новых взглядов на значение и цели художественных произведений. В конце XIX в. вокруг передовых журналов группировались уже многие писатели. Журналы стали своеобразной школой писательского мастерства, через которую прошли почти все ведущие литераторы Индии конца XIX — начала XX в.

На рубеже XIX—XX вв. просветительство становится основной формой борьбы за общественный и духовный прогресс своей страны уже всей передовой индийской интеллигенции. Оно — важнейшее проявление новой буржуазной идеологии. Индийские просветители стремятся приобщить народ к передовым идеям времени, добиваются распространения в стране европейской системы образования, выступают против сохраняющихся в кастовой системе ограничений, требуют проведения ряда социальных реформ (право вдов на вторичный брак, право на заключение межкастовых браков, запрещение детских браков), а также призывают покончить с затворничеством индийской женщины. Просветительство находит свое выражение в религиозно-реформаторском движении, в программах общественных и политических деятелей и, наконец, получает наиболее полное художественное воплощение.

Многие выдающиеся писатели и общественные деятели Индии выступают ревностными пропагандистами просветительских идей, и среди них такие, как Бонкимчондро Чоттопадхай (1838—1894) и Рабиндранат Тагор (1861—1941) в бенгальской литературе, Харинараян Апте (1864—1919) в маратхской, Говардханрам (1855—1920) и Нандашанкар (1835—1905) в гуджаратской, Сваминатх Айер (1858—1942) в тамильской, Лакшминатх Безбаруа (1868—1930) в ассамской, Бхаратендру Харишчандра (1850—1885) в литературе хинди, Сайид Ахмад Хан (1817—1898) — в урду, Кандукури Виресалингам (1848—1913) — в телугу. Факирмохан Сенапати (1843—1918) — в орья.

Различной по характеру была общественная и литературная деятельность этих писателей. Одни очень резко высказывались против английского господства, другие относились к колонизаторам весьма лояльно. Некоторые из них выступали как драматурги и поэты, другие как романисты, третьи как публицисты и журналисты. Однако, несмотря на определенные различия общественно-политических воззрений, а также литературных интересов этих писателей, творчество каждого из них ознаменовало новый этап в развитии национальной литературы. В произведениях этих писателей впервые проявился общественный характер литературы, ее неразрывная связь с действительностью.

Индийские прозаики конца XIX — начала XX в. учились писательскому мастерству на лучших образцах европейской литературы (преимущественно английской, а также французской и русской в переводе на английский язык). Не случайно поэтому развитие жанра исторического романа в индийской литературе протекало под влиянием романов Вальтера Скотта, а социального романа — произведений Д. Свифта, О. Голдсмита, В. Теккерея, Ч. Диккенса; на развитие жанра рассказа оказали влияние произведения Г. Мопассана, и несколько позднее — Л. Толстого и А. Чехова.

Характерно, что в индийских литературах конца XIX — начала XX в. сложилась весьма своеобразная традиция переводов произведений западноевропейской литературы на индийские языки. Это были необычные переводы, точно передававшие идейно-художественное своеобразие оригинала, а художественные переводы-переделки, переносившие действие романа на индийскую почву. Такие переводы воспринимались скорее как оригинальные произведения: они были новыми по форме, отражали традиции европейского романа, но содержание их было близко индийскому читателю и подчас весьма злободневно. Так, например, известный просветитель литературы телугу конца XIX в. Виресалингам в своих романах-фарсах, зло высмеивавших социальные пороки, использовал произведения Д. Свифта и О. Гольдсмита[6].

В своих произведениях писатели-просветители подняли ряд очень важных проблем современной им действительности. В их романах и рассказах уже находят яркое реалистическое отражение и страдания народа под властью англичан, и протест против ненавистной чужеземной власти, и свойственный развивающимся капиталистическим отношениям дух стяжательства и наживы, и чудовищные феодальные пережитки, особенно трагически сказывающиеся на судьбах индийских женщин.

Однако решение многих социальных и политических вопросов писатели-просветители искали в прошлом своей страны. При этом они выдвигали традиционные морально-этические идеалы, подчеркивали и идеализировали традиционные черты индийского образа жизни и мышления (склонность к созерцательности). Такая романтическая идеализация прошлого, естественно, наложила определенный отпечаток и на социальный и исторический роман, и на рассказ. Яркий пример подобной идеализации — роман Бонкимчондро Чоттопадхая «Ядовитое дерево» («Бишо брикхо»). Идеализация старой патриархальной Индии, феодальной аристократии наблюдается в ранних рассказах Рабиндраната Тагора. Многие исторические романы Бонкимчондро Чоттопадхая, Харинараяна Апте, Факирмохана Сенапати, Нандашанкара Мехты, Ичхарама Десаи, также посвященные героическому прошлому Индии, были овеяны духом романтической идеализации прошлого. И хотя в этих романах авторы не пытались дать анализ социальных противоречий феодального общества, а образ феодального вождя представлялся в них подчас сильно идеализированным, здесь впервые в истории индийской литературы был поставлен вопрос о роли народа в истории общества. Повествуя о самоотверженной борьбе индийского народа в прошлом, передовые писатели Индии стремились пробудить патриотические чувства, поднять народ на борьбу против английских колонизаторов.

Весьма популярным в индийских литературах конца XIX в. был жанр приключенческо-фантастического романа, во многих своих чертах близкий предшествующей прозаической традиции. В конце XIX в. в этом жанре выступило немало талантливых писателей (Девкинандан Кхатри, Киширилал Госвами, Ратаннатх Саршар и др.), сыгравших положительную роль в развитии нового прозаического стиля. В условиях жесточайшей цензуры колониального режима иногда под типично традиционным сказочным сюжетом того или иного произведения скрывались идеи большой общественной значимости[7]. Однако часть писате-

[6] См. «Indian literature...».

[7] Позднее такой прием использовали писатели, вступившие на путь реализма. Например, в 1909 г. вышел сборник патриотических рассказов Премчанда «Любовь к Родине» («Соз-е ватан»), большая часть рассказов которого была написана в традиционной сказочной манере.

лей, выступавших в жанре фантастического и приключенческого романа, используя сюжеты, приемы и методы санскритского романа, средневековой авантюрной повести и т. д., отходила от насущных проблем современности.

В конце XIX — начале XX в. в индийских литературах, несмотря на бесспорное влияние реалистической европейской литературы, все еще были сильны традиции старой прозы — приключенческих историй, религиозно-назидательных рассказов, мифологических сказаний и т. д. Поэтому в индийском романе того периода местные литературные традиции переплетались с отдельными чертами, свойственными европейскому реалистическому роману. Нередко в одном и том же произведении элементы реализма сочетались с элементами романтизма.

Своеобразное сочетание элементов реализма и романтизма в творчестве многих писателей конца XIX — начала XX в. в известной степени объяснялось также и специфическими особенностями развития общественной мысли Индии, сильным влиянием религиозно-просветительских обществ и отдельных реформаторов, опиравшихся на религиозно-философские принципы индуизма и ислама. Выдающиеся общественно-политические деятели и религиозные реформаторы конца XIX — первой половины XX в.: Свами Вивекананда, Ауробиндо Гхош, Мохандас Карамчанд Ганди и другие, — стремились использовать традиции древнеиндийской религии и философии в борьбе за национальные интересы родины. Однако предпринятые ими попытки реформ индуизма, их призывы к моральному самосовершенствованию, естественно, не могли уничтожить социальную несправедливость. Тем не менее их взгляды пользовались большой популярностью и оказывали значительное влияние на формирование мировоззрения многих индийских писателей. Именно поэтому для многих произведений индийской прозы на рубеже XIX—XX вв. характерно, с одной стороны, яркое реалистическое изображение жизни народа, его страдании и бедствии, резкий протест против существующих колониальных порядков и средневековых пережитков, а с другой — осуждение решительных мер, активных, действенных методов борьбы, проповедь послушания и непротивления злу насилием или же идеализация далекого прошлого.

Таким образом, в творчестве индийских просветителей определились некоторые черты творческого метода, характерные для многих писателей Индии последующего периода.

* * *

С начала девятисотых годов Индия вступает в период все возрастающей национально-освободительной борьбы. Несмотря на временные весьма непродолжительные спады, эта борьба принимает все более массовый характер. Ряды борцов за независимость непрерывно пополняются новыми и новыми представителями трудовых классов Индии. В национально-освободительное движение вливается мощный поток разночинной трудовой интеллигенции, а также рабочих и крестьян. Все более смелой и непримиримой становится критика колониальных властей, все чаще раздается требование предоставить Индии полное самоуправление.

Такой ход развития событий в общественной жизни страны естественно не мог не сказаться и на развитии литературы. Если среди писателей-просветителей преобладали представители передовой буржуазной интеллигенции, в основном вышедшие из семей богатых помещиков или крупных чиновников колониального аппарата, то теперь в литературе начинают преобладать писатели совершенно другого типа. В литературу приходят представители трудовой интеллигенции, по происхождению связанные главным образом с мелкой буржуазией. Они стоят уже значительно ближе к простому народу, лучше знают его жизнь.

Это молодое поколение индийских прозаиков, начавших свой творческий путь в первые десятилетия XX в., делает новый шаг в развитии реалистического направления в жанре романа и рассказа. Продолжая развивать реалистические тенденции прозаиков предшествующего поколения, они значительно расширяют круг социальных проблем. Их волнует уже не только борьба с феодальными пережитками, не только семейные проблемы. Все больше внимания молодые писатели обращают на растущие противоречия буржуазного общества, на социальные контрасты капиталистического города, на усиливающееся обнищание индийского крестьянства.

Находят отражение в художественной литературе и новые черты национально-освободительного движения. Тема борьбы за национальную независимость теперь становится центральной, ведущей темой всей индийской литературы. При этом основное внимание писатели уделяют образу рядового борца — человека из народа.

В качестве одного из ярких примеров развития новых тенденций в художественной прозе первой трети XX в. можно привести творчество Премчанда (1880—1936).

Премчанда по праву считают основоположником критического реализма в литературах хинди и урду. Он очень хорошо знал произведения выдающихся бенгальских писателей: Бонкимчондро Чоттопадхая, Рабиндраната Тагора, Шоротчондро Чоттопадхая; они оказали известное влияние на его творчество. Многие рассказы и романы Премчанда по своей социальной направленности близки и созвучны произведениям и Бонкимчондро, и Рабиндраната Тагора, и Шоротчондро Чоттопадхая. Однако тема национально-освободительной борьбы, образ простого человека-труженика, прежде всего индийского крестьянина, получают в творчестве Премчанда значительно более широкое и последовательное развитие, чем в творчестве бенгальских реалистов. Основные романы Премчанда («Обитель любви» — «Премашрам», «Воздаяние» — «Годан», «Поле битвы», — «Кармабхуми», «Арена» — «Рангбхуми» и др.) — это романы, или посвященные жизни индийских крестьян, или рисующие широкое полотно национально-освободительной борьбы.

Велика заслуга Премчанда и в освоении метода критического реализма. В течение долгого периода Премчанд, как и многие другие современные ему писатели-реалисты, стоял на идеалистических позициях нравственного самосовершенствования как единственного средства в борьбе с социальным злом. Часто его произведения кончались «примирением» непримиримых в действительности классовых противоречий, неожиданным духовным прозрением помещиков, чиновников, надсмотрщиков и других представителей власти. Однако в последние годы жизни Премчанд создает реалистические произведения (роман «Воздаяние», сборник рассказов «Саван» — «Кафан»), в которых изображает суровую действительность такой, какая она есть на самом деле.

В романах Премчанда нашла отражение такая важная тема, как жизнь индийского крестьянства. Под влиянием Премчанда к этой теме

обращаются многие писатели литератур хинди и урду: Сурьякант Трипатхи Нирала, Джайшанкар Прасад, Нагарджун, Пханишварнатх Ренну, Кришан Чандар и др.

Романы Премчанда подготовили почву для развития общественно-политического романа в литературах хинди и урду в 30—40-е годы. Яшпал, Упендранатх Ашк, Кришан Чандар под влиянием творчества Премчанда обращаются к социальным обобщениям классовых противоречий буржуазного общества.

Широкое развитие в индийской литературе первой половины XX в. получает социально-психологический роман. Первым крупным писателем, создавшим произведения этого жанра, был Шоротчондро Чоттопадхай (1876—1938) — один из основоположников критического реализма в бенгальской литературе.

Еще в юности в поисках работы, пройдя через многие жизненные испытания и невзгоды, писатель очень хорошо изучил жизнь так называемых средних слоев индийского общества, а также людей, оказавшихся на «дне». Избрав основной темой своего творчества моральную сторону жизни индийского общества, мир чувств и душевных переживаний, Шоротчондро впервые в бенгальском романе дал тонкий психологический анализ поступков и развития характеров своих героев. Писатель показал, как своекорыстие и расчет буржуазных отношений, прикрываемых ханжеской моралью капиталистического общества, вместе со многими консервативными взглядами и пережитками прошлого глушат и убивают в человеке все самое лучшее, светлое.

Романы Шоротчондро приобрели очень широкую известность по всей Индии. Характерно, что его произведения в современной индийской критической литературе стали своеобразным эталоном оценки мастерства каждого писателя, выступающего в жанре социально-психологического романа.

Огромная популярность произведений Шоротчондро объясняется тем, что он в своих романах поднял проблемы морального и социального порядка, которые были и остаются очень важными в жизни индийского общества. В поле зрения писателя и положение индийской женщины, и борьба с религиозными и сословными предрассудками, и несправедливость современного буржуазного общества, и духовные искания передовых людей, пытающихся отстоять свое право на счастье, не уронив человеческое достоинство.

Традиции Шоротчондро продолжили многие его последователи в различных индийских литературах.

В 30—40-е годы жизнь мелкобуржуазной интеллигенции становится одной из наиболее распространенных тем художественной прозы. В период усиления кризиса капиталистического общества, а также все нарастающего подъема национально-освободительной борьбы выявляется противоречивость, двойственность индийской буржуазной интеллигенции: из ее рядов выходят люди передовых взглядов, непримиримые борцы со всякого рода пережитками и предрассудками, поборники прогресса, сторонники равноправия женщин, и в то же время именно в этой среде все еще бытуют многие религиозные и кастовые пережитки; в семьях интеллигентов положение женщины, которая иногда превращается в рабыню мужа, подчас бывает особенно тяжелым.

Многие индийские писатели, продолжая развивать традиции Шоротчондро Чоттопадхая, пытаются вскрыть причины столь противоречивых явлений в жизни мелкобуржуазной интеллигенции. Этот круг тем поднимают в своем творчестве и бенгальский писатель Гопал Халдар, и писатели литературы хинди Джайшанкар Прасад, Джайнендра Кумар и писатель Разипурам Кришнасвами Нараян, пишущий на английском языке, и многие другие.

В XX в. на развитие прогрессивных тенденций в литературах Индии значительное влияние оказывает русская классическая литература, интерес к которой особенно возрос после Великой Октябрьской социалистической революции, и советская литература. Английские империалисты и реакционные элементы из числа привилегированных классов Индии старались всячески извратить представления широких слоев индийской общественности о характере Октябрьской революции, до минимума свести информацию о жизни народов Советского Союза, об их культуре и литературе.

Однако уже в 20-х, а особенно в 30-х годах на страницах индийских журналов различных направлений все чаще появляются статьи по истории русской классической литературы, а также о современной советской литературе, особенно о творчестве М. Горького. В 1930 г. Советский Союз посетил Рабиндранат Тагор. Его «Письма о России» сыграли очень большую роль в распространении среди индийцев правильного понимания жизни советского народа.

Среди первых индийских прозаиков, откликнувшихся на Октябрьскую революцию, был Премчанд (роман «Обитель любви») [8].

Интересные наблюдения о влиянии русской классической и советской литературы на индийскую интеллигенцию сделал акад. А. П. Баранников в статье «Индийцы о русской литературе» (1948) [9]. Подробно разбирая ряд статей индийских литературоведов о русской литературе, А. П. Баранников отмечал, что «возрастающий изо дня в день интерес индийской интеллигенции к русской литературе объясняется явлениями внутренней индийской жизни. Не находя выхода из создавшихся в стране экономических и политических затруднений, индийцы обращаются за ответом на свои вопросы к литературе той страны, которая наиболее радикальным образом и навсегда разрешила все сложнейшие вопросы, которые не могут быть разрешены в капиталистическом обществе» [10]. И далее: «...Индийскую интеллигенцию русская литература вообще и творчество М. Горького в частности привлекают тем, что она видит в нашей литературе большую активную действенную силу. При помощи такой силы индийцы стремятся найти выход из создавшегося безысходного положения...» [11].

Не случайно, что именно в 30-е годы и особенно в 40-е годы, в период наиболее напряженной борьбы за национальную независимость, в среде передовой индийской интеллигенции неизмеримо возрастает авторитет русской классической и советской литературы. В этот же период получают широкое распространение марксистские идеи.

В 30-е годы во многих странах мира передовые деятели культуры и литературы подняли голос против возрастающей опасности фашизма. Индийские писатели не остались в стороне от этой борьбы. Они выразили чувство солидарности со всеми прогрессивными деятелями,

---

[8] См. В. И. Балин, *Премчанд и его романы «Обитель любви» и «Воздаяние»*,— в кн.: «Литературы Индии», М., 1958.

[9] А. П. Баранников, *Индийская филология, Литературоведение*, М., 1959.

[10] Там же, стр. 130.

[11] Там же, стр. 134.

боровшимися против сил реакции, организовав у себя в стране «Ассоциацию прогрессивных писателей Индии» (АППИ, 1936).

За первое десятилетие своего существования (1936—1946) Ассоциация сыграла исключительно большую роль в развитии прогрессивного движения в индийских литературах. Она не только объединила писателей различных индийских литератур, борющихся за национальное освобождение, но и в значительной степени активизировала деятельность многих писателей, до этого стоявших в стороне от всеобщей борьбы.

Деятельность Ассоциации оказала очень большое влияние на формирование мировоззрения многих молодых писателей, пришедших в литературу в середине 30-х годов. Среди них были Кришан Чандар, Саадат Хасан Манто, Гурбахш Сингх, Упендранатх Ашк, Яшпал, Маник Бондопадхай и многие другие, впоследствии ставшие гордостью современной индийской прозы. Эти писатели очень быстро отходят от романтических иллюзий, свойственных начинающим авторам; в их творчестве получила отражение повседневная тяжелая и самоотверженная борьба народа за политическое, социальное и духовное раскрепощение.

В произведениях этих авторов по-новому ставится вопрос о путях социального преобразования общества, по-новому освещается роль народа в борьбе за национальную независимость, за изменение форм общественного бытия.

В связи с творчеством писателей 30—40-х годов особо следует остановиться на жанре рассказа.

События общественной жизни Индии XX в. развивались с такой быстротой, что не случайно именно жанр рассказа постепенно занимает центральное место среди других прозаических жанров индийской литературы первой половины XX в. Только такой очень демократический и оперативный жанр, как рассказ, и мог столь быстро и действенно откликнуться на происходящие события. С самого начала развития этого жанра в индийской литературе передовые писатели Индии (Рабиндранат Тагор, Премчанд и др.) стремились сделать рассказ средством художественного проникновения в действительность. С ростом национально-освободительного движения и развитием демократического направления в индийской литературе рассказ делается одним из популярнейших жанров современной прогрессивной литературы. Именно к рассказу обращаются десятки молодых писателей, стремящихся внести свой вклад во всенародное дело борьбы за независимость. Не случайно поэтому история Индии, ставшей на путь борьбы за свое освобождение, жизнь индийского народа, полная в этот период великих, радостных и одновременно трагических событий, ярче всего была отражена в жанре рассказа.

В 30—40-е годы реалистические традиции Премчанда в жанре рассказа в литературе хинди продолжают Вишвамбхарнатх Шарма Каушик, Сударшан, Джайнендра Кумар, Илачандра Джоши, Чандрагупта Видьяланкар, Бхагават Шаран Упадхьяй, Яшпал, Упендранатх Ашк, Бхайрав Прасад Гупта, Вишну Прабхакар, Амритрай, Рангея Рагхав, Чандракиран Саунрекса и др.

Так же как и роман, рассказ в творчестве этих писателей приобретает качественно новые черты. Среди их рассказов есть и насыщенные глубоким психологизмом, теплым, мягким юмором и скорее напоминающие политический очерк или памфлет, разящие острой сатирой произведения.

Написаны сотни замечательных реалистических рассказов и в литературе урду. Широко известны такие писатели урду, как Кришан Чандар, Раджендра Сингх Беди, Саадат Хасан Манто, Исмат Чугтаи, Ахмад Надим Касми, Ахмад Аббас и др. Их решительный протест против всякого рода эксплуатации и угнетения, стремление сделать жизнь своего народа и народов других стран свободной, радостной и счастливой характеризует этих писателей как борцов за народное счастье.

В 1947 г. многолетняя борьба индийского народа увенчалась победой — Индия получила долгожданную свободу. Начался новый этап развития индийского общества, новый этап развития литературы. Прогрессивная литература Индии вступила в качественно новые условия развития. Но это отнюдь не означает, что она перестает решать те задачи, которые стояли перед ней еще в период колониальной зависимости, — колониально-феодальные пережитки еще проявляли себя во всех областях экономической, социальной и духовной жизни. Более того, после достижения Индией независимости особенно обострились классовые противоречия капиталистического общества: именно теперь реакционные устремления крупной индийской буржуазии, бывших князей и владельцев поместий вступили в непримиримую и жестокую борьбу с интересами всего трудового народа Индии.

В конце 40-х — начале 50-х годов в литературу приходит поколение молодых писателей, полных энтузиазма построить новую жизнь в свободной Индии. Для них характерно стремление проникнуть в сущность происходящих событий, познать глубинные процессы развития современного общества. Эти писатели хотят увидеть и показать новое в жизни, во взглядах и психологии людей, живущих не только в крупных городах и центральных районах Индии, но и в отдаленных захолустных районах страны.

Принципиально новое явление в литературе последних лет — художественные произедения, посвященные рабочему классу. Нужно сказать, что в индийской литературе пока еще очень мало книг, повествующих о жизни рабочих. Прозаики хинди Омпракаш и Шивнараян Шривастав сами вышли из рабочей среды, они правдиво изображают жизнь своего класса. Индийская критика высоко оценивает творчество Шивнараяна Шривастава, писателя, прошедшего большой жизненный путь, полный труда, лишений и борьбы. Свыше четверти века Шривастав проработал на текстильных фабриках, он выступал активным борцом за права трудящихся. Свои жизненные наблюдения, свой большой опыт борца Шривастав воплотил в художественных образах романа «Дым, огонь и человек» («Дхуан аг аур адми»).

Рабочая тема продолжает привлекать внимание писателей, выступающих в жанре рассказа. Образ рабочего находится в центре многих новелл Кришана Чандара, Яшпала, Ахмада Аббаса, Аннабхау Сатхе.

Несомненно, большим достижением индийских писателей-реалистов последних десятилетий является впечатляющее изображение жизни простых людей Индии. В многочисленных рассказах и романах индийских писателей предстала многоликая трудовая Индия. Здесь и крестьяне, и рабочие, и интеллигенция, и мелкие чиновники. Верными жизненной правде изображены не только определенно положительные герои — люди труда, борцы за свободу и независимость, поборники социальной справедливости, но и многие представители противоположного лагеря — власть имущие и держащие (помещики, крупные чинов-

ники, различные политические деятели, представляющие крупнейш
партии страны). Яркие примеры этого мы находим в романе Пха
шварнатха Рену «Грязное покрывало» («Майла анчал», 1954) [12] и
двухтомном романе-эпопее Яшпала «Ложная правда» («Джхутха сач
1958—1960) и многих других произведениях.

В послевоенный период в прогрессивной индийской литерату
широкое распространение получают две новые темы — тема борьбы з
мир и тема интернационального братства народов.

В рассказах, посвященных борьбе за мир, таких, как «Голос ду
ши» («Атма ки аваз») Бхайрав Прасада Гупты, «Мечта сына земли
(«Дхарти бэте ка санкал») Харшнатха, «Медаль» («Тамга»)
Бхишмы Сахни, «Жена солдата» («Сипахи ки патни») Дивакара
другие, простые люди, вынесшие на своих плечах всю тяжесть войны
пережившие ее ужасы, лишившиеся близких людей, крова, здоровья,
не хотят войны. И хотя не все из них сразу могут осознать всю важ-
ность движения за мир, тем не менее всем своим существом они чув-
ствуют силу и необходимость этого движения.

Тема борьбы народов Азии за мир, за свою национальную неза-
висимость, за освобождение от гнета колониального рабства особенно
близка прогрессивным индийским писателям. С глубоким волнением и
искренней симпатией изображают они эту борьбу в своих произведе-
ниях, разоблачая американских империалистов как злейших врагов
народов Азии и всего миролюбивого человечества (рассказы «Я буду
ждать» — «Мейн интизар карунга» Кришана Чандара, «Кровь и звез-
ды» — «Кхун аур ситарен» Шарад Чандара Джоши и т. д.).

Таким образом, индийские писатели приобретают все больший
опыт в отображении художественными средствами сложной и проти-
воречивой реальной действительности.

Итак, мы остановились только на основных вехах развития совре-
менной прозы, подчеркнув такие важные моменты в ее истории, как
роль периодической печати в формировании нового прозаического сти-
ля в литературных языках; значение просветительства в развитии новых
прозаических жанров, новой тематики; национально-освободительная
борьба и развитие реалистического направления.

Однако это отнюдь не исчерпывает всех вопросов и проблем, свя-
занных с развитием современной индийской прозы.

---

[12] См. В. А. Чернышев, *Романы Рену*, — в кн: «Современная индийская проза», М., 1962.

А. С. Сухочев

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА НА УРДУ

В последние годы в советском литературоведении появилось мно-
го работ, специально посвященных рассмотрению проблемы формиро-
вания жанра современного романа или касающихся отдельных сторон
этой проблемы. Многие исследователи отмечают, что формирование
жанра романа синхронизируется со становлением реализма в нацио-
нальных литературах. Для большинства хорошо изученных литератур
это положение можно считать бесспорным. Ссылки же на существо-
вание античного и средневекового романа типа «Золотого осла» Апу-
лея, «Дафниса и Хлои» Лонга, «Приключений десяти принцев» Дан-
дина трудно признать убедительными, так как здесь в понимании
жанра романа лежит терминологическая неопределенность. Это хоро-
шо видно из сопоставления с английскими терминами «novel» (им обо-
значается современный, главным образом семейно-бытовой роман) и
«romance» (им называют обычно античный и средневековый роман,
преимущественно приключенческий, авантюрный и т. д.).

Таким образом, несмотря на большие успехи в разработке теории
романа, нельзя не признать, что в ней до сих пор остаются еще до-
вольно большие белые пятна, существуют легко уязвимые места. Од-
на из причин этого — почти полное игнорирование нашими теорети-
ками материалов по истории становления романа в наиболее развитых
восточных литературах.

Цель данной статьи — в самых общих чертах проследить процесс
становления реалистического романа в литературе на языке урду и
проверить, в какой степени могут быть применены к восточным лите-
ратурам теоретические положения о становлении реалистического ро-
мана, полученные на основе анализа западных литератур.

* * *

В литературе на урду еще задолго до появления современного ро-
мана существовала относительно богатая и разнообразная проза.
Наиболее интересными прозаическими произведениями на урду надо
считать народные дастаны, в которых в фантастическом преломлении
отражались народные представления об извечной борьбе добра и зла.
Однако в дастанах мы находим лишь отдельные элементы, свойствен-
ные современному роману. Главнейший из них — подробно разрабо-

танный сложный сюжет. Очень слабо выражена индивидуальность героев, их характеры (если можно говорить о характерах в дастанах) статичны и схематичны.

В начале XIX в. к обработке дастанов стали обращаться видные писатели урду, многие из которых работали в Колледже форта Вильяма в Калькутте. Эти писатели еще не умели передавать в своих произведениях национальный колорит изображаемой в них страны, не могли создать запоминающиеся образы живущих в ней людей. Даже в «Саде и весне» («Баг-о бахар») Мир Амман рисует не быт и обычаи стран, где происходит действие, а приводит отдельные реалии индийской жизни, знакомой писателю. Г. А. Зограф в своем интересном предисловии к переводу книги так пишет об этом: «Мы отчетливо видим в „Саде и весне" приметы страны и эпохи. Хотя действие и переносится в далекие экзотические страны: то на Аравийский полуостров в Яман (Йемен), то в Шам (Сирия), то в столицу „султана правоверных" — Константинополь, то в разные области Аджама (Иран), то на восток — в Чин и Мачин, то далеко на запад — в Фаранг (Европу), — повсюду встречаемся мы с одной и той же обстановкой, с тем же образом жизни. Везде изображается быт мусульманской феодальной аристократии в том виде, как его наблюдал сам Мир Амман у себя на родине, в Дели. Черты Индии проявляются особенно ярко, когда дело касается каких-либо подробностей обыденной жизни. Мусульмане здесь следуют многим индусским обычаям: они жуют бетель, ставят на лоб благословляющий знак — тику, носят индийскую одежду и готовят индийскую пищу»[1].

Спору нет, что Мир Амману в какой-то степени удалось воссоздать картину индийской жизни в его время. Но ведь действие происходит в разных странах, герои книги принадлежат к разным народам, говорят, очевидно, на разных языках. Ничего этого автор не передал в своей книге, кроме чисто декларативных заявлений, что первый дервиш происходит из страны Яман, второй — царевич из страны Фарс и т. д. Это свидетельствует отнюдь не о недостатках мастерства Мир Аммана — он как раз является одним из наиболее талантливых писателей начала XIX в. Само состояние развития литературы на урду в то время еще не выдвигало перед писателем требования правдиво изображать жизнь в ее национальном своеобразии, в ее конкретной временной и локальной определенности.

Первый шаг от традиционных дастанных сюжетов в сторону сближения повествования с современной ему жизнью сделал Раджаб Али Бег Сурур в своей фантастической «Повести о чудесах» («Фасана-и аджаиб», 1824). По содержанию и композиции «Повесть о чудесах» очень близка дастанам — в ней действуют различные феи, джины и дэвы; многие эпизоды в ней не мотивированы логикой развития действия; написана она чрезвычайно сложной рифмованной прозой, пышным, перенасыщенным традиционными фигурами языком. Но Сурур уделил в ней большое внимание правдивым, реалистическим зарисовкам обстановки, в которой действуют герои, красочному описанию обычаев и различных обрядов. Читатели в «Повести о чудесах» узнавали определенные места в Лакнау, им понятны были намеки на хорошо известные события, происходившие на их глазах.

Тщательное выписывание реалий быта, фотографическая точность в передаче окружающей действительности, пристальное внимание к

[1] Мир Амман, *Сад и весна*, М., 1957, стр. 13.

окружающим людям — все это создавало предпосылки для формирования в дальнейшем реалистического направления в прозе урду.

Последующее развитие прозы урду тесно связано с просветительским движением в Северной Индии, возникшим во второй половине XIX в. Идеологически и эстетически формирование современных прозаических жанров подготовлено работами таких просветителей, как Саид Ахмад-хан, Мухаммад Хусейн Азад, Алтаф Хусейн, Хали и Шибли Нумани. В многочисленных статьях Саида Ахмад-хана, опубликованных в «Алигарх институт газетт» и в «Тахзиб уль-ахлак» («Воспитание морали») неоднократно говорилось о естественном праве человека, о необходимости просвещения народа, ознакомления его с достижениями науки в передовых странах Европы. Последователь Саида Ахмада Назир Ахмад впервые перешел от публицистического выражения просветительских идей и призывов к их художественной реализации в прозаическом произведении. В 1869 г. вышел его первый роман «Зеркало невесты» («Мират уль-урус»), а затем ряд других прозаических произведений.

Обращение Назира Ахмада, а за ним и других просветителей к жанру романа не было случайным. Стремление донести до читателей свои идеи в наиболее доступной и развернутой форме, желание показать наглядно, в повседневной обстановке идеальных героев неизбежно приводило этих писателей к поискам такой формы художественного произведения, которая наиболее отвечала этим целям. Безграничные возможности в этом отношении представлял роман, не знавший формальных ограничений, присущих поэзии или драматургии в силу их специфики. Не скованный канонами литературных норм, роман давал возможность нарисовать широкую картину жизни современного писателю общества со всеми ее противоречиями. Успех такого произведения определялся уже не возможностями самого жанра, а лишь талантом писателя и его идейной позицией.

Роман «Зеркало невесты» и его продолжение — повесть «Созвездие Большой Медведицы» («Бинат-ун-Наш») по правдивости описания жизни городского среднего сословия стали поистине зеркалом индийской жизни конца 60-х годов XIX в. Историк литературы урду Сухраварди писала о романах Назира Ахмада: «Эти книги остаются единственным надежным источником наших знаний о том, какова была индийская жизнь перед вступлением ее в контакт с Западом»[2]. Здесь Сухраварди допускает некоторое преувеличение — несомненно, сохранилась масса авторитетных источников, рассказывающих о жизни в Северной Индии во второй половине XIX в. Но она совершенно права в том, что романы Назира Ахмада в художественной форме передают типичные для Северной Индии его времени картины жизни народа. Она имеет в виду, что в художественных произведениях, художественно освоенных свидетельствах типические для определенного времени ситуации и «вымышленные» писателем характеры и обстоятельства часто точнее раскрывают дух времени, чем документальные свидетельства.

«Зеркало невесты» — это семейно-бытовой роман. Сюжет его весьма прост. Вообще разработка сюжета — одно из слабых мест в творчестве Назира Ахмада. Сильнее он как художник, пытающийся создать правдивые образы героев.

[2] Sh. A. B. Suhrawardy, *A critical survey of the development of Urdu novel and short story*, London — New York — Calcutta — Bombay, 1945, p. 42.

Как истинный просветитель, Назир Ахмад рассматривал человека вне его сословного происхождения независимо от занимаемого им положения, религиозной или кастовой принадлежности. Признание объективной ценности человека вело к углубленному изучению его внутреннего мира, его психологии. Разрабатывая характер героя, автор в свою очередь приходил к выводу, что он формируется под влиянием внешнего воздействия. Это и заставляло писателя внимательно всматриваться в окружающий мир и стараться правдиво отразить его в своих произведениях. В результате такого сложного творческого процесса герои романов Назира Ахмада впервые получили ясно выраженные индийские национальные черты характера. Национальная определенность героя — это и есть одно из реалистических завоеваний художника.

Высшее достижение Назира Ахмада — роман «Ибн уль-Вакт». Здесь в центре внимания писателя уже не судьба отдельного человека, преследующего узко личные цели, а изображение человека, вся деятельность которого направлена на служение народу, хотя герой и ложно понимает это служение. Ибн уль-Вакт считает, что единственный путь преодоления средневекового застоя, выхода из того жалкого состояния, в которое народ Индии попал после потери независимости, — это сначала путь приобщения к европейской культуре, а потом — завоевания управления страной. Однако овладение западной культурой Ибн уль-Вакт понимает излишне упрощенно, сводя все к ношению европейского платья и пользованию ножом и вилкой за обедом. Ибн уль-Вакт всей душой верит, что, подражая во всем англичанам, он действует во благо своего народа. Но соотечественники отворачиваются от него — они считают его «неверным», христианином, предателем интересов индийцев. Разрыв между стремлением Ибн уль-Вакта трудиться на благо соотечественников и объективным значением его деятельности — вот основной конфликт романа; как видим, писатель из круга индивидуальных переживаний переносит нас в сферу социальных отношений. Общественное звучание этого крупнейшего произведения Назира Ахмада является следующим шагом в освоении писателем реализма.

Все персонажи Назира Ахмада выступают в типических для Индии второй половины XIX в. обстоятельствах. Правда, типизация героев в первых романах и повестях только намечена, проведена она не всегда последовательно. В связи с этим, естественно, недостаточно индивидуализированы герои различных романов, выступающих в сходных амплуа. Но это в известной степени обусловлено самой изображаемой Назиром Ахмадом действительностью. Тогдашнее общество еще не давало писателю возможности увидеть яркие, выразительные типы определенных социальных категорий. И только позднее, когда он обратился к изображению общественной жизни, характер героев его произведений стал уже не заданной схемой, а формировался в процессе действия, на глазах у читателя.

Правдивость изображения, попытки найти и обобщить в образе героя типические черты определенной социальной и национальной группы людей, расширить круг изображаемых явлений, демократизировать героя, отказ от вычурного языка и переход к народно-разговорному как наиболее подходящему для изображения «прозы жизни» — эти черты творчества Назира Ахмада свидетельствуют о его приближении к реалистическому изображению действительности.

Однако творчеству Назира Ахмада присущи не только реалистические черты. Зачастую ему свойственна, в основном в изображении главного героя, и романтическая окраска. Слияние реалистического и романтического начал — характерная черта творчества не только Назира Ахмада, но и всех последующих писателей урду конца XIX в.

Одновременно с введением в литературу урду нового героя и новых литературных приемов Назир Ахмад взял очень много и от предшествующей традиции. В его романах мы на каждом шагу видим навязчивую дидактику, склонность писателя к морализированию. Поучения автора, прямо обращенные к читателям, утяжеляют романы, делают их композиционно рыхлыми, затрудняют чтение. Однако присутствие их в произведениях Назира Ахмада легко объясняется как влиянием литературной традиции, так и еще недостаточным мастерством писателя, впервые в литературе урду обратившегося к жанру романа.

Следующий этап развития романа на урду связан с именем Ратаннатха Саршара. Основное его произведение — «Повесть об Азаде» («Фасана-и Азад») — было опубликовано в 1878—1879 гг. в газете «Ауадх ахбар», а в 1880 г. вышло отдельной книгой (в четырех томах). Саршар в это время был редактором газеты, много писал в первый сатирический журнал на урду «Ауадх панч», который с 1877 г. издавался в Лакнау известным писателем урду Саджжадом Хусейном. Работа в газетах и журналах научила Саршара быстро откликаться на актуальные события, уметь подмечать зорким глазом журналиста несовершенства в общественной жизни и резко их обличать.

Композиционно «Повесть об Азаде» очень близка к дастанам (особенно к «Дастан-и Амир Хамза»). Это авантюрно-приключенческий роман с массой совершенно неправдоподобных эпизодов, не вяжущихся с логикой событий. В композиционном отношении роман Саршара значительно уступает даже романам Назира Ахмада. Но Саршар превосходит Назира Ахмада в создании жизненно правдивых характеров. Имена Азада и его слуги Ходжи стали нарицательными для читающей публики на урду, их называют Дон Кихотом и Санчо Панса Востока. Это сравнение совсем не случайно. Саршар знал роман Сервантеса и даже сделал его вольный перевод на урду, озаглавив его «Божий воитель» («Худаи фауджджар»).

Шутник и весельчак Ходжи, любящий меткое словцо и обладающий здравым рассудком простолюдина, преданный своему хозяину и постоянно указывающий ему на его недостатки, обусловленные незнанием жизни, воплотил лучшие черты человека из народа. Полнота и всесторонность обрисовки образа Ходжи, его художественная убедительность, народность были большим достижением Саршара и способствовали укреплению реалистических тенденций в прозе урду.

В огромном романе-эпопее Саршар дал яркие, запоминающиеся картины жизни всех слоев населения Лакнау 70-х годов, правдиво отразил настроения мусульманской знати. В этом произведении представлены различные слои общества — от наваба до подметальщика, от склонного к авантюрам блестящего офицера Азада до его верного слуги Ходжи. Действие романа в основном происходит в Лакнау. Но довольно большое место занимают и приключения Азада и Ходжи в странах Ближнего Востока, особенно в Турции, куда Азад отправился, чтобы принять участие в русско-турецкой войне.

Саршар беспощадно высмеивает уродливые обычаи, оставшиеся от старины. Его герои не боятся отпустить злую шутку и по поводу многих нововведений английских колониальных чиновников. Саршар не стоял на государственной службе, и это давало ему некоторую неза-

висимость, необходимую для создания ярких сатирических произведений. Такая независимость положения резко отличала его от Назира Ахмада, всю жизнь тянувшего служебную лямку в колониальном аппарате. Только к концу жизни он смог оставить службу и написать свой лучший и наиболее острый социальный роман «Ибн уль-Вакт».

Существенное влияние на творчество Саршара оказало знакомство с английской литературой. Некоторые исследователи находят непосредственную связь между первыми главами «Повести об Азаде» и «Письмами Ковердея» Аддисона[3], а также некоторыми английскими романами XIX в. По глубине раскрытия внутреннего мира героя Саршар стоял близко к европейским писателям-реалистам.

Кроме «Повести об Азаде», Саршар создал еще несколько романов: «Путешествие в горы» («Саир-и кохсар»), «Камни», «Хушшу» и др. Все они — вариации «Повести об Азаде»; в них мы встречаем тех же людей и такие же ситуации. Эти романы отличаются лишь меньшими размерами да более продуманной композицией, хотя и здесь еще есть масса неоправданных эпизодов. Во всех этих произведениях налицо сильная сторона творчества Саршара — показ широкой картины общественной жизни Лакнау, сатирическое отношение к действительности, подробная разработка многосторонних характеров героев.

По-иному к задаче создания романа подошел Абдул Халим Шарар. Свой первый роман «Забава» («Дилчасп») он написал в 1882 г. Шарар был самым плодовитым из всех писателей урду конца XIX в. Его перу принадлежит несколько романов из жизни современной ему Индии и большое количество романов на исторические темы. В них ясно отразилось влияние Вальтера Скотта и французских романистов (Шарар знал французский язык и мог читать их произведения в подлиннике). Шарар тесно примыкал к алигархскому просветительскому движению на его втором этапе, когда наиболее видным деятелем просветительства был Шибли Нумани. Под влиянием взглядов индийских мусульманских просветителей он обратился к воспеванию ранней мусульманской культуры, идеализируя ее при этом. Он пытался противопоставить культуру мусульманских народов (и прежде всего арабов) цивилизации европейцев.

Действие большинства романов Шарара происходит в арабских странах или в Испании. Таковы его романы «Высший рай» («Фирдоус-и барин»), «Покорение Андалузии» («Фатах-и Андалус»), «Арабские дни» («Айам-и араб») и др. По тематике они близки романам известного арабского писателя Джирджи Зейдана, жившего и писавшего примерно в одно время с Шараром. Не исключена возможность, что Шарар, прекрасно знавший арабский и персидский языки, был знаком с творчеством Зейдана. Кроме того, уже в начале своей литературной деятельности Шарар перевел на урду роман известного бенгальского писателя Бонкимчондро Чоттопадхая «Дочь коменданта крепости» («Доргешнондани»). Таким образом, Шарар был знаком с литературой различных народов и самых разных направлений, мог использовать в своих произведениях творческий опыт многих писателей.

Обращение к исторической тематике не было для Шарара попыткой уйти от жгучих проблем современности. Прославление борьбы мусульманских народов (особенно в эпоху крестовых походов) было со-

[3] M. Sadiq, *Ratan Nath Sarshar. A study*, — «Iqbal», Lahore, vol. 9, № 63, 1961, pp. 11—25.

звучно настроениям индийцев во второй половине XIX в. Историческими примерами Шарар, как и другие писатели-просветители, особенно Хали в своей поэме «Прилив и отлив ислама» («Мадд-о-джазр-и-ислам»), внушал народу веру в свои силы, способствовал сплочению патриотически настроенной интеллигенции для борьбы с английскими захватчиками. В этом была объективная ценность исторических романов Шарара, сыгравших определенную роль в пробуждении национально-патриотических чувств индийцев, говорящих на урду.

При всей социальной значимости творчества Шарара с художественно-эстетической точки зрения его романы были очень слабы. Где бы ни происходило действие романов, представители какой бы страны там ни выступали, везде в них, как и в «Саде и весне» Мир Аммана, можно было узнать индийцев. Писатель не знал условий жизни изображаемых им народов и не стремился быть точным в их изображении. Его цель — привлечь внимание читателя к проблемам, которые были созвучны современной ему эпохе. Отсюда дидактичность романов, слабая обрисовка героев, их статичность, заданность их характеров. Шарар не прибегает к богатой палитре, свойственной большим художникам. Он обходится двумя красками — белой и черной. Не интересуют его и психология героя, его переживания. Главное для писателя — изображение большого исторического события, воспитание на его примере духа патриотизма в соотечественниках.

Все эти недостатки делают романы Шарара шагом назад по сравнению с произведениями его предшественников. Но есть у Шарара и преимущество перед ними. Состоит оно в тщательной продуманности формы романа, его композиции. В романах Шарара мы почти не найдем логически неоправданных эпизодов.

Внимание к композиции романа, логика развития событий, новизна и социальная значимость тематики обеспечили успех историческим романам Шарара, оказавшим большое влияние на развитие последующей литературы на урду.

Как мы видим, у крупнейших писателей урду конца XIX в. роман не во всех аспектах развивался гармонично: Назиру Ахмаду лучше всего удавалось изображение семейно-бытовых реалий, Саршар достиг успеха в глубокой разработке характеров и сатирической обрисовке уродливых явлений действительности, Шарар придал роману композиционную стройность. Это объясняется рядом причин — мировоззрением этих писателей, приверженностью к предшествовавшей традиции, степенью знакомства с другими, более развитыми литературами, влияние которых в свою очередь находилось в тесной связи с мировоззрением писателей урду. Так, Назира Ахмада больше всего привлекали морализирующие поучения Дж. Бэньяна и утопии руссоиста Томаса Дэя; Саршара — сложный, многогранный роман Сервантеса; Шарара — Вальтер Скотт; Банкимчондро Чоттопадхая — французские писатели — авторы исторических романов. Кроме того, необходимо учитывать, что становление романа на урду под влиянием других, более развитых литератур проходило очень интенсивно и заняло немногим более десяти лет. Путь, пройденный европейскими литературами в течение столетий, литература урду в других исторических условиях должна была проделать в течение двух-трех десятилетий. При этом неизбежны были трудности роста, и они не преминули сказаться. Разумеется, в такой короткий срок писатели не могли еще добиться высокого мастерства. Они видели и недостатки друг друга, отвергали их, но вместе с недостатками они зачастую отбрасывали и все положительное, достигнутое их предшест-

венниками. Необходимо было все завоевания родоначальников романа на урду синтезировать в одном романе.

Такое органическое слияние всего положительного, достигнутого романистами урду в конце XIX в., должно было привести к созданию подлинно реалистического романа.

В 1899 г. вышел роман Мухаммада Хади Русвы «Умрао Джан Ада»[4]. Русва обладал чрезвычайно многогранным талантом. Его знали как способного поэта и музыканта, он много и успешно занимался различными науками, но подлинной славы он добился как писатель-прозаик. До опубликования «Умрао Джан Ады» он написал несколько романов и повестей. Наиболее известны из них «Благородный» («Зат-и шариф») и «Отпрыск благородного рода» («Шариф-зада»). Но сухость изложения и навязчивые морализующие сентенции — крупный недостаток этих произведений.

Заслуженную славу Русве принес роман «Умрао Джан Ада», написанный в форме беседы героини, танцовщицы Умрао Джан Ады, с автором. В основу повествования Русвой положены действительные события; у основных героев имеются прототипы в жизни. Роман отличается совершенством формы и правдивостью повествования, тонким анализом душевного состояния героини. В нем все убедительно мотивировано поступками героев. Умение в немногих словах показать сложные переживания героини, вызвать сочувствие к ее трагически сложившейся судьбе, естественное, непринужденное развертывание сюжета — все это продолжает до сих пор привлекать читателей. Разумеется, в романе Русвы есть и романтическая идеализация героев, но она не является определяющей в обрисовке их характеров. Писателю удалось соединить в романе лучшее, что было достигнуто его предшественниками, гармонично воплотить их достижения в небольшом по объему произведении. Отточенная форма романа способствовала более полному выявлению его большого содержания. «Умрао Джан Ада» по праву считается первым реалистическим романом на урду, а Русва — непосредственным предшественником Премчанда, основоположника критического реализма в литературах урду и хинди.

* * *

Даже беглое рассмотрение процесса формирования жанра реалистического романа на урду в течение последнего тридцатилетия прошлого века позволяет сделать следующие выводы.

Как и в большинстве стран Востока, реализм в литературе урду постепенно подготавливается и развивается в рамках просветительской литературы. Однако он не становится там самостоятельным методом. В просветительских романах мы видим органическое слияние черт реализма, романтизма и сентиментализма.

Интерес к человеку вне зависимости от его положения в обществе, попытка раскрыть характер героя, обусловленный окружающей средой, показ героя в его национальной определенности (в отличие от дастанной литературы, где герой был лишен всяких признаков национальной принадлежности), изображение типических для Индии характеров в типической обстановке, в которой действуют герои, — все эти черты, в

[4] Этот роман был переведен на русский язык и вышел в 1930 г. под названием «Танцовщица».

большей или меньшей степени свойственные большинству произведений названных писателей, свидетельствуют о начальном этапе формирования реализма в литературе урду. Однако становление реализма как самостоятельного метода происходит уже в самом конце XIX в. С окончанием просветительского этапа в литературе урду идет процесс дифференциации реалистического и романтического направлений. С этого времени начинается оформление критического реализма, особенно ярко проявившегося в прозе, и романтизма, завоевавшего наиболее прочные позиции в поэзии.

Как и в европейских литературах, в литературе урду становление романа как жанра, наиболее полно позволяющего показать широкую картину бурно развивающейся действительности, совпадает с постепенным накоплением реалистических элементов, с укреплением реалистических позиций в недрах просветительской литературы.

Е. П. Челышев

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ РАБИНДРАНАТА ТАГОРА

В исследованиях о Тагоре зачастую можно встретить самые различные определения характера его творческого метода. Одни считают его романтиком, другие реалистом, иногда говорят об эволюции его художественного метода от романтизма к реализму. Можно встретить также утверждения, что в последний период творчества Тагор отдал некоторую дань модернизму и т. д.

Основной недостаток подобных определений характера эволюции художественного метода Тагора заключается, на наш взгляд, в том, что творчество его рассматривается изолированно от всей художественной практики в Индии, в отрыве от индийской действительности. Попытки увязать его творчество с коренными изменениями в общественной и культурной жизни Индии конца XIX — начала XX в. в работах буржуазных исследователей бывают весьма робкими и, как правило, безрезультатными вследствие ограниченности их мировоззрения. Нельзя не отметить, что большинство индийских литературоведов-марксистов признают основополагающую роль Тагора в становлении реализма в индийской литературе. Однако даже такие видные исследователи, как Хирен Мукхерджи, Гопал Халдар, Нирендранатх Рай и другие, ограничиваются, как правило, лишь скупыми определениями творческого метода Тагора, по существу не раскрывая сложный, противоречивый характер его становления, связанного со всем идейно-художественным развитием писателя. Вряд ли можно, например, считать бесспорным утверждение, что «Рабиндранат Тагор — один из величайших поэтов-романтиков в мире»[1].

Вопросы генезиса художественного метода Тагора, сложного взаимодействия романтизма и реализма с другими литературными направлениями, методами, идейно-эстетическими системами как индийского происхождения, так и привнесенными в Индию из литератур других стран, в мировом тагороведении еще не являются в достаточной степени разработанными.

Характер становления художественного метода Тагора можно понять лишь рассматривая эволюцию всего творчества и мировоззрения писателя в неразрывной связи с социально-экономическими изменениями в Индии конца XIX — начала XX в., с пробуждением национального самосознания индийцев и началом становления буржуазных наций, со всем процессом обновления индийского общества. Художественный

[1] Нирендранатх Рай, *Бенгальская поэзия XIX—XX вв.*, М., 1963, стр. 84.

метод Тагора можно осмыслить, анализируя его творчество в органической связи с художественными традициями, которые получили выражение в предшествующем литературном развитии Индии, с реалистическими и романтическими тенденциями западноевропейской культуры, как известно, оказавшей на Тагора значительное влияние.

Тагор пришел в литературу, когда в ней еще были сильны эстетические воззрения эпохи позднего средневековья. Литература народов Индии во второй половине XIX в. делала лишь первые шаги по пути преодоления застоя и косности; еще были сильны позиции формалистической поэзии, далекой от жизни, наполненной либо религиозно-мистическим, либо эротическим содержанием. Колониальное порабощение страны тормозило естественный процесс начавшегося культурного возрождения.

Реалистическое направление пробивает себе путь прежде всего в бенгальской литературе. Это не случайно, так как Бенгалия — та часть Индии, где прежде всего складываются капиталистические отношения, где раньше всего начинается подъем национального самосознания и развертывается освободительная борьба за независимость. Создание различных религиозно-реформаторских и просветительских обществ, распространение демократической прессы, борьба за национальный язык, возникновение организаций молодой национальной буржуазии, включение в движение за национальную независимость все более широких слоев индийского общества, особенно после образования в 1885 г. первой политической партии Индии — Национального конгресса, подъем всей экономической общественно-политической и культурной жизни Бенгалии в XIX в. — все это стимулировало зарождение и развитие новой литературы, связанной с современностью, способствовало созданию произведений, в которых успешно развивались реалистические тенденции.

Исследователи творчества Тагора, как правило, не учитывают, что зародившийся в индийской литературе во второй половине XIX в. реализм проявляет себя в разные периоды исторического развития Индии не одинаково; а это определяется отношением писателей к национальным традициям и опыту мировой литературы, характером их связей с общественной жизнью страны, их мировоззрением, индивидуальными склонностями и т. д.

Формированию реалистического направления в творчестве Тагора, как он сам указывал, способствовали три фактора: бенгальская литература второй половины XIX в., особенно творчество Бонкимчондро Чоттопадхая (1837—1894), деятельность Рам Мохан Рая (1772/74—1833) как религиозно-общественного реформатора и национально-освободительное движение в стране[2].

Взгляды Рам Мохан Рая, просветителя и провозвестника национального движения Индии, сыграли большую роль в расшатывании феодальных устоев индийского общества в процессе зарождения и широкого распространения в стране новой буржуазной идеологии. Они оказали плодотворное влияние на творчество и мировоззрение бенгальских писателей XIX в.

Стремление индийских писателей XIX в. отразить в своем творчестве правду жизни, поставить острые проблемы, волновавшие в то время передовую индийскую общественность, привело к выработке нового типа художественного мышления, одна из важных особенностей кото-

[2] См. R. Tagore, *Talks in China*, Calcutta, 1925.

рого заключалась в наполнении традиционных образов индийской мифологии новым жизненным содержанием. Подобный метод художественной мифологизации действительности, весьма характерный для раннего индийского просветительства середины XIX в., явился естественной ступенью в становлении реализма в индийской литературе.

Известный бенгальский поэт и драматург Модхушудон Дотто (1824—1873) был родоначальником этого метода в индийской литературе. Образы его поэмы «Гибель Мегхнада» («Мегхнадбодх каббо»), написанной на сюжет древнеиндийского эпоса «Рамаяна», воспринимаются как живые люди, наделенные чувствами и переживаниями человека XIX в.

Своеобразие реализма индийской литературы на самой ранней стадии его возникновения, т. е. период 60—80-х годов XIX в., на наш взгляд, определяется стремлением передовых индийских писателей осмыслить и отразить в своем творчестве сложный процесс пробуждения национального самосознания индийского народа в условиях распространения просветительских тенденций во всех сферах общественной и культурной жизни страны.

«Выразителем духа времени» во второй половине XIX в. был Бонкимчондро Чоттопадхай. Наряду с историческими романами, в которых органически сливается суровая правда жизни с романтикой и героическим пафосом национально-освободительной борьбы, Бонкимчондро создает и такие, например, остро социальные, злободневные произведения, как реалистическая повесть «Комолаканто» (70-е годы). Созданное почти за сорок лет до «Острова пингвинов» произведение Бонкимчондро по своей идейно-эстетической направленности напоминает роман Анатоля Франса. Беспощадная критика капиталистического общества, резкая антиколониальная направленность составляют основное идейное содержание этого произведения.

Комолаканто, курильщик опиума, — опустившийся, изуродованный жизнью, отравленный капиталистической действительностью человек. Но, наглотавшись одурманивающих сознание паров опиума, он обретает способность проникать взглядом в самые сокровенные тайники жизни, понимать язык всех живых существ мира, распознавать истинную правду жизни, скрытую обычно от людей в тумане различных ложных представлений и иллюзий. За аллегорическими образами повести проступают контуры реальной жизни Индии, встают картины трагической судьбы индийского народа. Обычные предметы приобретают в повести особый, символический смысл: непременная принадлежность дома каждого индийского крестьянина — молотило вдруг предстает перед нами в образе заминдара, грабящего крестьян, или судьи, который «потолок-потолок законы в своей норке и вот уже достает оттуда нищету, тюремное заключение, разорение зажиточному, гибель честному»[3]. Политика в капиталистическом обществе то выступает в образе голодного пса, выпрашивающего подачки, то в образе бесчувственного к чужим бедам буйвола, отнимающего корм у коров. Соотечественники представляются ему в образе голодных муравьев, дерущихся из-за жалких объедков, достающихся им от заморского какаду, который хватается тем, что в этой стране он пожирает все[4]. Родина-мать в повести предстает в величественном образе богини Дурги, могущественной

[3] Бонкимчондро Чоттопадхай, *Комолаканто*,—«Восточный альманах», М., 1963, № 5, стр. 102.
[4] Там же, стр. 136.

в прошлом, доведенной до крайней нужды и отчаяния в настоящем, страстно мечтающей об освобождении.

Комолаканто выступает не только как рупор идей Бонкимчондро; перед нами предстает реалистический образ бедняка индийца, хотя и доведенного до самого плачевного положения, но тем не менее гораздо более благородного и гуманного, чем великие мира сего. Он далек еще от сознания необходимости решительно бороться со злом и насилием. Его протест против национальной несправедливости и колониального рабства выражается лишь в злом сарказме по отношению к угнетателям. Нельзя не заметить здесь черты сходства между образами Комолаканто и гашековского Швейка.

Традицию, начатую Бонкимчондро в бенгальской литературе повестью «Комолаканто», подхватили индийские писатели других национальных литератур. В литературе хинди, например, Бхаратенду Харишчандра (1850—1885) создал драму «Бедствие Индии» («Бхарат дурдаша»). В ней, как и в повести Бонкимчондро «Комолаканто», возвышенные патриотические идеи выражаются в символико-аллегорической форме. Индийский литературовед Пракашчандра Гупта, анализируя это произведение Харишчандры, справедливо отмечает, что он посеял зерна реализма в литературе хинди[5]. Драмой «Бедствие Индии» заложена основа реалистического направления в драматургии хинди.

Таким образом, в творчестве Бонкимчондро, Харишчандры и других следующих за ними передовых индийских писателей второй половины XIX в. отразился процесс нарастания национально-освободительной борьбы, распространения среди народа гражданских, патриотических идей.

Это и определило своеобразие реализма произведений названных писателей. Основные черты его — протест против колониального рабства, сочувствие народному горю и в то же время злая сатира на угнетателей, пороки и недостатки общества, стремление противопоставить величественное прошлое безрадостному настоящему. Аллегорическая форма художественного осмысления действительности была весьма свойственна индийскому просветительскому реализму.

На рубеже XIX—XX вв. развитие капиталистических отношений, усиление колониального гнета вызвали коренные изменения во всех сферах жизни индийского общества, привели к резкому классовому размежеванию, обострению социальных противоречий, к росту всенародной антиколониальной борьбы. Под влиянием новых общественных условий в литературе усиливается демократическая струя, качественно новые черты приобретает индийский реализм, нашедший воплощение прежде всего в творчестве Тагора.

Тагор утверждал, что произведения литературы и искусства раскрывают во всей полноте реальный окружающий мир, помогают понять действительные чувства и переживания человека. Он утверждал, что нельзя в литературе и искусстве отразить правду жизни, не воспевая действительно прекрасное, объективно существующее в действительности. «Литература только тогда достигает своей цели, — писал он, — когда она правду жизни изображает в виде источника радости и счастья человека на земле»[6]. О неразрывной связи литературы с действитель-

[5] "हिन्दी साहित्य की एक दृष्टि," इलाहाबाद, १९५३।
[6] रा० ठाकुर, साहित्य, बम्बई, १९४९, पृ० ८३।

ностью, о необходимости сосредоточить внимание на важнейших проблемах, имеющих общенародное значение, Тагор говорит во многих своих работах. «Когда писатель в процессе своего творчества не задается никакой целью, все, что он пишет, обречено на забвение. Когда же в мыслях писателя отражается то, о чем думает весь народ, тогда в своем творчестве писатель отражает чаяния всего народа, тогда его произведение прочно занимает свое место в литературе» [7].

В период нарастания первого массового подъема национально-освободительного движения, так называемого «свадеши», в 90-е годы XIX в. Тагор создает свои первые рассказы, в которых отражено пробуждение дремавших в индийском народе сил. Это важный этап на пути развития критического реализма во всей многонациональной литературе народов Индии. Тагор живет в это время в деревне; там он впервые получает возможность наблюдать жизнь простого народа. Писатель глубоко сочувствует крестьянам, протестует против гнета и произвола помещиков и колониальных властей [8].

Движение свадеши 1905—1908 гг. стимулировало дальнейшее развитие реалистического направления в творчестве писателя. Об этом прежде всего свидетельствует его роман «Го́ра» (1909). Последующие волны национально-освободительной борьбы в 20-х и 30-х годах также оказывают заметное воздействие на произведения Тагора. Становление реалистического метода Тагора таким образом находится в неразрывной связи с эволюцией его идейно-эстетических идеалов, с утверждением народности.

Тагор не ограничивается копированием действительности. Он смотрит на жизнь глазами не беспристрастного наблюдателя, а художника, пытающегося разобраться в сложных, противоречивых явлениях окружающей действительности. Писатель показывает жизнь различных слоев индийского общества, изображая действительность в развитии, в постоянной борьбе нового со старым. «В литературе, — пишет он, — вы не увидите ничего того второстепенного, случайного, что окружает человека в реальной жизни...» [9]. «Литература отбрасывает лишнее, уменьшает мелкое, делает большое большим, заполняет пробелы, уплотняет рыхлое... Задачи литературы — превращение внутреннего во внешнее, мыслей в язык, личного в общественно значимое, сегодняшнего в вечное» [10].

Эти слова Тагора — не просто декларация. Характеры, ситуации, вся обстановка произведений Тагора конкретны, поражают точнейшим знанием индийской действительности. Однако индивидуальное у него не существует отдельно от типичного; в конкретном, индивидуальном у Тагора всегда проявляется обобщенная, эстетически выраженная действительность. Яркие, незабываемые образы, созданные Тагором в обобщенно-конкретной форме, отражают общественные и нравственные идеалы писателя.

[7] Р. Тагор, *Отражение вселенной в литературе*, — Собрание сочинений, т. 8, М., 1957, стр. 319.

[8] Интересное исследование ранних рассказов Тагора сделано в статье А. П. Гнатюка-Данильчука (см. А. П. Гнатюк-Данильчук, *Становление реалистического метода в творчестве Рабиндраната Тагора* (*рассказы 1891—1895 гг.*) — в кн. «Современная индийская проза», М., 1962). Основным недостатком данной статьи, на наш взгляд, является то, что реализм Тагора рассматривается в ней как раз навсегда данное явление, автор не делает попытки вскрыть органическую связь реалистического метода Тагора с предшествующей литературной традицией Индии, не говорит о том, чем отличается реализм Тагора от реализма Бонкимчондро и других предшествующих ему бенгальских писателей.

[9] Р. Тагор, *Отражение вселенной в литературе*, стр. 318.

[10] Р. Тагор, *Литературный критик*, — Собрание сочинений, т. 8, М., 1957, стр. 287—288.

Особенного мастерства добивается Тагор в изображении женских образов. Это Хемнолини и Комола — героини романа «Крушение», Анондомойя, Шучорита и Лолита — персонажи романа «Го́ра», Бимола — героиня романа «Дом и мир», и многие другие. Уже в раннем рассказе Тагора «Старшая сестра» (1895) образ Шоши до предела конкретен, осязаем. Шоши — простая деревенская женщина, уже немолодая, ищущая счастья в личной жизни, любвеобильная и сердечная, но в то же время непоколебимая и решительная. Она не может примириться с несправедливостью и жестокостью и гибнет в неравной борьбе за правду от руки собственного мужа-деспота. В рассказе нет ни выводов, ни каких-либо готовых сентенций, однако конкретные детали и факты, внутренняя логика развития образа Шоши помогают за конкретным увидеть и почувствовать типичное. В небольшом эпизоде трагической гибели простой индийской женщины, смело поднявшей свой слабый голос против несправедливости собственного мужа, раскрывается проблема большого социального накала — пробуждение индийской женщины к активной жизни.

Именно типичность характеров многих героев Тагора сделала их имена нарицательными в Индии. Карьеристов и политиканов часто называют в Индии Шандипами-Бабу по имени героя романа «Дом и мир», бесстрашных борцов за свободу именем героя романа «Го́ра» и т. д. Тагор писал (1906 г.): «Сейчас настало время... на страницах всемирной литературы увидеть лицо живого человека. Нужно в произведениях каждого отдельного писателя усмотреть общее, а в общем увидеть стремление всех людей выразить себя» [11].

У Тагора почти нет идеальных героев, типичных, например, для Премчанда, т. е. лишенных отрицательных черт, порождаемых социальными условиями и поэтому потерявших свое конкретно-историческое содержание. Даже изображая мифологических героев, Тагор стремится наделить их чертами, присущими обыкновенному человеку. Так, например, герои «Махабхараты» юноша Арджуна и девушка Читрангода в пьесе Тагора «Читрангода» — живые, обыкновенные люди, с их обычными человеческими страстями.

Преодолевая схематизм в изображении человека, характерный для творчества многих его предшественников и современников, Тагор ищет причины, обусловливающие формирование человеческого характера, его действия в окружающей человека действительности, в жизни индийского общества. Тагор утверждает новые в индийской литературе принципы изображения глубоко индивидуализированных типических характеров; он раскрывает все богатство внутреннего мира человека, показывает его в неразрывной связи со всей общественной жизнью. В этом заключается секрет жизненности и правдивости художественных образов Тагора; это и определяет реалистическую направленность всего его творчества.

Тагор постоянно подчеркивает, что полная, совершенная красота, осуществление и проявление которой он видел прежде всего в человеке, раскрывается в органическом слиянии материальной и духовной жизни. Именно выявление этого слияния характеризует художественный метод Тагора.

[11] Р. Тагор, *Отражение вселенной в литературе*, стр. 322.

В конце XIX — начале XX в. в индийской литературе уже начинают развиваться натуралистические тенденции: увлечение некоторых писателей деталями ради самих деталей, увлечение слепым копированием действительности, ее поверхностным изображением, отсутствие стремления к художественному обобщению. Тагор резко выступал против литературы, которая, ограничиваясь лишь внешним правдоподобием изображения жизни, не раскрывает ее внутреннего смысла, не подмечает в ней типичного, закономерного. Говоря о бесперспективности развития подобной литературы, Тагор подчеркивал, что вымысел и преувеличение являются важнейшими условиями создания реалистического образа. «Настоящее мастерство художника, — писал он, — заключается именно в способности преувеличения, вызванной стремлением сохранить правду. Писанина, точно соответствующая действительности, — не литература» [12].

Жизненная правда в произведениях Тагора не всегда достигается только правдоподобным художественным изображением жизни. У Тагора во многих произведениях, прежде всего в драматургии и поэзии, большую роль играет романтическая символика, в своеобразной художественно-условной форме раскрывающая различные явления действительной жизни. Некоторые эпизоды и события в романах и рассказах Тагора на первый взгляд кажутся малоправдоподобными, иногда несколько неожиданными. Так, например, в начале романа «Го́ра» юноша Го́ра показан как самый ревностный защитник и последователь ортодоксального индуизма. Тагор доводит до гротеска его религиозный фанатизм — свято чтя и выполняя обычаи и обряды индуизма, Го́ра даже отказывается принимать пищу из рук своей любимой матери. Но такое умышленное подчеркивание деталей нужно Тагору для того, чтобы полнее и ярче раскрыть большую правду жизни. Когда сам Го́ра постигает жизнь, он становится ярым противником религиозного фанатизма, приносящего лишь горе и страдания людям. Подобное резко контрастное противопоставление набожности и атеизма Го́ры помогает писателю глубже показать значимость и важность коренного перелома в сознании героя, сделать его образ более выпуклым и эмоционально выразительным.

В том же плане создан и образ скупца Джогонатха в рассказе «Наследство». Джогонатх напоминает нам лучшие сатирические образы мировой реалистической литературы — Гобсека и Плюшкина.

В целом же Тагору не свойственно сатирическое изображение действительности. Однако в ряде его рассказов и романов художественная палитра его реализма обогащается за счет элементов сатиры. Обличая отрицательные общественные явления, Тагор порой зло высмеивает мнимую добропорядочность черствых, бездушных людей, пытающихся сохранить в быту уродливые пережитки феодализма. Злой, уничтожающей сатирой звучат, например, последние строки рассказа Тагора «Расчеты». Несчастная Ниру — женщина из бедной семьи, живя в доме богатого свекра, терпит постоянные издевательства и травлю богатых родственников мужа и медленно угасает... «А вечером Ниру умерла... В этот день ее впервые осмотрел врач, больше его звать не пришлось. Зато погребальный обряд был совершен со всею торжественностью — ведь покойница была женой старшего сына райбахадура! Такого костра, сложенного целиком из сандалового дерева, не видел еще никто в округе. Церемония похорон Ниру была обставлена с такой пышностью,

[12] Р. Тагор, *Литературный критик*, стр. 286.

что молва о величии райбахадура разнеслась повсюду... Говорили, что ради этих похорон райбахадуру даже пришлось влезть в долги» [13].

Рассматривая творческий путь Тагора, нельзя не заметить определенной эволюции его реалистического метода. Реализм тагоровских рассказов 90-х годов качественно отличается от просветительного реализма второй половины XIX в. В этих произведениях значительно усиливается критическое начало. Сочувствие народному горю постепенно перерастает у Тагора в гневный протест против гнета и насилия. Социальной почвой критического реализма Тагора конца XIX в. было пробуждение народных масс Индии, все более активное участие их в борьбе за человеческие условия существования, против колониального рабства. Важная особенность реалистического метода Тагора — психологическая насыщенность его рассказов, жизнеутверждающий гуманизм, оптимистическая вера в светлое будущее, в конечную победу человека над темными силами. Народность, таким образом, становится неотъемлемой чертой его творческого метода. Утверждению критического реализма в творчестве Тагора способствовало также становление в индийской литературе новых публицистических жанров, прежде всего политического памфлета, а также литературной критики, в развитии которой сыграл большую роль и сам Тагор. Характерной особенностью развития критического реализма в Индии явилось то, что новый метод прокладывал себе путь, преодолевая сопротивление различных антиреалистических течений.

Критический реализм Тагора, обладая большой обличительной силой, обнаруживал вместе с тем и слабость, проявляющуюся прежде всего в неясности и неопределенности общественных идеалов писателя. Тагор не сумел понять историческую перспективу развития индийского общества, в котором господствовали взгляды и интересы либерально настроенной индийской интеллигенции, вступившей на путь национально-освободительной борьбы, но не имевшей еще ясной идейной и политической программы. Поэтому он не смог в своих рассказах создать образ положительного героя, понимающего реальные процессы общественной жизни. Неудовлетворенные действительностью, герои его, как правило, не идут дальше романтической мечты о совершенной, счастливой жизни. Тагор лишь противопоставляет высокие моральные качества, чистоту, благородство, гуманность обиженных и оскорбленных черствости, жестокости, моральной деградации их угнетателей.

В первые годы XX в. Тагор создает серию реалистических романов: «Разрушенное гнездо», «Песчинка», «Крушение», пронизанных предчувствием революционных событий 1905—1908 гг. Конечно, в романах писатель имеет более широкие, чем в рассказах, возможности для детальной и глубокой разработки характеров своих героев. Однако в целом сущность и принципы реализма в них не меняются.

Подлинным художественным откровением в индийской литературе стал роман Тагора «Го́ра», в котором, на наш взгляд, проявляются новые черты реализма. Этот роман-эпопея — эстетическое осмысление сложной общественно-политической и духовной жизни индийского общества конца XIX в.

В «Го́ре» осуществлен синтез философского и социально-психологического романа. Героем романа по сути дела является не столько юноша Го́ра, страстный, мятежный борец, сколько все индийское общество. Духовная жизнь общества становится главным сюжетом и идей-

[13] Р. Тагор, *Расчеты*, — Собрание сочинений, т. 4, стр. 15.

ным содержанием произведения. Образ Го́ры как бы выражает общую идею романа, а общая идея воплощается в образе Го́ры. Иной характер в романе приобретает критицизм. Не критика пороков общества, устаревших обычаев, жестокости эксплуататоров и т. д., а критическое осмысление всей сложной морально-этической эволюции индийского общества находится в центре внимания писателя. Его волнуют прежде всего такие важнейшие проблемы времени, как поиски путей борьбы за освобождение индийского народа, определение идеального общественного устройства, при котором будут ликвидированы кастовые, религиозные, сословные различия. Неумолимая логика жизненной правды заставляет Тагора отказаться от своей доктрины морального совершенствования и ненасилия, приводит его к признанию необходимости активной борьбы за освобождение родины.

Реализм художника побеждает узость взглядов философа-идеалиста. Смелость новаторства Тагора заключается в том, что впервые в индийской литературе он создает образ героя, осознающего необходимость активно бороться за независимость родины, воодушевленного благородной идеей вывести свой народ из состояния пассивности, внушить ему чувство собственного достоинства, направить его по пути достижения лучшего будущего.

Появление новых черт реализма в романе «Го́ра», по-видимому, можно объяснить влиянием на Тагора развивавшегося в конце XIX — начале XX в. в некоторых литературах стран Запада «интеллектуального направления» в реализме, отражавшего стремление передовых художников эстетически осмыслить опыт мировой истории и судьбы буржуазной цивилизации. В стремлении перенести на индийскую почву все передовое, что зарождалось и развивалось в культуре других стран, Тагор не мог пройти мимо лучших достижений творчества Бернарда Шоу, Анатоля Франса, Генриха Манна и других своих современников, в произведениях которых уже на рубеже XIX — XX вв. можно наблюдать зарождение этой новой струи в реализме.

В 30-х годах в прозе Тагора наблюдается усиление психологической насыщенности, что также соответствует общему процессу развития мировой литературы. Проникая в самую глубину переживаний своих героев, писатель стремится раскрыть сущность морально-этических конфликтов современного общества.

Широкая социальная проблематика ранних романов и рассказов Тагора уступает место глубокому раскрытию внутреннего мира человека. Подобная эволюция была довольно характерной для творчества многих индийских писателей того времени. Однако узкие рамки психологического реализма оказываются слишком тесными для Тагора. Морально-психологическая тематика, в целом свойственная его роману «Две сестры» (1932), не может долго удовлетворять писателя. Уже в следующем его романе — «Четыре части» (1934) — заметна тенденция к расширению сферы реалистического изображения жизни.

Но и в своих психологически насыщенных бытовых романах, сосредоточивая главное внимание на изображении внутреннего мира своих героев, Тагор не отрывает их от общественной среды, не превращает тонкий психологический анализ в самоцель. Характеры героев, все их мысли и действия органически вплетаются в сложную канву индийской действительности, раскрываются на фоне всей жизни индийского общества начала XX в. Об этом говорит сам Тагор в предисловии к роману «Четыре части»: «Лишь любовь Элы и Атиндры является темой романа. Однако все развитие этой любви определяется не только индивидуальными чертами характеров влюбленных, но и внешними обстоятельствами. Другая линия романа — революционное движение, создающее драматическую обстановку вокруг любовного конфликта» [14].

Однако в романах и повестях Тагора 30-х годов социальный накал не так остр, как в его прозаических произведениях конца XIX — начала XX в. Абстрактный гуманизм, основанный на идеалистическом миросозерцании, на концепции ахимсы, снижает их реалистическую направленность. Это объясняется, на наш взгляд, прежде всего неясностью идейных позиций писателя, его ошибочными представлениями о путях и средствах борьбы индийского народа за независимость, исключающих применение революционного насилия, выдвигающих на первый план идеи морального совершенствования человека, а не влиянием на него модернизма [15].

Сторонники модернистской литературы как в Индии, так и в других странах всячески стремятся сделать Тагора своим единомышленником, доказать, что он якобы весьма благосклонно относился к литературе, основанной на фрейдистском психоанализе, что в его творчестве наблюдаются тенденции, свойственные буржуазной модернистской литературе. В связи с этим часто стремятся перекинуть мост между его живописью и графикой 30-х годов, в которой наблюдается некоторое влияние абстрактной живописи, и его художественной прозой последних лет жизни. Иногда в этих попытках доходят до явных спекуляций. Так, например, индийский литературовед Биджойлал Чоттопадхай пишет: «В главах своей книги я стремился истолковать творчество Тагора с точки зрения взглядов Фрейда. Не знаю, насколько это толкование понравится другим, но сам Тагор соглашался с ним и неоднократно в письмах ко мне выражал свое удовлетворение и признательность» [16]. Что касается мнения самого Тагора, которое он якобы выражал в личной переписке, то пусть это останется на совести автора книги, однако попытка его как бы проиллюстрировать примерами из творчества Тагора различные положения фрейдистского психоанализа нам кажутся абсолютно безрезультатными [17].

Тагор всегда был тесно связан с передовыми идеями и движениями своего времени. Ему были глубоко чужды антиреалистические модернистские течения буржуазной литературы Запада. Он никогда не разделял увлечения модернизмом тех индийских писателей, творчеству которых было свойственно стремление замкнуться в рамках «чистой» морально-психологической тематики, искусственное разделение психологического и социального начал — стремление, возникшее в результате изолированности от социальной борьбы народных масс. Тагор неоднократно высказывал резко критическое отношение к модернистским течениям: «Многие современные одаренные писатели находят много такого, что является безобразным и дисгармоничным, и представляют ре-

---

[14] R. Tagore, *Four Chapters*, Calcutta, [б/г.] p. VI—VII.

[15] См. статью А. П. Гнатюк-Данильчук, *Литературное творчество Тагора* — в кн. «Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения», М., 1961, стр. 183.

[16] বিজয়লাল চট্টোপাধ্যায়, রিয়লিষ্ট রবীন্দ্রনাথ, কলিকাতা, ১৩৬১, পৃঃ ১০ (далее — Б. Чоттопадхай, *Реалист Рабиндранат*).

[17] Так, например, герой романа Тагора «Две сестры» — Шошанко полюбил сестру своей жены, прекрасную девушку Урми. Он весь охвачен любовной страстью, страдает и мучается, не зная, на что решиться. Автор же книги эту весьма обычную ситуацию психологического конфликта почему-то стремится подогнать под известную формулу Фрейда борьбы эго- и сексуальных инстинктов (Б. Чоттопадхай, *Реалист Рабиндранат*, стр. 10).

альность в целом как нечто отвратительное или чрезвычайно болезненное и абсурдное... Такая вызывающая клевета на действительность — лишь выражение субъективных взглядов и духовное извращение. Эту клевету нельзя оправдать якобы независимым и объективным взглядом на мир, более современным и правильным, чем взгляды писателей романтического сентиментализма начала XIX в. Многие думают, что такая необузданность и несдержанность, такое размахивание кулаками и есть модернизм... Я так не считаю... Если вы спросите меня, что такое истинный модернизм, то я отвечу так — смотреть на мир беспристрастным, объективным взглядом, без каких-либо предвзятых мнений и предубеждений. Только такой подход к действительности является правильным и чистым и может привести к истинному духовному удовлетворению» [18].

Таким образом, хотя в художественном методе Тагора сосуществуют и противоборствуют различные элементы, тем не менее стремление к выражению правды жизни всегда является у него доминирующим.

Противоречия, свойственные мировоззрению писателя, резкие перемены в его идейном развитии, отображающие сложный путь эволюции идеологии национально-освободительного движения в Индии, рождали в творчестве Тагора различные формы художественного обобщения, поэтому все его многогранное, противоречивое творчество не может быть сведено к какому-то искусственному идейно-эстетическому единству.

Между тем некоторые исследователи Тагора иногда пытаются искусственно отделить реалистические элементы, присущие его творчеству, от романтических, противопоставить романтизм реализму, понимая под романтизмом стремление к возвышенным идеалам, полет фантазии, кипение страстей и переживаний и отождествляя реализм со скучным копированием повседневной действительности. Так, например, индийский литературовед Читрадеви Гупта пишет: «Современные писатели пытаются изобрести что-то новое для того, чтобы избавить литературу от многовековых чар романтизма. Но мы очень рады, что им это не удается сделать и все их творчество полно духом романтизма, даже тогда, когда они гордятся своими так называемыми реалистическими произведениями» [19].

Появление романтизма в индийской литературе во второй половине XIX в. было обусловлено всем ходом развития индийского общества. Противоречия, свойственные идеологии индийского общества, вся сложная социально-экономическая обстановка в стране способствовали идейно-эстетической дифференциации романтизма, развитию в его рамках реакционного и прогрессивного направлений.

В течение почти шестидесятипятилетнего творческого пути Тагора реалистические и романтические элементы в его произведениях в различных пропорциях и соотношениях развивались параллельно.

Однако, несмотря на столь органическое слияние романтического и реалистического начал, у Тагора встречаются произведения, романтическая направленность которых не вызывает сомнений. Это относится прежде всего к тем его поэтическим и драматургическим произведениям, в которых Тагор стремится проникнуть в сущность мироздания, как бы приподнять «таинственный занавес», отделяющий реальный мир от сверхъестественного. Подобные романтико-символические тенденции

[19] Rabindranath Tagore, *A centenary volume*, Delhi, 1961, p. 83—84.
[19] Цит. по рукописи «Romantism in Bengali Literature» by Chitra Devi Gupta.

у Тагора чаще всего проявляются в периоды спада национально-освободительного движения в Индии, усиления колониальной реакции, что не могло не вызывать разлада его возвышенных идеалов с действительностью, стремления уйти в мир личных переживаний. Это и способствовало появлению в его творчестве символико-мистических элементов.

Особенно часто обращается Тагор к этим мотивам в начале второго десятилетия XX в., в период спада революционного движения в стране и разгула реакции.

Тагор-поэт то пускается в плавание с таинственной незнакомкой, увозящей его в волшебную страну вечного счастья и покоя (стихотворение «Дорога в никуда» из сборника «Золотая ладья»), то стремится разгадать тайну жизни, плененный волшебной красотой Богини жизни в стихотворении «На берегу моря» (сб. «Читра»). Неудовлетворенность действительностью порой приводила Тагора к отходу от исторической конкретности изображения. Когда Тагор терял связь с правдой жизни, погружаясь в иллюзорный мир своих идеалистических исканий, он выступал как романтик-символист, в творчестве которого реальное содержание иногда терялось в таинственном тумане мистических образов и символов. Мотивы неудовлетворенности действительностью слышатся и в прозаических произведениях Тагора. Весьма характерен в этом отношении его рассказ «Голодные камни» (1895).

Молодой человек, поступивший на службу к правителю княжества Хайдарабад, поселяется в одной из комнат полуразрушенного дворца. И вот опустевший, заброшенный дворец по ночам снова наполняется жизнью. Юноша слышит смех и пение прекрасных женщин — наложниц низама, его пленяет таинственная незнакомка, пред ним встают тени величественного, прекрасного прошлого. Но наступает утро, и вместе с первыми лучами солнца чудесные видения исчезают; юношу окружает скучная, безрадостная действительность. Весь день он только и ждет наступления ночи, которая снова перенесет его в волшебный мир красоты и счастья.

Однако Тагор-реалист все же побеждает Тагора-романтика. Мистические настроения сменяются трезвым, оптимистическим взглядом на жизнь, сверхъестественное как бы затушевывается, отступает на задний план, звучит приглушенно. Случайный попутчик в вагоне поезда в рассказе «Голодные камни» на полуслове обрывает свой удивительный рассказ о таинственных приключениях во дворце низама, а заключительная авторская ремарка: «Я сказал, что он, вероятно, принял нас за дураков и решил посмеяться над нами. И все, что он рассказал, — вымысел с начала до конца» [20], — как бы рассеивает волшебные грезы, заставляя читателя спуститься на землю.

В некоторых рассказах Тагора реалистическое изображение действительности приходит в столкновение с его романтическими идеалами. Жестокость и беззаконие, правдиво и мастерски изображенные Тагором в рассказе «Свет и тени», меркнут, отступают перед возвышенной романтической любовью молодого человека Шошибушона и юной Гаривалы. Все невзгоды и страдания завершаются счастливой встречей любящих друг друга молодых людей. Идея Тагора о всесильной, всепобеждающей любви как избавлении от всякого зла привносит в этот реалистический рассказ романтическую струю.

Подобные абстрактно-гуманистические идеалы воплощаются и в поэзии Тагора. В мировом тагороведении существует тенденция сопо-

[20] Р. Тагор, *Голодные камни*, — Собрание сочинений, т. 4, стр. 332.

ставления поэзии Тагора и Шелли. Переоценивая влияние последнего на индийского поэта, Тагора иногда называют «Шелли Бенгала». Однако в идейно-эстетических оценках действительности у Тагора и Шелли наблюдается существенное различие. У Шелли образы бурной мятежной стихии воплощают бунт против действительности, свободолюбивые надежды и порывы, у Тагора же они получают, как правило, отрицательную оценку. Тагора пугает разбушевавшаяся стихия, нарушающая «мировую гармонию», являющуюся, с его точки зрения, важнейшим условием всеобщего счастья и благополучия и способствующую единению человека с мировой душой. Мятежной стихии он стремится противопоставить озаренную лучами солнца ликующую природу, прекрасную в своей спокойной, величественной красоте. Вот как описывает он разбушевавшееся море в стихотворении «Тяжелое время»:

...Слышу я шелест леса, но это змеится
Море — бездушное, злое, большое, пустое,
Это не нежных цветов ароматные лица,
Это тяжелые волны не знают покоя.
Где же здесь берег морской, чтоб
на нем приютиться [21].

Картины разбушевавшейся морской стихии приводит Тагор в стихотворении «Морские волны»:

Нигде не вижу берегов, клочка земли меж злобных волн.
Вокруг угрюмый океан нагромождает вал на вал,
А где хотя бы островок, хоть ненадежный, но причал?
И мнится мне, что мир одним рыданьем бури полн [22].

Но где же спасение от бури и гибели? Что может успокоить мечущуюся в этом хаосе разбушевавшейся стихии душу человека? — как бы спрашивает Тагор и отвечает:

Лишь любовь человека побеждает
страх смерти.
Великаны мертвой природы
не внемлют мольбам о пощаде,
Лишь любовь одна человека
побеждает страх и горе... [23]

Наиболее последовательным романтиком Тагор выступает в жанре драматургии. Романтическая драматургия Тагора пользуется в современной Индии всенародной любовью. Секрет ее огромного успеха, на наш взгляд, объясняется органическим сочетанием в произведениях Тагора индийской национальной формы и современного созвучного эпохе содержания. Широко популярные в Индии мифологические образы, сюжеты и идеи наполняются в пьесах Тагора новым, актуальным содержанием. С помощью их Тагор утверждает возвышенные этические идеалы, раскрывает красоту и благородство человеческого духа, рассказывает о вечном стремлении человека к любви, правде и счастью.

Романтические герои тагоровских пьес, в которых действуют как мифологические герои, так и реальные люди, мало походят на байроновских гордых одиночек, ведущих титаническую борьбу со злом, воплощающих свободолюбивые мятежные идеалы поэта. Выражая эстетические идеалы Тагора, его романтические герои олицетворяют собой благородство, высокую нравственность, всепобеждающую любовь. Герои романтических пьес Тагора по сути дела не живые реальные люди, а символы его определенных идей. В символической форме образы тагоровской драматургии утверждают идею свободы личности, освобождения человека от затхлой атмосферы окружающей действительности.

Возвышенные женские образы Сумитры в пьесе «Раджа и Рани» (1889) и Читрангоды в пьесе «Читрангода» (1892), символизирующие всепобеждающую силу и красоту любви, образы аскета Дхананджая в пьесе «Освобожденный поток» и юноши Ранджана в пьесе «Красные олеандры», утверждающие идею самоотверженной борьбы и самопожертвования во имя счастья простых людей, как бы олицетворяют думы и мечты народа; в них воплощено извечное стремление к лучшей жизни, красоте и правде. Именно поэтому символические образы драматургии Тагора приобретают такую большую эмоциональную силу.

В то же время в драматургии Тагора встречаются черты, свойственные пассивному романтизму. В символической пьесе «Король черного леса» («Раджа») королева, символизирующая человеческое начало, разочаровывается в короле, олицетворяющем бога. После долгих мучительных поисков она, наконец, находит счастье и покой в любви к «королю черного леса», символизирующему ее собственную душу. В смерти пытается найти человек освобождение от страданий в пьесе «Почта».

Романтический мятеж против новой эры капиталистической цивилизации звучит в тагоровских пьесах «Освобожденный поток» и «Красные олеандры».

Драматургии Тагора в целом в отличие от реалистических романов и рассказов не свойственно конкретно-историческое изображение жизни. Обстановка, в которой развертывается действие его пьес, выглядит как бы вне времени и пространства; протест против зла и насилия в ней принимает форму не активной осознанной борьбы, а абстрактно-гуманистического бунта. Тем не менее драматургия и поэзия Тагора проникнуты возвышенными гуманистическими идеалами; они устремлены в будущее. Это и дает нам основание считать в целом романтизм Тагора прогрессивным.

Органическая связь творчества Тагора с художественными традициями индийского искусства, пронизанными религиозно-философской идеологией индуизма, неясность и расплывчатость его общественных идеалов, представлений о закономерностях развития человеческого общества, известное влияние на него творчества английских романтиков первой половины XIX в. — все это создавало благоприятную атмосферу для появления и развития в его творчестве романтизма. Но и с позиций художника-романтика Тагор стремится осмыслить действительность, средствами прогрессивного романтизма выразить правду жизни.

* * *

Сложный, противоречивый характер идеологии индийского национально-освободительного движения, отраженный и преломленный в творчестве Тагора, вызвал сложное взаимодействие в нем тенденций реализма и романтизма. Пока Тагор ищет источник прекрасного в самой жизни со всеми ее противоречиями и сложностями, стремится глубже

[21] Тагор, *Лирика*, М., 1961, стр. 44.
[22] Там же, стр. 28.
[23] Там же.

и полнее познать действительность и отразить ее в своих произведениях, он выступает как художник-реалист. Но как только к его эстетическим идеалам и оценкам действительности примешиваются идеалистические веяния, в его реалистическом методе появляется романтическая струя. Пока Тагор беспощадно срывает маску с колонизаторов, показывая их звериное лицо, пока он разоблачает всю порочность общественного устройства, основанного на прогнившей средневековой морали, религиозном фанатизме и эксплуатации, он выступает как критический реалист. Однако его призывы к абстрактному гуманизму, проповедь ненасилия, отрицание активной борьбы за свободу человека и освобождение Индии от колониального рабства, попытки разрешить сложные социальные конфликты, проповедуя моральное самосовершенствование, призывая к подъему культуры и просвещения среди народных масс вместо активной борьбы против колониализма, — все это значительно снижает реалистическую направленность творчества Тагора, да и не только Тагора, но и большинства писателей Индии конца XIX в. — первой половины XX в.

Трудность в определении характера художественного метода Тагора усугубляется, на наш взгляд, еще и тем, что в различных жанрах его литературного творчества реалистическое и романтическое направления развиваются различными путями.

Так, в поэзии раннего Тагора (80—90-х годов прошлого века) ярко выражена романтическая направленность, в то время как в его ранних рассказах безусловно превалирует реалистическое направление. Подобная же картина наблюдается и в последующий период, в 10—20-е годы XX в. Пейзажная, философская, гражданская лирика этого периода, пронизанная концепцией «Божества жизни», характеризует Тагора как поэта-романтика, в то время как в прозаических произведениях, главным образом социальных романах, Тагор выступает как зрелый художник, представитель критического реализма.

Однако в последний период творчества, в 30-е годы, происходят заметные изменения в соотношении реалистического и романтического начала в поэзии и прозе Тагора. В гражданской лирике Тагора в это время все громче звучит голос поэта-гражданина, страстно заинтересованного в судьбах своей родины и всего человечества, решительнее выдвигаются проблемы большого общественного звучания; поэзия Тагора все больше приближается к действительности.

Иная картина наблюдается в художественной прозе Тагора во второй половине 30-х годов. Она в значительной степени теряет свою острую социальную направленность, в ней все чаще проявляются противоречивые, изменчивые настроения писателя, нечеткость и противоречивость его идейных позиций. Не важнейшие события в жизни индийского народа, не глубокие социальные конфликты, а психологические коллизии героев больше привлекают внимание и волнуют писателя.

Не менее сложное сплетение реалистического и романтического можно наблюдать в драматургии Тагора, возникшей, как нам кажется, на стыке двух художественных методов.

Для того чтобы правильно понять причину неравномерного пути развития реализма в индийской поэзии и прозе, необходимо учесть, что прозаики прежде всего заложили в индийской литературе основу критического реализма. Современный роман и рассказ — это новые жанры в индийской литературе. На становление этих жанров в Индии в конце XIX — начале XX в. заметное влияние оказывает литература

Запада, уже усвоившая к тому времени метод критического реализма. Таким образом, вместе с новыми жанрами индийские писатели осваивали и новый для них художественный метод. Нельзя в то же время не отметить, что именно жанру прозаической повествовательной литературы, так называемой «обрамленной повести», еще в древней Индии было присуще стремление к правдивому изображению действительности, острая критическая направленность.

Иная картина наблюдается в развитии современной индийской поэзии, имеющей почти четырехтысячелетнюю традицию; в ней веками складывались поэтические образы, изобразительные средства и эстетические принципы, выражающие религиозно-философскую идеологию индуизма. По-видимому, прав известный индийский литературовед доктор Нагендра, говоря о том, что у современных индийских поэтов «не хватило смелости одним махом отказаться от души» [24].

Но в то же время нам кажется, что традиционность в поэтическом творчестве Тагора, как и во всей современной индийской поэзии, выполняет роль своеобразной брони, предохраняющей поэзию от влияния чуждых для Индии модернистских тенденций литературы Запада. «В тагоровской поэзии, — пишет Умашанкар Джоши, — мы находим все то лучшее, что впитала в себя индийская традиция — духовность упанишад, приверженность красоте, унаследованная у Калидасы, страстное желание проникнуть в сверхчувственный мир, выраженное в эмоциональных образах вишнуитской поэзии, беззаботная лаконичная интимность песен Бенгала, пышное богатство поэзии Могольского двора и свежий воздух народных песен, в которых отражена жизнь простого человека» [25].

Все эти традиции живы, постоянно развиваются и питают творчество современных индийских поэтов. Да, но ведь во всех этих хранилищах сокровищ древности нетрудно затеряться и, залюбовавшись их красотой, забыть об окружающем современном мире. Не слишком ли долго задержался в них Тагор? Чем объяснить, что в то время, как в Индии высоко вздымались волны национально-освободительной борьбы, все с большей силой обрушиваясь на, казалось бы, неприступные скалы феодализма и колониального рабства, шум их прибоя так глухо отзывался в поэзии Тагора? Почему он был так глубоко погружен в фантастический мир тончайших эмоций и иллюзорных мечтаний? Почему его романтическая поэзия по своей идейно-эстетической направленности так отличается от его злободневной реалистической прозы? Может быть, правы те, кто считает, что Тагор как поэт «отстаивал принципы чистой красоты и универсальности, потому что он был далек от политики» [26]?

Влияние на поэзию Тагора исключительно живучей индийской поэтической традиции — это только одна сторона вопроса. Не менее важна причина возникновения и развития окрашенной в романтические тона философичной, в значительной мере абстрактной поэзии Тагора. На наш взгляд, она объясняется специфическим характером духовного и культурного развития Индии периода перехода от феодализма к капитализму в условиях колониальной зависимости.

---

[24] नगेन्द्र, सुमित्रानन्दन पन्त, आगरा, १९५७, पृ० १३४।

[25] Umashankar Joshi, *Tagore's Poetic vision*,—в кн.: Rabindranath Tagore, *A centenary volume*, p. 141.

[26] См. статью Pearl Buck, *A world poet*, — в кн.: Rabindranath Tagore, *A centenary volume*, p. 119.

Борьба передовых сил общества за политическую независимость против обветшалых общественных отношений отражалась в индийской поэзии того периода прежде всего как стремление освободить человека от средневековой морали, препятствующей всестороннему свободному развитию человеческой личности. Тагор стремился в поэзии создать атмосферу чувств и настроений человека новой эпохи. Выступая за гармоническую культуру, отражающую изменения в политической и общественной жизни Индии, он пытался раскрыть мир чувств и переживаний нового, свободного от средневековых предрассудков человека, показать его духовную красоту. Именно в поэзии, исходя из своих идейно-эстетических идеалов, ставит он философские проблемы человеческого бытия и пытается решить их в интересах свободы и счастья человека.

* * *

Сложный характер развития художественного метода Тагора, сосуществование в нем различных форм реализма и неоднородного по своему характеру романтизма обусловлен сложными противоречиями, свойственными его мировоззрению. Романтическое направление в творчестве Тагора, берущее начало в его идеалистическом мироосзерцании, обусловлено историческими условиями жизни индийского общества периода пробуждения национального самосознания и развертывания борьбы за независимость. К Тагору как нельзя лучше применимы известные слова М. Горького о том, что «в крупных художниках реализм и романтизм всегда как будто соединены...» [27].

Как синтез лучших традиций всего предшествующего художественного развития Индии, реализм Тагора, впитавший в себя многие черты реалистической литературы Запада, складывается уже на рубеже двух веков. Реалистический метод Тагора явился новым открытием в индийской литературе.

Критический реализм как художественный метод окончательно формируется в индийской литературе лишь в первые десятилетия XX в. под большим влиянием творчества Тагора. Многие индийские писатели учились у Тагора реалистическому изображению действительности. Выдающийся бенгальский писатель-реалист Шоротчондро Чоттопадхай создал свои первые произведения под большим влиянием Тагора, поэтому индийские читатели приняли их сначала за тагоровские. Классик литературы хинди и урду Премчанд начал свой творческий путь с переводов на язык урду реалистических рассказов Тагора.

Нам представляется, что роль Тагора в утверждении реалистического метода в индийской литературе можно сравнить в какой-то степени со значением Пушкина в развитии реализма в литературе нашей страны. И Пушкин и Тагор по праву считаются родоначальниками реализма в литературах своих стран. Их творчество служило и служит путеводной звездой для многих писателей — их соотечественников. Так же как Пушкин пришел к реализму в то время, когда в русской литературе еще господствовали просветительские и романтические тенденции, и Тагор создал свой реалистический метод в период индийского просветительства. На складывание реалистического метода в творчестве обоих великих писателей решающее воздействие оказывало пробуж-

[27] А. М. Горький, *О том, как я учился писать*, — Собрание сочинений, т. 24, М., 1953, стр. 471.

дение национального самосознания народа, рост освободительного движения; их реалистический метод органически впитал все лучшие достижения литературы своих народов. Нам кажется, что слова: «Глубокое своеобразие реализма Пушкина состояло в том, что в его творческое отражение суровых противоречий и темных сторон действительности не подтачивало поэзии и красоты жизни» [28], — в значительной степени применимы и к реализму Тагора.

[28] «Вопросы советской науки. Основные этапы развития художественного реализма в мировой литературе», М., 1957, стр. 15.

Светлой памяти учителя
А. А. Старикова

Н. И. Пригарина

МУХАММАД ИКБАЛ. ВСТУПЛЕНИЕ В ПОЭМУ «ТАЙНЫ ЛИЧНОСТИ»

(О некоторых чертах ранней лирики Икбала на персидском языке)

В этой статье речь пойдет о некоторых особенностях ранней лирики Мухаммада Икбала на персидском языке, а именно о вступлении в поэму «Асрари худи» (اسرار خودی — «Тайны личности»). Поэма была напечатана впервые в 1915 г., хотя отрывки из нее читались поэтом на сессии «Анджумани химаяти ислам» в Лахоре в 1914 г. Это первое опубликованное на персидском языке произведение Икбала. Прежде он выступал со стихами на урду и к этому времени был уже хорошо известен в литературных кругах Индии.

В жанровом отношении вступление стоит в поэме особняком. Лирические отрывки встречаются и в шестнадцати главах поэмы, разнообразных по содержанию, но в целом о поэме, видимо, следует говорить как об эпическом произведении философско-дидактического характера. Как изложение религиозно-философской доктрины поэма имеет некоторые жанровые черты проповеди или трактата.

Самый жанр философско-дидактической поэмы и изложение религиозно-философской доктрины в поэтической форме — явление, широко распространенное в классической литературе на фарси [1]. Автором шеститомного философско-этического свода «Маснавийи ма'нави» [2] был и любимый поэт Икбала Джалал ад-Дин Руми.

Что касается философской тематики поэмы «Тайны личности», то тут аналогии из персидской классической литературы мало помогут. Ее тематика задана новым веком и представляется ответом на «социальный заказ» индийского общества времен Икбала. Отсюда и высокая оценка поэмы, данная современниками, которые нашли в ней обоснование и развитие идей ценности человеческой личности, призыв к внутреннему совершенствованию и активному творчеству [3].

Проблема индивидуальности и связанный с ней вопрос о совершенном человеке возник и получил развитие в творчестве Икбала как отражение тех изменений, которые произошли в Индии в начале XX в.

---

[1] См. М. Занд, *Шесть веков славы*, М., 1934, стр. 18).
[2] Там же, стр. 186.
[3] Muhammad Ali, *My life. A fragment. An autobiographical scetch*, Lahore, 1946, p. 167. R. A. Nicholson *An Intoroguction to de Muhammad Iqbal's «Secrets of self»*, London, 1920.

Не случайно он впервые вводит в качестве термина слово «худи», переводимое на русский язык как «самость» («худ» — «сам») [4].

Рассматривая индивидуальность человека как результат развития божественной индивидуальности, Икбал говорит об этапах, которые надо пройти человеку, чтобы приобрести качества «наместника бога на земле». Религии, поэзии и философии поэт отводит не последнее место; напротив, он склонен объяснить упадок в странах «мусульманского Востока» забвением первоначально «чистого» ислама, распространением философии пантеизма и отражением ее в литературе, что, по Икбалу, равносильно проповеди рабской покорности и равнодушия к задачам, которые ставит перед человеком жизнь.

Об отношении Икбала к пантеизму и пантеистическому суфизму, с одной стороны, и об идее возврата к первоначально «чистому» исламу, с другой, следует сказать несколько подробнее. В самом «Вступлении», избранном нами для анализа, не говорится ни о пантеизме, ни о раннем исламе, и тем не менее без понимания того, какое место занимают эти вопросы в мировоззрении Икбала в период создания поэмы, окажется трудным понимание некоторых особенностей лирики Икбала.

Дело в том, что с поэмы «Тайны личности» начинается новый этап в творчестве Икбала, связанный с переломом в его мировоззрении.

Этот перелом происходит после возвращения поэта из Европы, куда он ездил для завершения своего образования.

Время работы над диссертацией [5], за которую он получил степень доктора философии, годы, проведенные в Европе, были плодотворными, оставившими след на всю жизнь. В этот период (1905—1908 гг.) Икбал усиленно занимается западной философией, завязывает знакомства с европейскими учеными. Но от глаз вдумчивого индийского поэта и философа не могло ускользнуть истинное лицо Европы, на всех парах несущейся к войне. Постоянной темой всех стихов Икбала о Западе с тех пор становится тема безнравственности науки и техники, которые так легко можно обернуть против человека. Вернувшись из Европы, Икбал написал стихи, которые оказались пророческими, — в них он сравнивал предвоенную Европу с гнездом, свитым на остриях штыков, а ее милитаризм — с приготовлениями самоубийцы.

Как мыслитель, как человек, заинтересованный в судьбах своей родины, Икбал готов был всей душой принять такое государственное устройство, которое могло бы сделать людей счастливыми, обеспечить наибольшие возможности для расцвета человеческой личности. Но в Европе он не нашел его. И вот в поисках такой системы, которая обеспечила бы равенство всех людей, как писал Икбал одному из своих друзей, он обращается к исламу (человек глубоко религиозный, Икбал впоследствии не принимает марксизм из-за его атеизма, хотя ему приписывают высказывание о том, что ислам есть большевизм плюс бог).

---

[4] М. Шариф утверждает, что в произведениях периода 1908—1920 гг. худи—динамический центр желаний, усилий, действий, движимый в своем развитии временем. Весь внутренний мир человека и весь окружающий мир порожден этим худи. См.: M. M. Sharif, *Iqbal's conception of God*, — «Iqbal as a thinker», Lahore, 1944, p. 111. — В дальнейшем поэт употребляет этот термин в двояком смысле: когда говорит об индивидуальности человека и когда говорит о человеке как личности в его отношениях с обществом, богом и религией (см. J. J. Hauben, *The individual in democracy and Iqbal's conception of Khudi*, — «Crescent and green», London, 1955, p. 152). Cf. *Development of metaphysics in Persia*, London, 1908. В этой работе Икбал говорит о суфизме «с огромной симпатией к самому суфийству». См.: А. Крымский, *История Персии, ее литературы и дервишской теософии*, т. II, М., 1912, стр. 111.

Само по себе это обращение к религии было неудивительным. И до Икбала в мусульманской Индии любая попытка сказать новое слово об общественной жизни, о человеке, его отношении к обществу и т. д. фактически ограничивалась рамками ислама. Объясняется это в первую очередь сильным влиянием феодализма и феодальных институтов на общественную мысль страны, а также тем, что ислам сохранил целый комплекс правовых и социально-политических функций [6].

Основательную традицию также имела и сама идея возрождения ислама в мусульманской общине Индии [7]. Работа над диссертацией дала Икбалу факты, подтверждавшие мысль об изменении первоначально монотеистического характера ислама. С дальнейшим распространением этой религии и развитием поздних ее мистических толков возникает и с огромной быстротой разносится по всему мусульманскому миру суфизм пантеистического толка (*вахдати вуджуд*).

Поднять руку на пантеизм для поэта значило не принимать и огромное наследие классической литературы, в которой пантеистическое мироощущение получило гениальную поэтическую интерпретацию. Если философ Икбал победил эстетическое чувство и сумел даже отречься от Хафиза, полагая его проповедником философии самоотречения, то поэту Икбалу так и не удалось освободиться от обаяния его стихов.

Пантеистическая доктрина «единства бытия» вкратце заключается в тезисе «все сущее есть бог». Познание Истины совершается в определенном порядке, высшее состояние коего — *фана* (فنا)—небытие, экстатическое самоотречение, саморастворение, непосредственный контакт с божественным. У суфиев-пантеистов экстатическое единение с богом занимает важное место. «Так как *вали,* или святой, считается народным типом совершенного человека, следует принять во внимание, что суть мусульманской святости, как института пророчества, не что иное, как божественное озарение, мгновенное видение и понимание вещей невидимых и неизвестных, когда внезапно поднимается завеса здравого смысла и мыслящее я исчезает в ошеломительном величии „одного истинного света“. Экстатическое чувство единства с богом формирует *вали.* Это конец Пути „tariqa“, — пишет Р. Никольсон»[8]. Поскольку истина познается в экстазе, от постигающего истину требуется полное самоотречение, растворение и исчезновение в едином. Таков пантеистический суфизм (мир — бог).

Склонный к пантеизму в начале своей литературной и философской деятельности, Икбал к моменту появления поэмы «Тайны личности» становится его ярым врагом, а Платона (критике положений Платона посвящена глава поэмы), чьи идеи, трансформированные в позднейшем учении Плотина, пронизывают философию суфизма, в поэме «Тайны личности» он называет юродивым (رهبب), пастырем покорных баранов и видит в нем злейшего врага деятельного человека. Суфийская доктрина «единства бытия», как известно, многое заимствовала из философии неоплатонизма. Икбал прямо связывает «упадок» и «перерождение» ислама с распространением и бытованием этой доктрины.

[6] А. Массэ, *Ислам*, М., 1961, стр. 93.

[7] Об этом и о течениях, связанных с исламом (реформизме, модернизме и панисламизме), подробно пишет Л. Р. Гордон-Полонская в книге «Мусульманские течения в общественной мысли Индии и Пакистана» (М., 1963). В дальнейшем Икбал выступает не только за возврат к раннему исламу, но и за приспособление его догматов к изменившимся жизненным условиям и его модернизации.

[8] R. A. Nicholson, *Studies in islamic mysticism*, Cambridge, 1921, p. 78.

Кульминационный пункт доктрины —учение о *фана фи-ль хакк* (небытии в боге, Истине) — для Икбала неприемлем. С этого и начинается по сути дела разрыв с *вахдати вуджуд,* ибо непризнание этого пункта равносильно непризнанию всей доктрины в целом.

Программируемое ею постижение истины путем уничтожения личности в боге (связь в отсутствии всякой связи, по выражению Р. Никольсона) для Икбала равносильно потере этой личности для общества, уничтожению неповторимой человеческой индивидуальности, за которую сам поэт готов отдать «весь мир со всеми его звездами» [9]:

آفتاب وماه و انجم می توان دادن زدست
در بهای آن کف خاکی که دارای دل است

Солнце, и месяц, и звезды можно отдать
За эту горсть праха, наделенную сердцем.

Возврат к раннему исламу и изгнание пантеизма из ислама, по Икбалу, гарантировали бы также такие отношения между человеком и богом, при которых бог оставался бы идеалом, «высшей индивидуальностью», а слияние человека и бога заключалось бы в исполнении человеком его земной роли наместника бога на земле (читай: хозяина земных дел), т. е. в активной деятельности, совершенствовании внутренних качеств, приобретении качеств бога-идеала и т. д.

Экстаз как способ познания истины путем отказа от собственной индивидуальности Икбалом отрицается. Момент познания истины у него — это высочайший творческий акт, напряжение всех сил человека. Он требует полного выявления человеческой личности, а не растворения ее в боге [10]. Он воспевает такое внутреннее горение, вдохновленное соприкосновением с Истиной, которое делает более явным пылание самой Истины, высвечивает ее сущность.

Из целой плеяды поэтов, писавших в средние века на фарси, подобный «диалектический монотеизм» исповедовал величайший поэт-мистик XIII в. Джалал ад-Дин Руми. Искатель Истины навсегда отделен у него от самой Истины. На это отличие Руми от других мистиков Икбал обратил внимание одним из первых. Этим также и объясняется ощущение его духовной близости к Руми. По этой же причине в небесном путешествии («Джавид-нама») именно этот поэт становится Вергилием новоявленного Данте, его духовным вождем и наставником. Руми — один из любимейших героев Икбала. Мудрый старец — «знаток тайн» — появляется и во вступлении в первую философскую поэму Икбала.

Слова Руми из одной из его знаменитейших газелей («Открой лик» — بنمای روی) Икбал ставит эпиграфом ко всей поэме:

دی شیخ باچراغ همی گشت گرد شهر
کزدم و داد ملولم وانسا نم آرزوست
زین همرهان سست عناصر دلم گرفت
شیر خدا ورستم دستانم آرزوست
گفتم که یافت می نشود جسته ایم ما
گفت آنکه یافت می نشود آنم آرزوست

[9] محمد اقبال، زبور عجم، ص ۱۵۳

[10] M. M. Sharif, *Iqbal's conception of God*; A. Bausani, *Gulšan-i raz-i ğadid di Muhammad Iqbal*,—«Annali di Istituto universitario orientale», Napoli, 1958, v. VIII.

Вчера шейх со светильником бродил вокруг города,
[Говоря] устал я от скотов и хищных зверей, я хочу
человека.
Утомилось сердце мое от этих слабых спутников,
Льва божия (т. е. Али) и Ростема Дастана я хочу.
Сказал [я]: «Не найти его, уже искали мы».
Сказал: «Того, кого не найти, того я хочу».

Икбалу эта газель очень дорога. Не случайно он приводит ее более широко в другой своей поэме «Джавид-нама».

Эпиграфом к самому вступлению в поэму «Тайны личности» служат две строки из другого поэта — Назири Нишапури (XIII в.):

نیست در خشک وتریشه من کوتاهی
چوب هرنخل که منبر نشود دارکنم

У моего куста нет недостатка ни в сухих, ни в свежих
[ветвях],
Из каждого бруска пальмы, из которого не получится
мимбар, — сделаю виселицу.

Как эпиграф из Руми характеризует замысел поэмы в целом — поиски Человека, — так и строки из Назири очень подходят к настроению «Вступления».

Искреннее, взволнованное, вначале несколько сумбурное «Вступление» — это рассказ о страсти, огромной страсти человека, ощутившего в себе пророческий дар, открывшего, как ему кажется, тайну жизни и «вечного веселья». Вот почему, должно быть, так нравится Икбалу страсть Назири к строительству мимбаров — кафедр для проповеди. Он сам хочет прийти со своей проповедью к людям.

«Вступление» — это бурный монолог, из которого читатель узнает о становлении поэта-пророка.

Вместе с тем новое, небывалое ощущение своего пророческого дара для поэта — событие глубоко личное. И он вводит нас в свой внутренний мир, раскрывает его перед нами в этой исповеди.

Содержание «Вступления» вкратце таково. Ночь поэта заполнена думой о человеке. Думы эти печальны. Но у поэта есть мощное орудие — слово. Его испытывает мистический садовник жизни: из посаженной им в землю строки вырастает разящий меч. И тогда поэт обретает уверенность в таинственных силах, заложенных в его душе.

Такой же силой в поэзии Икбала обладает Зрван — дух времени, пространства и сам господь бог. Сила эта заключается в проникновении в сущность предметов, в понимании их возможностей и их будущего.

Сам поэт говорит о себе, как о неродившемся еще Солнце, а весь мир вокруг себя ощущает, как потенциальную возможность мира. Это Солнце еще не знает порядков и обычаев небосвода, оно еще не прогоняло ночные звезды с неба, его свет еще не плясал на волнах моря, горы еще не окрашивались рыжей хной при его появлении. Это Солнце, которое в колеблющемся предрассветном сумраке показывает из-за горизонта свои первые лучи, словно боится своего появления. Внутренней дрожью охвачен поэт — ему страшно отдать на суд людям свои мысли и чувства. Он боится непонимания:

سبزه ناروئیده زیب گلشنم
گل‌بشاخ اندر نهان در دامنم
. . . . . .
بسکه عود فطرتم نادر نواست
همنشین از نغمه ام ناآشناست

Невыросшие цветы — украшение моего цветника,
Цветок, [дремлющий] внутри ветви, [скрыт] в моей поле́.
. . . . . .
[Хотя] редкостны мелодии чанга моего естества,
Незнаком с моими напевами сидящий рядом.

Отчего это происходит? Только ли оттого, что наш поэт — «новое Солнце»? Нет, в этом повинен и его век, который не сможет оценить красоты Иосифа Прекрасного, если снова оживет старинная легенда о пророке, которого «на базаре продали за ничтожную цену, за несколько диргемов; они не высоко ценили его»[11].

عصرمن دانندهٔ اسرار نیست
یوسف من بهراین بازار نیست
ناامید ستم‌ازیاران قدیم
طورمن سوزد که می آید کلیم ؟

Век наш не знаток тайн,
Мой Иосиф не для этого базара.
Потерял я надежду на старых друзей.
Горит Синай. Не восходит ли на него Моисей?

По преданию, пророк Моисей, «собеседник Аллаха», проделал свой путь за заповедями в одиночестве, а его спутникам преградил дорогу огонь, охвативший Синайскую гору.

Так же одинок и поэт. Его спутники, его собеседники не испытывают священного волнения, их апатию передает образ молчаливого Красного моря — в персидской поэзии символа бурь. Их души поэт сравнивает с Красным морем, беззвучным, как скромная роса, что собирается на холодном листе травы.

Зато в душе поэта каждая росинка, словно ревущий океан, охваченный бурей:

قلزم یاران چوشبنم بی خروش
شبنم من مثل یم طوفان بدوش

Красное море моих друзей безмолвно, как роса,
Моя роса, как океан с тайфуном на плече.

Но одиночество не страшит поэта, потому что признание не всегда приходит при жизни. Это не заставит отступить поэта, несущего свое слово народу:

ای بساشاعرکه بعداز مرگ‌زاد
چشم خودبربست و چشم ماکشاد
رخت ناز ازنیستی بیرون کشید
چوگل از خاک مزار خود دمید.

[11] «Коран», пер. Саблукова, Казань, 1907, сура XII, ст. 20.

О, многие поэты родились после смерти,
Сомкнули свои вежды, открыли нам глаза.
Жалкие пожитки их небытия вынесли вон,
[А они] проросли, подобно цветку, из праха своих могил.

Поэт не может молчать. Во «Вступлении» ярко звучит тема, которую Икбал впоследствии разовьет в своих последующих произведениях на фарси, — она связана с той ролью, которую отводит поэт всякому проявлению жизни. Это — тема беспокойства.

Если не можешь ничего больше, говорит поэт, кричи, ибо крик — свидетельство неуспокоенности, жжения желаний, доказательство того, что жив человек. Только не молчи! И во «Вступлении» поэт восклицает:

عاشقم فریاد ایمان من است
شور حشر از پیش خیزان من است.

О моя возлюбленная! Вопль — моя вера,
От моего появления суматоха Судного дня.

Словно мощная, заполняющая весь мир мелодия, неизмеримо большая, чем тоненькая струна, с которой она слетает, словно сам Индийский океан, который нельзя ограничить тесными берегами ручья, появляется в мире новый поэт и пророк. Он, как весенняя туча, от живительного дождя которой один бутон разрастается в целый цветник.

Эта огромная сила возникла в душе поэта оттого, что он узнал «тайну жизни». Он и других зовет послушать об этой тайне:

سرّ عیش جاودان خواهی بیا
هم زمین هم آسمان خواهی بیا
پیر گردون بامن این اسرار گفت
از ندیمان راز ها نتوان نهفت

Тайну вечную веселья хочешь знать, приди:
Хочешь небо, [хочешь] землю получить, приди.
Эту тайну мне поведал благородный старец,
От друзей скрывать [нам] тайны не пристало.

Затем во «Вступлении» следует традиционное обращение к виночерпию. Но поэт просит не вина забвения, уносящего далеко от забот и тягот жизни. Ему нужна та живительная влага — «влажное пламя», что нищего делает сказочным царем, нужно то вино, которое просветляет мысль, делает зорким взгляд.

Здесь, как и в нескольких других местах «Вступления» и самой поэмы, ведется скрытая полемика с Хафизом — персидским поэтом XIV в.

В первом издании поэмы о Хафизе говорилось как о предводителе пьяниц, в чьи кубки стихи Хафиза льют сладкую отраву забвения. В последующих изданиях Икбал снял имя Хафиза, но оставил свои нападки на поэта, чей стих «уводит от страстей жизни» [12].

Виночерпий дает поэту такое вино, которое заставляет его снова и снова воспевать благородного старца — «запечатленный список таинств познания» — Руми.

[12] اسرار خودی ص ۳۹

Образ Руми, воздействие его поэзии подобны пламени свечи, которая сама атакует мотылька; сила его чувства вдохнула жизнь в мертвую глину, из которой замешан человек, родила вдохновение лирического героя.

Появление Руми перед внутренним взором поэта — кульминационный пункт «Вступления».

Поэт тяжко разочарован непониманием окружающих, их глухотой и равнодушием. Описание этого состояния, в котором нагнетаются бесконечные атрибуты отчаяния, как бы решает цветовую задачу — создание контраста между бездонным мраком человеческой слабости и пророческой просветленностью Руми, который, явившись поэту во сне, наставляет его на истинный путь:

شب دل من مائل فریاد بود
خامشی از یاربم آباد بود
شکوه آشوب غم دوران بدم
از تهی پیمانگی نالان بدم
این قدر نظّاره ام بی تاب شد
بال وپر شکست و آخر خواب شد

Ночью сердце мое склонилось к рыданию,
Тишина ночи была заселена моими стенаниями.
Я был воплощением скорби веков,
Я оплакивал пустоту [своей] чаши.
И так беспросветно было все перед моим взором,
Что подломились мои крылья, и [я] наконец уснул.

Путеводная звезда, которую зажигает для поэта Руми, — Любовь. В монологе Руми сосредоточена в форме поэтических образов мудрость, которую отныне Икбал проповедует.

Руми требует, чтобы поэт возжег в своем сердце такую любовь, которая повлекла бы его к Истине без раздумий и колебаний, без отступлений перед доводами разума.

Упрямый мозг, глаза, обременяющие чувство наблюдениями, на которых строит свои доказательства разум, не должен быть помехой:

شیشه برسر دیده برنشتر بزن

Бей стекло об голову, выколи глаза ланцетом [13].

И главное, говорит Руми, заявив во весь голос о своем чувстве, кричи! Доколе, подобно бутону, будешь хранить молчание?

Слова Руми, показывающие отношение к любви и разуму как двум противостоящим свойствам человеческой натуры, выглядят программным высказыванием и для поэзии самого Икбала:

گفت ای دیوانهٔ ارباب عشق
جرعهٔ گیراز شراب ناب عشق

[13] Эта строка перекликается с известным четверостишием Баба Тахира, последний бейт которого такой:

بسازم خنجری نوکش از فولاد
زنم بردیده تادل گردد آزاد

Сделаю кинжал — булатное острие,
По глазам ударю, чтобы сердце стало свободным.

. . . . . .

سنگ شوآئینهٔ اندیشه‌را
برسر بازار بشکن شیشه‌را

Сказал: «Эй безумец-влюбленный,
Выпей глоток чистого вина любви.

. . . . . .

Стань камнем для зеркала умствований,
[Решись] разбить стекло у всех на виду!»

Противопоставление любви и разума — традиционная тема персидской лирики, особенно же поэзии Руми.

Эта тема подробно разрабатывается Икбалом в других его произведениях на фарси, например в книгах лирики «Послание Востока» («Паями машрик») и «Персидские псалмы» («Забури аджам») и других, причем часто рядом с ней возникает тема Запада как воплощения холодного и безнравственного разума. Но важно при этом иметь в виду, что любовь, по Икбалу, — весьма широкое понятие, ничего общего не имеющее с грубой чувственностью. Любовь — это стремление, творчество, вечное биение жизни.

И вот от этих слов Руми поэт как бы обретает второе рождение, воспаряет духом и объясняет наконец читателям, в чем заключается «тайна бытия»:

چون نوا از تار خود برخاستم
جنتی از بهر گوش آراستم
برگرفتم پرده ازراز خودی
وانمودم سرّ اعجاز خودی

Как мелодия, поднялся я со струн своего тара,
Создал рай для слуха.
Сорвал завесу с тайны «худи»,
Показал тайну сотворения «худи».

Экстатическая любовь к Руми, мудрость его наставлений переродают поэта. Это отражается даже на стихе, который лишен теперь той нервной порывистости, какая свойственна была ему вначале:

بودنقش [هستیم انگارهٔ
ناقبولی ناکسی ناکارهٔ
عشق سوهان زدمرا آدم شدم
عالم کیف و کم عالم شدم
حرکت اعصاب گردون دیده‌ام
دررگ مه گردش خون دیده‌ام
بهرانسان چشم من شبها گریست
تادریدم پردهٔ اسرار زیست

Был рисунок моего бытия лишь наброском,
Жалким, бесчеловечным, незавершенным.
Меня отшлифовала любовь, я стал человеком.
Я узнал мир в его качестве и количестве.
Я узрел движение нервов небосвода,
Я узрел ток крови в жилах луны.
Ночами я оплакивал человека,
Пока не разорвал завесы тайны бытия.

«Вступление» завершается объяснением причин, которые заставили поэта изменить родному хинди и обратиться к «парси». Надо сказать, что персидский язык был знаком образованным индийцам-мусульманам, так как наравне с арабским был обязательным элементом школьного обучения.

هندیم از پارسی بیگانه ام
ماه نو باشم تهی پیمانه ام
حسن انداز بیان ازمن مجو
خوانسار و اصفهان ازمن مجو
گرچه هندی در عذوبت شکراست
طرز گفتار دری شیرین‌تر است
فکرمن از جلوه‌اش مسحورگشت
خامهٔ من شاخ نخل طور گشت
پارسی از رفعت اندیشه ام
در خورد بافطرت اندیشه‌ام

Я индиец, я чужой персидскому языку,
Я еще молодой месяц, и чаша моя пуста.
Не ищи у меня красоты слога,
Не ищи у меня Хансар и Исфаган.
Хотя хинди в приятности своей подобен сахару,
Способ изложения на дари слаще.
Мысль моя околдована его блеском,
Перо мое стало ветвью пальмы Синайской горы.
Парси по высокому ходу моих мыслей
Подошел к сущности моих мыслей.

Однако такое объяснение не представляется исчерпывающим. Конечно, искренность объяснения — «способ изложения на дари слаще» — несомненна. Фарси-дари, язык богатейшей в мире литературы, язык Руми, любимого поэта и духовного наставника. Но несомненно также и другое — поиски более широкой аудитории, вызванные чувством «плеча» со всеми народами так называемого «мусульманского Востока», желание поделиться своим проектом формирования личности со всеми народами Ближнего и Среднего Востока, которые в то время испытывали на себе в той или иной форме чудовищные последствия феодальной кабалы и колониального господства западных держав. Икбал имел в виду страны, в которых фарси был либо литературным языком, либо языком литературной традиции (как, например, в Турции).

Именно так восприняли по прошествии многих лет творчество Икбала в Иране[14].

[14] مجتبی مینوی اقبال لاهوری شاعر پارسی گوی پاکستان تهران، ۱۹۴۹

Своим обращением к персидскому языку Икбал как бы продолжил существовавшую в Индии традицию литературы на персидском языке. Эта литература за долгие века своего существования дала всему иноязычному миру таких мастеров поэзии, как Амир Хосров Дехлеви, Махфи, Бедиль. Икбал оказался, по-видимому, последним ее блестящим представителем.

Поэтика классической литературы на фарси и индо-персидской литературы оказали огромное влияние на поэтику урду, и, переходя с одного языка на другой (явление очень частое для литературы урду), поэт как бы оставался в мире привычных образов, средств выразительности, стилистики и мог не менять свой творческий почерк.

Произведения Икбала на персидском языке продолжают традицию обеих литератур (классической персидской и индо-персидской), и это выражается, в частности, в освоении стилистических средств, выработанных в этих литературах. Но, используя формальные средства, накопленные опытом этих литератур, Икбал неизбежно подпадает под власть особенностей, связанных с их содержанием. Об этом можно судить и по разбираемому отрывку.

Как известно, почти все наиболее талантливые персидские и индийские поэты отдали дань суфийскому мистицизму. Множество традиционных устоявшихся образов в поэзии на фарси сохранились в литературе не только благодаря всем литературным реминисценциям, связанным с ними, но и благодаря закреплявшей их религиозно-мистической традиции [15].

Широкий круг лексики (например, такие слова, как «ишк» — «любовь», «май» — «вино», «саки» — «виночерпий», вернее своеобразный тамада пирушек, душа общества), ряд образов (например, любовь мотылька к свече, стремление капли к океану и др.) имели более или менее стойкое мистическое толкование.

В большой связи с этой традицией находится ощутимый мистический подтекст поэзии Икбала на фарси. Это дает основание некоторым исследователям причислить его чуть ли не к величайшим мистикам нашего времени [16]. Если в своих поздних философских произведениях и выступлениях Икбал решительно отвергает мистический способ познания, то в его поэтических произведениях мистический подтекст почти всегда выступает в большей или меньшей степени. Скорее всего, дело не только в указанном выше влиянии формы и традиции, но и в определенной внутренней склонности поэта к поэтическому мистицизму, так сказать, в определенном душевном настрое поэта [17].

---

[15] О религиозно-мистической традиции в использовании лексики см. Louis Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mistique musulmane*, Paris, 1922.

[16] Said Nafisi, *Mysticism in Iqbal's poetry*, — «Iqbal Review», vol. I, № 1, apr. 1960.

[17] «Была ли философия Икбала не более чем разновидностью мистицизма, а сам он мистиком? Никоим образом, если под „мистикой" вы подразумеваете того, кто отвергает пользу разума и данные науки... Икбал полагает, что некоторые аспекты сущего можно выразить только языком поэтической метафоры» (см.: R. Whittemore, *Iqbal's pantheism, Review of metaphysics*, New Haven, 1956, vol. 9, № 4.

«Икбал однажды назвал себя сочетанием противоречий (маджмуаи аздад). Его природная склонность к мистицизму и его враждебное к нему отношение (явное тому доказательство — его произведения) являются хорошей иллюстрацией этого сочетания. Он унаследовал мистический настрой от своего отца, испытывая подсознательное тяготение к мистике в ранние годы», — свидетельствует шейх Абдул Кадир, друг семьи поэта (см.: Sheikh Abdul Qadir, *The seer and mystic*, — «The Pakistan Times», apr. 21, 1950).

Как бы там ни было, во «Вступлении» мы встречаемся с образом Саки—Виночерпия и его мистическим вином любви, поэт испытывает мистический экстаз (отличие толкования Икбалом этого состояния от толкования в духе «вахдати вуджуд» мы уже отмечали). Наконец и в самом образном строе поэзии Икбала чувствуется сильное влияние суфийской поэзии. Так, например, мы часто встречаем у Икбала очень для него привлекательное и всячески им обыгрываемое понимание человеческого естества как горсти пыли, праха, комка глины [18]. Отсюда множество поэтичных и символических образов, отсюда, в полном соответствии с суфийскими традициями, ряд: глина — божественный мистический гончар — кувшин, сосуд для вина — вино. Когда в кувшин, сделанный из комка глины, налито вино,—сосуд обретает душу, горсть праха становится человеком, которого вечно жжет теперь огонь неудовлетворенности.

Поэтому, когда Руми обращается к нашему герою с напутствием, он говорит ему:

فاش گو اسرار پیر مے‌فروش
موج می شوکسوت مینا بپوش

Разоблачи тайны старого торговца вином [19],
Стань волной вина, [пусть] сосуд [станет твоей] одеждой.

Смысл этой метафоры — «Становись человеком!»

Во «Вступлении» встречается еще ряд образов суфийской лирики. Показательно, что к суфийским образам, толкуемым, как правило, в духе пантеистического суфизма, Икбал относится безразлично, не меняя привычных связей между Божественной возлюбленной и Влюбленным. В последующих произведениях, в частности в «Послании Востока», привычные поэтические образы, одного упоминания которых достаточно, чтобы вызвать серию определенных ассоциаций, трансформируются поэтом в соответствии с его взглядами на отношение «человек—бог».

В более поздних произведениях поэт делает упор на инициативу Влюбленного, хотя по традиции (кстати, это касается также и раннемистической традиции. Зун-Нун) только знак, поданный Возлюбленной, может придать смелости Влюбленному.

У Икбала роса сама летит к Солнцу «в блаженном зыбытьи», не ожидая его призыва, мотылек вьется вокруг свечи, чтобы зажечь в своей душе новый свет, капля в океане гордится уготованной ей судьбой—стать жемчужиной, а не получает эту судьбу в награду за признание собственной ничтожности рядом с океаном (ср. Саади — «Бустан», глава 4, притча на тему «капля и океан»).

Во «Вступлении» эти образы пока не изменяются, а лишь используются в традиционном плане.

Но уже в этом произведении интересно разрабатывается образ атома, ничтожной пылинки, которую притягивает к себе Солнце — Любовь. Сначала мы как бы знакомимся с экспозицией образа: поэт говорит о себе как о крошечной пылинке света, атоме, из которого могут родиться сотни восходов.

---

[18] В соответствии с мистическим толкованием коранической легенды о сотворении человека. (См. В. А. Жуковский, *Человек и познание у персидских мистиков*, СПб., 1895).

[19] Намек на Хафиза.

ذرّه ام مهرمنیر آن من است
صد سحر اندر گریبان من است

Я атом, мне сродни сияющее Солнце,
Сотни восходов скрыты во мне.

Читая Руми, поэт начинает снова испытывать на себе силу притяжения Солнца — Любви. Маленькая безвольная пылинка ощущает прилив сил и собирается в путь:

ذرّه از خاک بیابان رخت بست
تا شعاع افتاب آرد بدست.

Атом распрощался с пылью пустынь,
Чтобы заполучить блеск Солнца.

Здесь цель путешествия пылинки весьма знаменательна. Это не стремление вернуться к началу всех начал, к своему первоисточнику (неоплатонизм, пантеистический суфизм), а попытка приобрести качества Солнца-идеала.

Почти в самом конце «Вступления» мы снова встречаем тему атома. На этот раз это как бы массовая сцена, которая завершает тему становления поэта-пророка, прошедшего экстаз мистической любви:

ذرّه کشت و آفتاب انبارکرد
حرمن از صد رومی و عطار کرد

Посеял атом — наполнил амбар Солнцем,
Из сотен Руми и Аттаров сложил хирман.

Такой апофеоз «атома» — ذرّه, несомненно, апофеоз личности, сумевшей реализовать свои возможности.

Во «Вступлении» есть еще одна тема, не имеющая прямого отношения к рассмотренным выше. Это тема музыки. В без малого ста бейтах «Вступления» почти двадцать связаны с музыкальными образами. Строки о музыке вкраплены в ткань «Вступления» без видимой системы, рождены ощущением контраста глухой тишины ночи и внутренней тревоги, раздирающей сердце поэта. И в этой безмолвной тишине ночи кажется, что поэт действительно лучше «слышит», чем «видит» — отсюда он так чуток к звучанию ночи. Частое обращение его к музыкальным и «акустическим терминам», образам, сравнениям создает дополнительный эффект — ночь оживает и звучит на разные голоса для читателя. Образы музыки, рождая музыкальные ассоциации, перерастают в музыку самого стиха. Даже тишина превращается в нечто материальное, своего рода «анти-звук»:

خامشی از یاربم آباد بود

Тишина была заселена моими стенаниями,

Несмотря на видимую бессистемность музыкальных или, как мы их назвали, «акустических» образов, они играют во «Вступлении» определенную организующую роль, пронизывая весь текст, словно гигантский разросшийся таносуб (так называется прием постановки в бейте в один ряд слов с сопряженной семантикой).

В поэме «Тайны личности», особенно в ее лирическом «Вступлении», поэт демонстрирует незаурядное владение техникой письма на персидском языке; его персидский звучит изящно и естественно.

«Вступление» в поэму интересно тем, что в нем уже заложены многие черты персидской лирики Икбала, которые впоследствии развиваются в его лирических собраниях «Послание Востока», «Персидские псалмы» и «Дар Хиджаза».

Литературные достоинства поэзии Икбала на фарси несомненны и признаны теперь не только его соотечественниками, но и всем ираноязычным миром и почитателями поэзии Икбала в других странах.

Л. А. Стрижевская

ПОЛИТИЧЕСКИЙ РОМАН В ТВОРЧЕСТВЕ ШОРОТЧОНДРО ЧОТТОПАДХАЯ («ДАЙТЕ ДОРОГУ»)

Шоротчэндро Чоттопадхай (1876—1938) — крупнейший бенгальский прозаик, творчество которого сыграло большую роль в развитии национальной литературы и становлении в ней реализма. Свой талант и свое сердце Шоротчондро отдал служению «учиженным и оскорбленным» и тем снискал себе любовь и уважение соотечественников. Бенгальцы отводили Чоттопадхаю особое место в своей литературе. Об этом проникновенно писал Рабиндранат Тагор: «Взгляд Шоротчэндро погружен в тайны сердца бенгальцев... он показывает бенгальцев такими, что они могут без труда узнать себя... Ничьи больше произведения не доставляют им такого наслаждения. Других писателей многие хвалят, но они не пользуются таким всеобщим, идущим от самого сердца признанием»[1].

Прежде всего и чаще всего Шоротчондро Чоттопадхай выступал как автор социально-бытовых повестей и романов. Основная тема его произведений — положение индийской женщины. Творчество Чоттопадхая — большой вклад в развитие реализма в бенгальской литературе. Однако политическому роману «Дайте дорогу» («Потхер даби», 1923—1926) принадлежит особое место в творчестве писателя и вместе с тем в современной ему индийской литературе.

Здесь уместно остановиться на предыстории политического романа в Индии.

До XIX в. литература Индии в основном была представлена средневековой поэзией. Проза, существовавшая в литературах отдельных народов, также развивалась в рамках традиций средневековья. В XIX в. в индийской литературе происходит становление жанров современной прозы. Колыбелью новой литературы стала Бенгалия. С зарождением капиталистических отношений, отмечавшимся в первую очередь в этой части Индии, возникает необходимость художественного отображения новых явлений и проблем, что в свою очередь требует новых форм, соответствующих духу времени.

В начале второй половины XIX в. в бенгальской литературе родился жанр романа. Одновременно возникла драма нового типа. Роман обрел жизнь в творчестве Бонкимчондро Чоттопадхая. Если исторические романы Бонкимчондро знаменуют собой становление романтизма, то в его произведениях на социально-бытовые темы довольно ощутимо проступают элементы реалистического метода. Но прежде чем критический реализм утвердил себя в жанре романа, он дал в последнем десятилетии XIX в. буйную поросль рассказов — нового для индийской литературы жанра, — автором которых был Рабиндранат Тагор. В начале XX в. появляются реалистические романы и повести Рабиндраната Тагора и Шоротчондро Чоттопадхая.

[1] Цит. по кн.: শ০ চট্টোপাধ্যায়, চিঠিপত্র, কলিকাতা, ১৩৬১, পৃঃ ৩১১—৩১২। (далее — Ш. Чоттопадхай, *Письма*).

К моменту появления первых произведений, в которых явно ощутимы элементы политического романа, бенгальский социально-бытовой роман существовал уже более полувека. Но какими жанровыми формами для выражения общественно-политических идеалов располагала индийская художественная проза до этого? Первоначально такими формами стали историческая драма и исторический роман. Само по себе их возникновение отражало пробуждение национального самосознания. Однако примечательно, что именно эти жанры долгое время служили художественной формой воплощения национально-освободительных идей.

Это объяснялось тем, что, с одной стороны, еще не все жанры, присущие современной прозе, были освоены бенгальской литературой, с другой — отсутствием четкой политической платформы у мелкой буржуазии, из среды которой в основном выходили национальные писатели. Значительную роль сыграла и устойчивость многовековой традиции использования сюжетов, почерпнутых из преданий или событий минувших эпох.

Создателями исторического романа стали Бхудеб Мукхопадхай и Ромешчондро Дотто, но подлинно художественное воплощение этот жанр получил в творчестве Бонкимчондро Чоттопадхая. В ранних произведениях («Дочь полководца» — «Дургешнондини», 1865; «Мриналини», 1869; «Чондрошекхор», 1874) писатель ограничивается проповедью борьбы за национальную независимость. Позже («Обитель радости» — «Анондомотх», 1882; «Деби Чоудхурани», 1884) он соединяет ее с показом борьбы против гнета заминдаров и ростовщиков. На данном этапе развития литературы художественным методом воссоздания действительности в исторических романах был романтизм.

Тот же Бонкимчондро Чоттопадхай стал создателем еще одного нового жанра — философско-сатирической повести, созданной художественными средствами просветительского реализма. Мы имеем в виду «Комолаканто» (1873—1875). Здесь в отдельных главах выражены общественно-политические идеалы писателя. Устами героя произведения, которого одолевают галлюцинации и якобы бредовые идеи, писатель остро критикует политику англичан в Индии, основанную на насилии над большинством, подкупе меньшинства и ограблении страны. Достается от него и тем соотечественникам, которые, стремясь выслужиться перед хозяевами, забывают об интересах родины. Писатель резко осуждает бесплодные стенания и зовет к действию.

Но если критическая направленность этого произведения чрезвычайно сильна, то положительный идеал автора расплывчат. Бонкимчондро хотел бы, чтобы его соотечественники научились созидать и «жалить», он мечтает о возвращении эпохи «человечности, народного единства, целостности, знания и доблести». Но все это очень общо. То же самое можно сказать и о призыве писателя к активному служению родине: «Братья! Бросимся в темный поток времени, поднимем изваяние богини (олицетворение родины. — *Л. С.*) ста двадцатью миллионами рук, принесем его домой... кинемся в темные волны, поплывем, взби-

вая, вспенивая, возмущая воду ударами миллионов рук, добудем золотое изваяние. Чего нам бояться? Ну, пусть потонем, а что пользы от сиротской жизни? Идемте, принесем изваяние, и каким пышным и торжественным станет праздник Дурги!» [2].

Разумеется, в определенной степени такое неконкретное выражение общественно-политических устремлений писателя в данном случае объясняется спецификой формы произведения. Люди и общественные явления материализуются здесь в образах животных, растений и явлений природы. Тем не менее совершенно очевидно, что в «Комолаканто», так же, как и в тех исторических романах, где речь идет о борьбе против английских колонизаторов (в XVIII в.), сказывается не только мелкобуржуазная ограниченность взглядов Бонкимчондро, но и отсутствие у него четкой политической платформы.

Несмотря на это, патриотическое звучание и освободительные устремления упомянутых произведений способствовали в тех исторических условиях формированию национального самосознания, зажигали пламя свободолюбия в сердцах соотечественников писателя. Недаром песня «Банде Матарам» из романа «Обитель радости», созвучная приведенному отрывку из «Комолаканто», стала гимном национально-освободительного движения.

Первое произведение в индийской литературе, в котором чрезвычайно сильны элементы политического романа в собственном смысле этого слова, — роман Р. Тагора «Гора» (1907—1910). Произведение Тагора стало как бы переходной жанровой формой от исторического романа к социально-политическому. В «Горе» автор обращается к эпохе 80-х годов XIX в., но стремится дать ответ на некоторые наболевшие вопросы современности. Рассматривая общественную жизнь Индии в плане столкновения идеологии ортодоксального индуизма и брахманизма [3] — актуальной проблемы времени, изображенного в романе, писатель фактически ставит вопрос о важности национального единства для освобождения страны от иноземного гнета. И в годы, непосредственно предшествовавшие созданию «Горы», и в ходе последующих антиколониальных битв этот вопрос глубоко волновал индийскую общественность.

Своим большим общественным звучанием роман во многом обязан и образу главного героя. Страстный патриот, страдающий от сознания униженного положения родины, непримиримый противник всякой несправедливости, Гора настойчиво ищет пути служения народу, не останавливаясь перед тем, чтобы отбросить распространенные предрассудки и признать свои собственные заблуждения. Страстность, целеустремленность, активность — таковы новые черты нового героя, введенного Тагором в литературу. Однако политические идеалы автора не выносятся в «Горе» на первый план. Проблема общенациональной сплоченности, объективно имеющая политическое значение, рассматривается в романе как в философско-этическом, так и социальных аспектах. Это, на наш взгляд, способствовало тому, что писатель обратился к художественным средствам критического реализма.

Животрепещущие вопросы политической жизни страны стоят в центре следующего романа Р. Тагора — «Дом и мир» («Гхоре-бай-

[2] Б. Чоттопадхай, *Комолаканто*, — в кн.: «Индира», М., 1963, стр. 147.

[3] Общество «Брахмо-самадж», основанное в 1829 г., проповедовало отказ от традиций и предрассудков ортодоксального индуизма. Но к 80-м годам оно утратило свое прогрессивное значение.

ре», 1915—1916). Здесь отражены события 1905—1908 гг. — времени подъема массового освободительного движения, «свадеши» [4].

Сам Тагор сначала принимал в движении активное участие, но постепенно его, сторонника ненасильственных методов борьбы, отпугивает рост революционной активности масс. Вместе с тем он глубоко встревожен вспышками инде-мусульманской розни, которые в какой-то степени были вызваны апелляцией «крайних» [5] к индуистской религии. Ни политика «крайних», ни ограниченные цели правого крыла движения (оно стремилось использовать движение как средство достижения выгод для крупной национальной буржуазии) не удовлетворяли Тагора, и он отошел от «свадеши».

Тагор выявляет свое отношение к движению «свадеши» и связанным с ним проблемам через конфликт между тремя главными героями романа «Дом и мир». Один из них, Никхилеш — выразитель взглядов писателя. Никхилеш убежден, что путь к освобождению Индии — в созидательной деятельности, но ее конкретные формы он представляет довольно расплывчато. Никхилеш отрицает не только насилие, но и всякое разрушение, в том числе тактику бойкота и уничтожения иностранных товаров, несущую, как показано в романе, разорение беднякам.

Положительное кредо автора отчетливо проступает также и в том, как он развивает сюжет и образ Бимолы. Бимола постепенно осознает эгоистическую основу патриотических проповедей Шондипа, руководителя одной из групп «крайних», изображенного Тагором весьма тенденциозно, и правоту Никхилеша.

Общественно-политические идеалы автора звучат в романе несколько навязчиво. Но они довольно абстрактны, писатель не пытается предлагать конкретные пути их осуществления. Такая позиция не влечет за собой преобладания идеалов над действительностью.

«Дом и мир» — произведение критического реализма. Утверждая это, нельзя вместе с тем не указать на два «но». Во-первых, неприятие насилия заставило Тагора вывести в образе Шондипа возможного, но отнюдь не типичного представителя «крайних». В этом одна из основных причин того, что роман стал объектом резкой критики со стороны некоторых передовых кругов индийской общественности. Во-вторых, подспудно в романе присутствует символика. Мы не можем не согласиться с индийским литературоведом Хиреном Мукхерджи, утверждающим, что образ Бимолы символизирует Индию, а конфликт между Никхилешем и Шондипом — два пути, по которым, по мнению автора, может пойти страна [6].

«Дом и мир» может быть отнесен к жанру политического романа с тою оговоркой, что размышления и споры на этические темы служат здесь одновременно формой, в которой материализуется идея осуждения эгоцентризма в общечеловеческом плане.

Хотя по жанровым особенностям «Дом и мир», казалось бы, с

[4] Лозунг «свадеши» — «за национальное», под которым проходило движение 1905—1908 гг., укоренился в качестве наименования самого движения.

[5] «Крайние» — сторонники мелкобуржуазного по характеру радикального направления в национальном движении. «Крайние» признавали насильственные методы борьбы, а их наиболее революционная часть проповедовала общенародное вооруженное восстание.

Вплоть до 1908 г. «крайние» нередко выступали под религиозными лозунгами, в которые вкладывали патриотическое содержание.

[6] См. H. Mukerjee, *Himself a true poet*, N. Delhi, 1961, p. 85.

большим правом может считаться политическим романом, чем «Го́ра», но по своему общественному звучанию он гораздо слабее. Здесь сыграли роль два момента: во-первых, позиция, занятая автором по отношению к революционным событиям; во-вторых, активное начало в «Доме и мире» заложено в отрицательном образе, а положительный герой пассивен, в «Го́ре» же главный герой сочетает активность и качества глубоко положительного героя.

Как правило, вспышки политически заостренного художественного творчества связаны с подъемами народного движения. Великое народное восстание 1857—1859 гг. нашло непосредственное отражение в индийской поэзии. Становление новых прозаических жанров происходит несколько позже. Однако тот факт, например, что основоположники новой прозы на бенгали и хинди, романист Бонкимчондро Чоттопадхай и драматург Бхаратенду Харишчандра, обратились в 60—70-х годах к созданию патриотически звучащих исторических романов и драм, мы считаем следствием толчка, который народное восстание дало общественной мысли Индии.

Романы Р. Тагора «Го́ра» и «Дом и мир» явились непосредственным результатом подъема национально-освободительного движения 1905—1908 гг. Правда, в других литературах Индии в это время еще не появилось подобных произведений, но взлет патриотических настроений ощутим и здесь. Так, Премчанд, основоположник критического реализма в литературах хинди и урду, в 1909 г. начал свой писательский путь сборником «Любовь к родине» («Соз-е-ватан»), где в одном случае в подтексте сказок, а в другом в рассказе о Мадзини, известном деятеле освободительного движения Италии, крылся призыв к борьбе с чужеземным игом. Книга была конфискована и сожжена колониальными властями.

Роман «Дайте дорогу», составляющий объект нашего исследования, был создан в прямой связи с событиями в политической жизни Индии в 1918—1922 гг. Разумеется, он не был единственным в литературе откликом на эти события. Настроения, связанные с бурным подъемом антиимпериалистического движения, нашли широкое отражение в лирической поэзии как в литературном жанре, наиболее оперативно реагирующем на новые явления в общественной жизни. Среди поэтов, в гражданской лирике которых ярко зазвучали патриотические мотивы, призыв к освобождению от чужеземного ига, были и «малаяльский Тагор» — Валлатхол, и основоположник современной тамильской литературы Баради, и поэтесса хинди Субхадракумари Чаухан, и поэты Ассама Омбикагири Рай Чоудхури и Прохоннолал Чоудхури, и многие другие. Особенно сильным революционным накалом дышала пламенная революционно-романтическая поэзия бенгальца Назрула Ислама и Джоша Малихабади, писавшего на урду.

Писатели-прозаики откликнулись на антиколониальное движение патриотическими произведениями на исторические темы. Появились в литературе и такие сочинения, в которых делалась попытка осмыслить проблемы, выдвинутые современностью. Так, Премчанд опубликовал в 1922 г. роман «Обитель любви» («Премашрам»), в котором показал, как в результате колониального грабежа усиливается угнетение индийского крестьянства помещиками и ростовщиками. Но писатель, находившийся в это время под сильным влиянием гандистской идеологии, усмотрел разрешение изображенного конфликта в создании земледельческой коммуны, объединяющей деревенских тружеников и их эксплуататоров. В романе «Арена» («Рангбхуми»), написанном в 1924—

1927 гг., т. е. почти одновременно с романом «Дайте дорогу», Премчанд рассказывает о борьбе крестьян одной из деревень с местным богачом, который стремится отторгнуть их землю. В защиту интересов жителей деревни выступают трудящиеся соседнего города. Антиколониальная направленность здесь проявляется в таком эпизоде: на помощь местным властям приходят правительственные войска, которые жестоко расправляются с восставшими.

Рабиндранат Тагор откликнулся на подъем освободительного движения символической драмой «Освобожденный поток» («Мукто-дхара», 1922 г.), в которой он развивает идею ненасильственного сопротивления. Идейные посылки, которые просматриваются здесь сквозь морализирование писателя, перекликаются с идеологией Ганди.

Такова в целом картина состояния индийской литературы в 20-х годах, если рассматривать ее в связи с проблемой национального освобождения и степенью ее революционности.

Роман Шоротчондро Чоттопадхая резко выделяется на этом фоне, ибо в нем сделана попытка дать конкретный ответ на вопрос о путях достижения независимости в соответствии с настроениями наиболее революционной части мелкобуржуазной интеллигенции.

Появление этого произведения тесно связано со взглядами, сложившимися у Чоттопадхая в результате осмысления уроков национально-освободительной борьбы 1918—1922 гг. Поэтому мы здесь кратко остановимся на событиях этого периода и связанной с ними эволюции политических взглядов писателя.

Ухудшение экономического положения Индии в результате расходов, понесенных ею в годы первой мировой войны, и усиление империалистической эксплуатации в послевоенный период, крушение надежд на предоставление стране статуса доминиона, влияние Октябрьской революции — все это породило мощный взрыв освободительного движения. Невыносимый колониальный гнет пока заслонял классовые противоречия. У руководства движением встала национальная буржуазия — наиболее зрелый в политическом отношении класс. Она не была едина в вопросе о путях достижения независимости, но в этот период объединилась вокруг программы несотрудничества, выработанной Ганди. Национальный конгресс, фактическим руководителем которого стал Ганди, начал превращаться в массовую партию.

В 1920 г. Шоротчондро Чоттопадхай присоединился к движению несотрудничества и вскоре стал председателем отделения Конгресса в Ховре. Этот шаг был продиктован верой писателя в метод несотрудничества[7], что было в эти годы широко распространенным явлением.

Однако постепенно у Шоротчондро складывалось убеждение, что принцип ненасилия — краеугольный камень политической платформы Ганди и гандизма вообще — ошибочен. Значительную роль в этом, видимо, сыграло общение писателя с бывшими деятелями революционно-террористических организаций, временно примкнувшими к движению несотрудничества. Но окончательный перелом во взглядах Чоттопадхая произошел в 1922 г., когда Ганди потребовал немедленного прекращения кампании гражданского неповиновения на том основании, что крестьяне в одной из деревень учинили кровавый погром полицейского

[7] См.: শচীনন্দন চট্টোপাধ্যায়, শরৎচন্দ্রের রাজনৈতিক জীবন, কলিকাতা, ১৮৮০ শকাব্দ, পৃঃ ৯৫। (далее — Шочинондон Чоттопадхай, *Политическая деятельность Шоротчондро*).

участка. Это решение вызвало разочарование во всей стране. Даже ближайшие соратники Ганди осуждали его. Шоротчондро так оценил действия Ганди: «Махатма-джи совершил ужасную ошибку. Приостановить движение в этой ситуации — значило насильственно удушить его»[8]. Показательно, что именно в связи с этими событиями Чоттопадхай высказывает такие мысли о роли насилия в борьбе за национальное освобождение: «Неужели борьба за свободу такой огромной страны может обойтись без кровопролития? Конечно, нет! Во все стороны разольется напоенная кровью Ганга, но посреди этого пурпурного потока распустится красный лотос независимости. Так из-за чего печалиться, о чем сожалеть?» [9].

Политический шаг Ганди нанес тяжелый удар освободительному движению, и к 1923 г. наступает его спад. Разочарованный Чоттопадхай постепенно фактически отходит от участия в политической деятельности. Но у писателя, который, по его собственным словам, не верит больше «ни в ахимсу [10], ни в несотрудничество» [11], по-видимому, возникает потребность изложить свои взгляды на пути освободительной борьбы. И вот после значительного перерыва в творческой деятельности Чоттопадхай, никогда дотоле не обращавшийся к политической тематике, создает роман «Дайте дорогу».

В произведении Чоттопадхая изображена революционная организация индийских патриотов, действующая в Бирме.

Роман начинается с рассказа о неком Опурбо. Юноша воспитан матерью, которая порвала с остальными членами семьи из-за их пренебрежения религиозными запретами. Глубокая привязанность к матери, сознание того, что он ее единственная опора, заставляют Опурбо строго придерживаться принципов ортодоксального индуизма, помогают ему терпеливо сносить подтрунивания родственников и насмешки товарищей по колледжу. По приглашению компании, предложившей ему хорошо оплачиваемую должность, Опурбо едет в Бирму. Автор рисует мытарства и переживания юноши, связанные со стремлением сохранить кастовую чистоту. Религиозная нетерпимость молодого человека встает препятствием и на пути развития его чувства к индийской христианке Бхароти, самоотверженно помогающей ему в трудные минуты жизни.

Потеряв родителей, Бхароти становится учительницей, а затем членом революционной организации «Дайте дорогу», действующей под видом просветительского общества. Дружба с Бхароти, горечь испытанных унижений приводят в организацию и нерешительного Опурбо.

Во главе местного отделения общества стоит женщина — Шумитра. Здесь Бхароти и Опурбо знакомятся с бесстрашным пламенным революционером Шоббошачи, известным среди товарищей под конспиративной кличкой «доктор». Как выясняется позже, этот человек является руководителем всей организации, разветвленной по многим странам Юго-Восточной Азии. Члены группы ведут пропаганду среди ра-

[8] Шочинондон Чоттопадхай, *Политическая деятельность Шоротчондро*, стр. 27.

[9] Там же, стр. 28.

[10] Ахимса — ненанесение физического и духовного вреда живым существам — одна из основных этических категорий философии гандизма. Ненасилие непосредственно вытекает из ахимсы.

[11] শ° চট্টোপাধ্যায়, স্বদেশ ও সাহিত্য, কলিকাতা, ১৩৩৯, পৃঃ ৫১। (далее — Чоттопадхай, *Родина и литература*).

бочих, цель которой — организация забастовки и создание профсоюза.

Бесхарактерность Опурбо, боязнь потерять службу, кастовая замкнутость и ортодоксальное чистоплюйство, помешавшие ему почувствовать настоящих товарищей в тех, с кем его свела конспиративная работа, — все это приводит юношу к предательству. Припертый к стенке полицейским инспектором, он выдает организацию. Товарищи приговаривают Опурбо к смертной казни. Но на его защиту встает Шоббошачи, считающий это убийство бессмысленным и негуманным. Он освобождает юношу и приказывает ему покинуть Бирму, вызывая этим неудовольствие членов организации.

Во главе «оппозиции» доктору становится коварный Броджендро. Стремясь сохранить дисциплину внутри организации, Шоббошачи готов убить его (по уставу общества подстрекательская деятельность за спиной руководителя карается смертью). Но протест товарищей останавливает Шоббошачи.

В результате преследования полицией и отсутствия единства среди членов организация распадается.

После отъезда Опурбо Бхароти чувствует себя очень одинокой. Она глубоко привязывается к доктору. Их встречи выливаются в продолжительные беседы, в которых раскрываются наконец взгляды Шоббошачи и выясняется, что цель организации — насильственная освободительная революция. Бхароти, несмотря на все свое уважение к доктору, не приемлет его путь.

В Бирму возвращается Опурбо. Он пережил большое горе — смерть самого близкого человека. Но кончина матери освободила его от обязанностей перед кастой. Опурбо решает, что должен посвятить свою жизнь служению крестьянству (это лежит вне сферы деятельности организации «Дайте дорогу»). Ему собирается помогать Бхароти. Она любит юношу и ищет пути служения родине, соответствующие ее взглядам.

Как политический деятель, доктор остается в одиночестве. Даже Шумитра, которая глубоко и безнадежно любит его, готовится уехать в Сурабайю, где ее ждет богатое наследство. Одновременно приходят известия о провале организации в Кантоне и угрожающем положении в Сингапуре, в чем Шоббошачи видит предательскую руку Броджендро. Доктор отправляется в далекий и опасный путь, чтобы продолжить дело, в победу которого непоколебимо верит.

Каковы же воззрения Шоббошачи — главного положительного героя романа «Дайте дорогу»?

В уста Шоббошачи писатель вкладывает резкое осуждение политики колониальных захватов. Доктор понимает, что в основе этой политики лежат экономические причины, что упадок ремесел и торговли, ужасающая нищета являются следствием колониальной эксплуатации.

Цель деятельности Шоббошачи и его организации — независимость Индии. Но герой Чоттопадхая, с одной стороны, категорически отвергает путь реформ; с другой стороны, он решительно отказывается от терроризма как политического метода: «Один (государственный чиновник. — *Л. С.*) уходит, другой приходит... Так что считать их устранение подрывом государственной власти — самообман.

Нет бессмыслицы более убийственной» [12].

[12] শ° চট্টোপাধ্যায়, পথের দাবী, কলিকাতা, ১৩৬১, পৃঃ ৯২৭—৯২৮। (далее — Чоттопадхай, *Дайте дорогу*).

Путь к независимости Индии, по мнению героя, лежит через революцию. Какая же это революция? Шоббошачи так отвечает на этот вопрос: «Во время революции не бывает мира. Ее всегда приходится совершать только насильственно... Люди никогда не уступают дорогу другим добровольно»[13]. Однако анализ произведения приводит нас к выводу, что у автора и его героя нет ясного представления о конкретных путях осуществления революционного переворота.

Шоротчондро не мог не считаться с широкой распространенностью среди образованных слоев Индии отрицательного отношения к насилию (это обусловливалось особенностями религиозной философии индуизма и проповедью Ганди принципов ахимсы, с одной стороны, и страхом перед развязыванием инициативы народа — с другой). Поэтому он делает ударение на том, что его герой — человек в высшей степени гуманный и стоит на позициях революционного насилия только потому, что это единственный путь к независимости родины. «Я не сторонник бесполезного убийства, — говорит доктор, — я питаю к этому глубокое отвращение. Я не могу поднять руку даже на муравья»[14]. В романе наиболее яркое выражение гуманность Шоббошачи получила в эпизоде спасения Опурбо.

По мнению Шоббошачи, насилие — не основное содержание, а лишь средство революции: «Революция — это не просто кровопролитие, революция это очень быстрые коренные изменения»[15]. Но в произведении ни слова не говорится о сущности тех перемен, в результате которых Индия, по убеждению героя, должна превратиться в страну процветания и изобилия. Более того, доктор отрывает друг от друга политические и социально-экономические цели революции, считая своей задачей лишь первое.

В качестве руководящей силы революции в романе выступает интеллигенция. Вместе с тем писатель показывает, что лишь отдельные представители ее «могут пожертвовать всем ради идеи»[16]. Один за другим порывают с организацией ее члены. У одних нет моральной устойчивости (Опурбо), другие не согласны с принципом насилия (Бхароти), третьими руководят мотивы личного характера (Шумитра и др.). Лишь несколько человек сохраняют верность делу. Среди них выделяются Шоббошачи и Рамдаш Толваркор. Особенный упор автор делает на образ Шоббошачи. Он истинный герой романа. Но он одинок и потому слаб, хотя автор и не замечает этого. Он не замечает, что слабость Шоббошачи обусловлена тем, что у организации, которой он руководит, нет четкой программы, что в нее принимают случайных людей, наконец тем, что она строится на революционной преданности одиночек. В более широком плане это одиночество — результат отсутствия крепкой связи с массами.

Правда, организация «Дайте дорогу» проводит агитацию среди рабочих, в которых Шоббошачи видит будущих помощников интеллигенции при свержении иностранного господства. Но рабочая масса изображается несознательной и пассивной. Она лишь орудие в руках интеллигенции. Последней предстоит разбудить и просветить ее. Налицо явная недооценка сил рабочего класса.

Однако в романе остро поставлен вопрос о правах этого класса. Обращаясь к рабочим, Толваркор говорит: «Вы должны заявить во весь голос: деньги (увеличение оплаты труда. — *Л. С.*) — это еще не все. Ничто в мире не создается без труда, поэтому мы, рабочие, такие же хозяева, как и вы (предприниматели. — *Л. С.*) — подобно вам, мы имеем право на все фабрики и их продукцию»[17].

[13] Ш. Чоттопадхай, *Дайте дорогу*, стр. 275.
[14] Там же, стр. 338.
[15] Там же, стр. 310.
[16] Там же, стр. 358.

Попытка осмыслить политическую роль рабочего класса, постановка вопроса о его правах, художественное изображение ужасающих условий существования рабочих — большая заслуга Чоттопадхая.

Крестьянство же, по концепции Шоббошачи, вовсе исключается из национально-освободительной борьбы: «...Ни в одной стране они (крестьяне. — *Л. С.*) не принимают участия в борьбе за независимость. Напротив, они препятствуют ей... Бесполезно надеяться, что миролюбивые, пассивные и кроткие крестьяне смогут отдавать жизнь за идеи»[18]. Такой взгляд на крестьянство связан с мелкобуржуазным неумением правильно оценивать исторические факты.

Для пояснения этой мысли вернемся к тому, как Чоттопадхай реагировал на события 1922 г. Обвиняя в поражении национально-освободительного движения гандистское руководство, писатель переносил свое разочарование в его методах на народные массы, точнее говоря, на их способность проявлять упорство в борьбе: «Смысл движения несотрудничества в его народности, иными словами, это движение для масс. Но я не слишком верю в массы. Под влиянием момента они могут пойти на жертвы, но у них нет длительной выдержки»[19]. Однако если в первый момент разочарование Чоттопадхая распространялось на народные массы в целом, то позже, в романе «Дайте дорогу», он рассматривает два класса трудящихся дифференцированно: исключает из антиколониальной борьбы крестьянство, но относит в ней значительное место рабочему классу. Мы объясняем это тем, что рабочий класс скорее других оправился от поражения: в период затишья 1923—1926 гг., когда писался роман, несмотря на уменьшение масштабов и количества забастовок, стачечная борьба остается постоянным и серьезным фактором политической жизни страны.

Для авторской концепции расстановки классовых сил характерен еще один момент — в романе предельно ясно выражена идея о межклассовом мире внутри индийского общества. Эксплуататорами рабочих в произведении выступает только иностранный капитал. Интеллигенция самоотверженно приходит на помощь рабочим. При обсуждении вопроса о крестьянстве Шоббошачи утверждает, что вина за бедственное положение крестьян лежит не на «бходроджати»[20], а на колонизаторах. «К чему, — добавляет он, обращаясь к своему оппоненту, — ты снова хочешь создавать междоусобицу в то время, как нас безостановочно губит несправедливость, явившаяся извне... Возможно, в отдаленном будущем наступит время для этого, но сейчас оно еще не пришло»[21].

Как же выглядит в романе конкретная деятельность организации? По существу здесь показана только агитация среди рабочих, цель которой — поднять их на забастовку, преследующую удовлетворение экономических требований (но до этого дело не доходит из-за развала организации). Правда, читатель узнает, что «Дайте дорогу» — конспира-

[17] Там же, стр. 183.
[18] Там же, стр. 298.
[19] Ш. Чоттопадхай, *Родина и литература*, стр. 52.
[20] Бходроджати — почтенные люди. Так в Бенгалии называли представителей высших классов и каст.
[21] Ш. Чоттопадхай, *Дайте дорогу*, стр. 351.

тивное вооруженное общество. В последних же главах романа становится известно, что изображенная в романе партийная группа — лишь ячейка большой революционной организации, широко разветвленной по странам Юго-Восточной Азии. В этой части романа выясняется, что общество «Дайте дорогу» создано с целью «идти путем революции» [22], что оно «орудие обретения независимости» [23]. Здесь же раскрываются взгляды героя романа, но о методах работы организации, руководителем которой он является, автор умалчивает. Причину этого следует искать в неясности данного вопроса для самого писателя.

Прообразом организации, изображенной в романе, по-видимому, послужило «революционно-террористическое общество мелкобуржуазных патриотов — «Гхадр». Целью гхадровцев было свержение империалистического правления в Индии путем вооруженного восстания, но установки их носили следы идеалистического преклонения перед героическими личностями. Организация «Гхадр» имела отделения как в самой Индии, так и в ряде стран Америки, Европы и Юго-Восточной Азии. В 1915 г. группы гхадровцев в Индии и Бирме были раскрыты властями и разгромлены. Уязвимость организации была обусловлена прежде всего слабостью ее связей с широкими народными массами.

Однако очевидно, что Чоттопадхай не стремился к изображению определенных событий. Его волновало другое — вопрос о путях достижения независимости. Показательно, что хотя в общем и целом политические воззрения, изложенные в романе, совпадают со взглядами наиболее революционно настроенной части «крайних», которую и представляли гхадровцы, в ряде случаев эти воззрения претерпели у Чоттопадхая изменения, обусловленные прежде всего новой исторической обстановкой. Если крайние, не исключая и руководителей организации «Гхадр», наряду с насильственными методами борьбы признавали и пассивное сопротивление [24], Чоттопадхай подчеркивал, что других путей к независимости, кроме насильственной революции, нет. В этом сказалась характерная для части мелкобуржуазных революционеров позиция, обусловленная поражением движения несотрудничества.

Далее, гхадровцы не делали основной ставки на терроризм, однако они и не исключали его из своих методов. Герой же Чоттопадхая категорически отрицает индивидуальный террор как форму борьбы с государственной властью (правда, некоторое влияние террористических методов чувствуется во взаимоотношениях внутри организации). Такую позицию автора можно объяснить определенным разочарованием мелкобуржуазных революционеров в эффективности подобной тактики. И все же вплоть до 1932 г. существовали группы патриотов, которые не отказывались от терроризма. В том, что в этих условиях Ш. Чоттопадхай устами своего героя развенчивал такие методы, большая заслуга писателя.

Наконец, гхадровцы рассчитывали на поддержку крестьян и солдат. Шоротчондро Чоттопадхай переносит свое внимание на рабочих. Это связано с активизацией рабочего класса. Закономерность такой позиции писателя подтверждает следующий факт: с периода 1918—1922 гг. рабочий класс становится объектом борьбы между различными группировками буржуазии за руководство им. Однако исключение из осво-

[22] Там же, стр. 275.
[23] Там же, стр. 351.
[24] См. А. В. Райков, *Открытое письмо Тараknахта Даса Льву Толстому*, — «Советское востоковедение», 1957, № 4, стр. 126.

бодительного движения крестьянства — результат личных убеждений автора.

Примечательно также, что Чоттопадхай устами Шоббошачи утверждает идею общности освободительной борьбы в международном масштабе: «Теперь, при извержении вулкана в одном конце мира, искры непременно полетят в другой конец, танец Шивы не остановят границы между государствами» [25]. Писатель уловил существенную закономерность новой эпохи, наступившей после Великой Октябрьской революции.

Очевидно, что носителем авторских взглядов является главный герой романа, а не другие персонажи, с которыми он ведет полемику. Мы убеждаемся в этом при сопоставлении политических концепций и рассуждений, вложенных в уста Шоббошачи, и мыслей самого Чоттопадхая, которые можно извлечь из его статей и выступлений, а также из воспоминаний соратников. О том, что «в этом романе („Дайте дорогу". — *Л. С.*) Шоротчондро высказывает свои собственные политические взгляды» [26], свидетельствует и Обинашчондро Гхошал, человек, близкий писателю. Поэтому нельзя согласиться с авторами, утверждающими, что Чоттопадхай не разделяет убеждений своего героя (Шоббошачи) [27].

Трудно переоценить политическое и общественное значение романа «Дайте дорогу». Революционные идеи, распространенные среди сравнительно узкого круга мелкобуржуазных патриотов, благодаря роману, принадлежавшему перу очень популярного писателя, стали достоянием широкой публики. В официальном отчете правительства Бенгалии за 1926 год (год выхода романа) ему дана такая характеристика: «Почти каждая страница книги звучит как самый неприкрытый призыв к бунту (читай: к революции. — *Л. С.*)» [28]. Цензура наложила на книгу запрет. Однако интерес общественности к произведению, которое воспринималось как ответ на злободневные вопросы политической жизни, был столь велик, что книга поступила в продажу еще до того, как отпечатали весь тираж, зачастую она продавалась даже без переплета по спекулятивной цене. Весь тираж разошелся менее чем за неделю. Практически было конфисковано лишь небольшое количество экземпляров [29].

Прогрессивная общественность не осталась безучастной к судьбе произведения. Первая конференция Всебенгальской ассоциации библиотек единогласно приняла резолюцию с требованием отменить запрет книги. Ряд видных деятелей выступил с резкими обвинениями властей [30]. Однако добиться разрешения на переиздание романа не удалось. Второе издание вышло лишь после смерти Ш. Чоттопадхая, в апреле 1939 г. [31].

Разумеется, не все круги приветствовали книгу Шоротчондро. Сторонники ненасильственного пути освобождения Индии отнеслись к ней

[25] Ш. Чоттопадхай, *Дайте дорогу*, стр. 361.
[26] আ॰ ঘোষাল, শরৎচন্দ্রের টুকরো কথা, কলিকাতা, ফাল্গুন ১৩৬১, পৃঃ ২৭।
[27] См., например, предисловие А. Гнатюка-Данильчука к кн.: Ш. Чоттопадхай, *Сожженный дом*, М., 1958, стр. 11—12.
[28] Цит. по кн: শরৎচন্দ্রের গ্রন্থ-বিবরণী, [কলিকাতা], ১৯৬৩, পৃঃ ৯০। (далее — «Сведения о произведениях Шоротчондро»).
[29] «Сведения о произведениях Шоротчондро», стр. 89—90; см. также Шочиндон Чоттопадхай, *Политическая деятельность Шоротчондро*, стр. 56.
[30] «Сведения о произведениях Шоротчондро», стр. 96.
[31] Там же, стр. 97.

неодобрительно, а проанглийские элементы встретили в штыки. Среди первых был и Рабиндранат Тагор. Правда, Тагор воздержался от критических высказываний, но показательно, что он, несмотря на просьбу автора романа, отказался выступить с протестом против запрета, наложенного на книгу цензурой. По всей вероятности, истинную причину этого надо искать в различии политических воззрений двух писателей.

Сам Шоротчондро придавал этому произведению особое значение. Он говорил: «Я не был бы так огорчен, если бы правительство конфисковало пять других моих книг» [32].

Показательно, что роман «Дайте дорогу» не был забыт и после достижения страной независимости. Именно в свободной Индии он начал вторую жизнь на языках хинди, маратхи, гуджарати, телугу и тамильском, выдерживая зачастую не одно издание.

До сих пор в статье было уделено внимание политическим проблемам, которые рассматриваются в романе, поскольку именно в этом специфика и основное значение данного произведения. Однако роман интересен и своей социальной проблематикой.

Все творчество Чоттопадхая пронизано критикой религиозно-кастовых установлений. Обычно он показывает пагубное влияние религиозных предрассудков на судьбы людей, и прежде всего индийской женщины. В романе «Дайте дорогу» критика кастовых установлений глубже. Здесь автор рассматривает эту проблему в трех аспектах: кастовые предрассудки как препятствие на пути к личному счастью; как нечто, вступающее в противоречие с требованиями жизни; как тормоз в общественной деятельности носителей этих предрассудков.

Первый аспект этой проблемы раскрывается во взаимоотношениях Опурбо и Бхароти. В юноше столь силен страх перед нарушением традиций индуизма, что он не допускает и мысли о возможности полюбить девушку из христианской общины. Но жизнь судит иначе: в сердце Опурбо день за днем развивается чувство к Бхароти.

Бхароти — во многом новый для творчества Чоттопадхая тип героини. Она не склонна терзать себя мыслью о греховности брака, противоречащего религиозным нормам. Ясно сознавая, какие препятствия стоят на пути ее счастья, девушка все же борется за него. Образом Бхароти писатель решительнее, чем прежде, утверждает право индийской женщины на самостоятельность в выборе жизненного пути. Но писатель, испытывавший определенную приверженность к этическим нормам индуизма, очень осторожно сближает своих героев и не разрешает конфликт полностью. Закрывая книгу, мы оставляем Бхароти рядом с Опурбо, но пока она лишь его спутница на пути предполагаемого служения крестьянству. О дальнейшем читатель может только догадываться.

В романе с большой убедительностью показывается, как соблюдение кастовых предписаний бессмысленно усложняет жизнь людей. В чужой стране опасность оскверниться подстерегает Опурбо на каждом шагу. Особенно сложным оказывается вопрос питания: по представлениям ортодоксальных индусов, принятие пищи, которой касался человек другой касты, — огромный грех. В результате юноше часто приходится оставаться голодным. С глубоким психологизмом писатель рисует, как приверженность к традиционным устоям ослабляет Опурбо в

[32] Там же, стр. 96.

жизненной борьбе: ежедневное и ежечасное столкновение кастовых запретов с условиями и требованиями действительности вызывает у юноши чувство незащищенности, которое рождает робость и нерешительность.

Свобода от кастовых предрассудков — необходимое условие участия в политической борьбе, — такова мысль автора, которая подтверждается, например, составом организации, изображенной в романе. Во главе ее стоит человек, который не только игнорирует традиционные установления, но и глубоко убежден в несоответствии кастового деления современному уровню развития общества. Большинство членов показанной в романе партийной группы — индусы по происхождению, но это свободомыслящие люди, остальные — либо дети от смешанных браков (Шумитра), либо христиане (Бхароти). Кастовые предрассудки несовместимы ни с требованием единства внутри организации, ни с ее деятельностью по сплочению рабочих разных каст и религий, ни с условиями конспиративной работы.

Неспособность тех, кто скован кастовыми традициями, к служению родине автор подчеркивает развитием образа Опурбо. Несмотря на свои искренние патриотические порывы, Опурбо становится предателем. Немаловажную роль в этом сыграло чувство беззащитности, возникшее у юноши в сложных для соблюдения кастовых предписаний условиях, и его внутреннее одиночество, обусловленное кастовой замкнутостью. Особенно наглядно мысль автора раскрывается в изображении перерождения Опурбо после смерти фанатички-матери: он не только отбрасывает соблюдение кастовых норм в быту, но и обретает силы для исполнения патриотического долга.

Идейные нагрузки образа Опурбо в третьем аспекте рассмотрения кастовой проблемы и образа Го́ры из одноименного романа Тагора до некоторой степени аналогичны. Но сходные идеи воплощены писателями в различных характерах и ситуациях. Так, Го́ра — правоверный индус, усматривающий в укреплении религиозных обычаев способ сплочения индийцев и противопоставления их иностранным угнетателям. Жизнь вступает в противоречие с его убеждениями, а известие о том, что он приемыш, воспитанный в индусской семье [33], заставляет его окончательно прозреть и понять, что ортодоксальный индуизм не объединяет, а разобщает индийцев по религиозному и кастовому признакам. Теперь Го́ра ощущает свое единение со всей Индией и чувствует, что может более полноценно служить ей.

Острота критики религии и традиционных устоев главным героем романа необычайна для индийской литературы того времени. Например, Шоббошачи заявляет: «Все религии — ложь, предрассудок, унаследованный от первобытных времен. У всего человечества нет худшего врага» [34]. В то же время в его суждениях проскальзывает признание существования всевышнего и даже потустороннего мира. Позицию Шоббошачи следует рассматривать не как антирелигиозную, а как антицерковную, т. е. как отрицание культа, косных традиций и ограничений, сковывающих прогресс нации и мешающих ее борьбе за освобождение. Шоббошачи неоднократно высказывается в этом духе. Наибольший гнев патриота вызывает доктрина неприменения насилия.

И, наконец, «Дайте дорогу» — единственное произведение Чоттопадхая, в котором ставится вопрос о роли женщины в национально-

[33] Индусом можно стать лишь по рождению.
[34] Ш. Чоттопадхай, *Дайте дорогу*, стр. 321.

освободительной борьбе. Среди участников организации много женщин, во главе ее стоит Шумитра — наиболее авторитетный после Шоббошачи член общества. Устами Шоббошачи писатель заявляет, что активное участие женщин в освободительной борьбе — условие ее успеха. Подобная же мысль высказана Чоттопадхаем в его статье «Служение женщин свараджу» («Шорадж шадхонай нари», 1921).

Обратимся к вопросу о художественной форме романа «Дайте дорогу».

На композиции произведения отразилось очевидное изменение авторского замысла в ходе работы над романом. В первой, большей части романа основа фабулы — развитие взаимоотношений Опурбо и Бхароти, отражающих идею несоответствия кастовых норм условиям жизни современного общества. Политическая направленность произведения раскрывается в изображении деятельности членов революционной группы. Но вот наступает развязка: организация находится на грани развала, Бхароти отворачивается от Опурбо, ставшего предателем. По-видимому, у автора возникла потребность высказаться о политических проблемах яснее. Больше трети романа лежит за пределами этой кажущейся композиционной завершенности. Основной структурный элемент этой части — диалоги, дающие Шоббошачи возможность рассуждать о политических и связанных с ними религиозных вопросах. События же здесь в основном созданы искусственно, чтобы «нанизать» на них беседы. Действие развивается вяло, ощущается неоправданная растянутость сцен.

Использование приема полемики в форме диалогов в политическом романе и близких к нему жанровых формах — явление довольно типичное для соответствующей стадии развития индийской литературы. Вспомним, какую большую идейную нагрузку несут диалоги-споры в романе Тагора «Го́ра». Еще более яркий пример — роман выдающегося пенджабского писателя Вир Сингха «Счастье, добытое своими руками» («Субхаг джи да судхар хатхин Баба Наудх Сингх», 1921). Вир Сингх превратил свое произведение в проповедь сикхизма. Столкновения главного героя с другими персонажами служат здесь лишь предлогом для того, чтобы автор мог взять под защиту общину и религию сикхов[35]. Увлечение диалогом полемического характера обычно влечет за собой определенные художественные просчеты. Правда, Тагор сумел избежать этого и органически вплести элементы полемики в ткань повествования, но Чоттопадхаю и Вир Сингху это не удалось: последние главы романа «Дайте дорогу» и «Счастье, добытое своими руками» в сюжетном и композиционном отношениях очень слабы.

Таким образом, в романе «Дайте дорогу» политическая проблематика в основном воплощается в беседах и дискуссиях, тогда как социальная — в жизненно конкретном изображении, в том числе в психологических коллизиях.

Тема рабочего класса, в раскрытии которой не наблюдается такой резкой грани между социальными и политическими проблемами, получает в произведении яркое художественное воплощение, хотя автор недолго задерживает на ней свое внимание. В связи с этим небезынтересно отметить, что при сравнении соответствующих глав романа Чоттопадхая с романом М. Горького «Мать» обнаруживается некоторое совпадение художнического видения двух столь разных писателей.

[35] См. общую характеристику романа В. Сингха в кн.: И. Серебряков, *Пенджабская литература*, М., 1963, стр. 95—96.

Картина нищеты, моральной задавленности, грубости и пьянства, опутавших жизнь обитателей индийского рабочего поселка, перекликается с описанием будней рабочей слободки у М. Горького. Вместе с тем за внешне отталкивающим изображением страшной действительности в обоих случаях ощущается сочувствие писателей людям, жизнь которых изуродована жестокой эксплуатацией. И в том и в другом произведении рабочие воспринимают нечеловеческие условия, в которых живут, как нечто неизбежное, с опаской относятся к новому и необычному, боятся, что забастовка принесет им лишь страдания. Точно так же страстность и правота тех, кто зовет их к сопротивлению, к борьбе за свои права, зажигает в сердцах людей еще робкий огонек возмущения и веры в себя, но он быстро гаснет, задутый привычным чувством собственного бессилия или животным страхом перед вооруженными роботами, стоящими на страже интересов хозяев.

Далее, в речах ораторов, выступающих на рабочих митингах, можно обнаружить одинаковые идеи. Так, Андрей Находка говорит: «Товарищи! Говорят, на земле разные народы живут, евреи и немцы, англичане и татары. А я в это не верю! Есть только два народа, два племени непримиримых — богатые и бедные!.. поглядите, как богатые французы, немцы, англичане обращаются с рабочим народом, так и увидите, что все они для рабочего — тоже башибузуки, кость им в горло!»[36]. Рамдаш Толваркор внушает рабочим: «Это всего лишь борьба, в которой бедные защищают себя от богатых! В ней нет ни национальных, ни кастовых, ни религиозных различий, нет разницы убеждений, нет индусов и мусульман, джайнов и сикхов, а есть только опьяненные богатством хозяева и без конца обманываемые ими голодные рабочие!»[37].

Но если великий русский пролетарский писатель ставит в центр своего повествования темы пробуждения рабочего класса к сознательной политической борьбе и созревающей в классовых боях человечности, то у Чоттопадхая нет подобного развития этой линии романа, ибо внимание автора сосредоточено на интеллигенции, которая в его главах является истинным носителем революционности.

Нам представляется весьма вероятным, что Чоттопадхай был знаком с романом «Мать» (на английский язык роман впервые был переведен в 1907 г., а затем переиздавался каждые два-три года)[38], наиболее популярным в Индии произведением Горького[39], и это оказало определенное воздействие на художественное (а в значительно меньшей степени и на идейное) осмысление темы рабочего класса. В этот период творчество Горького начинает привлекать пристальное внимание индийцев своим революционным духом и глубоким интересом к задавленному нищетой труженику, оно оказывает влияние на ряд индийских писателей. По-видимому, это коснулось и Чоттопадхая.

В романе «Дайте дорогу» творческий метод Чоттопадхая приобретает новые качества.

Предшествующее творчество писателя развивается в рамках критического реализма. В данном произведении социальная проблематика, — т. е. дальнейшая разработка обычной для Чоттопадхая темы, — также воплощается в образах и ситуациях, созданных средствами реализма.

[36] М. Горький, *Мать*, — Собрание сочинений, т. 7, М., 1950, стр. 329.
[37] Ш. Чоттопадхай, *Дайте дорогу*, стр. 182.
[38] См. «Произведения А. М. Горького в переводах на иностранные языки», М., 1963, стр. 263.
[39] См.: А. П. Баранников, *Индийская филология*, М., 1959, стр. 107.

Более того, некоторые из них повторяют способы развития сюжета и типы, встречающиеся в других произведениях. Так, образ Бхароти повторяет излюбленный тип героинь автора, в которых самоотверженность и преданность любимому сочетаются с покровительственным отношением к нему и — что более важно — с умением сохранить свое «я» (Раджлокки из «Сриканто», Шобитри из романа «Безнравственные» «Чоритрохин» и т. д.).

Однако мастерство писателя, как всегда, помогает ему избежать простого воссоздания образов и ситуаций. Бхароти — индивидуализированный характер, сложившийся под воздействием определенных обстоятельств и продолжающий развиваться в соответствии с конкретной окружающей обстановкой. Принадлежность к христианской общине, смерть родителей, необходимость зарабатывать на жизнь, встреча со слабохарактерным человеком, который нуждается в ее помощи и сочувствии, случайное поначалу сближение с членами революционного общества — все вместе определяет индивидуальные черты образа, такие, как свободомыслие, стремление быть полезной родине, двойственное отношение к возлюбленному: любовь к Опурбо переплетается у девушки с сознанием того, что он заурядный и слабый человек, а в какой-то момент в ее душе верх берет презрение к нему (совершенно новый для писателя тип взаимоотношений героев!). Душевные движения, переживания и поступки Бхароти жизненно убедительны и психологически оправданы.

При создании же образа Опурбо писатель использует средства критического реализма до определенного момента. На протяжении большей части романа развитие этого характера жизненно достоверно и психологически убедительно мотивировано. Однако в последних главах стремление автора продемонстрировать, что преданное служение родине несовместимо с приверженностью кастовым традициям, слишком явно подчиняет себе развитие образа. Он утрачивает прежние черты и превращается в иллюстрацию идеи. Наиболее ярко это проявляется в резкой, психологически мало оправданной перемене в Опурбо после смерти матери. Таким образом, в обрисовке характера Опурбо жизненная убедительность переплетается с элементами дидактики и сентиментальной риторичности.

Реалистический способ изображения действительности нашел яркое воплощение в безукоризненно вылепленных второстепенных персонажах, таких, как слуга Опурбо, отчим Бхароти, служанка гостиницы и т. д.

В целом реалистические образы отличает конкретно-жизненная достоверность, естественность изображаемых чувств, верность детали и динамичность.

Иначе обстоит дело с теми компонентами художественной формы, в которых конкретизируются политические проблемы. Отталкиваясь от явлений исторической действительности, писатель тем не менее идет к созданию образов и способов развертывания сюжета не от типичных характеров и жизненных ситуаций, а от своих идеалов, вернее, идеальных представлений. Такой подход к изображению действительности характерен для романтического метода.

Идеальное представление автора о борце-патриоте получает яркое воплощение в образе Шоббошачи. Писатель щедро наделяет его такими чертами, как мужество и железная воля, всепоглощающая любовь к родине и ненависть к ее поработителям, сила и ловкость, глубокая образованность, удивительная уравновешенность, терпимость и полней-

шее самоотречение. Для того чтобы подчеркнуть необычные качества героя, автор неоднократно ставит его в исключительные обстоятельства. Короче говоря, при создании образа используются принципы, составляющие характернейшую особенность романтического метода.

Мы не можем согласиться с утверждением Шочинондона Чоттопадхая, что «все характеры романа „Дайте дорогу“ реальны»[40], а «в лице Шоббошачи он (Шоротчондро. — *Л. С.*) создал типичный образец бенгальских революционеров»[41]. Шочинондон мотивирует свое последнее положение тем, что в образе Шоббошачи «отражены черты жизни многих революционеров»[42]. Он приводит имена людей, у которых писатель заимствовал такие качества своего героя, как «беспредельная отвага, необычайное искусство внешнего перевоплощения, исключительная чуткость и терпимость»[43] и т. д. Однако соединение в одном характере отдельных, зачастую случайных, черт его прототипов еще не является реалистической типизацией, которая подразумевает обобщение в индивидуальном образе наиболее характерных и существенных свойств, выделенных из ряда явлений. Шоббошачи несомненно не типичный образ, а авторский идеал индийского революционера. Это подтверждают даже те эпитеты к качествам героя, которые употребляет Шочинондон Чоттопадхай: «беспредельный», «необычайный», «исключительный».

В построении образа Шоббошачи можно обнаружить и другие черты романтического метода.

Одна из особенностей романтизма — статичность характеров. Характер Шоббошачи не претерпевает на страницах романа никакого изменения. Более того, у писателя получился лишь внешний рисунок образа; изнутри образ не раскрывается. Качества Шоббошачи в основном декларируются устами других персонажей. Раскрывая в последней трети романа политические воззрения Шоббошачи, автор сумел убедить читателя в том, что боль за родную страну, жажда добиться ее освобождения определяют всю духовную жизнь героя. Однако и здесь характер Шоббошачи не получает развития. Так, писатель не показывает воздействия на внутренний мир героя тех внешних обстоятельств его жизни, в которые он, наконец, вводит нас в этой части произведения.

В произведениях, созданных романтическим методом, статичность характеров не исключает их глубокого психологизма. В романе же Чоттопадхая, как нетрудно заметить из вышеизложенного, статичность граничит со схематизмом.

Ведущий характер в произведениях романтиков — личность, отчужденная от окружающих, герой-одиночка. Таким предстает перед нами и Шоббошачи. Здесь сказалась не только переоценка роли отдельных героических личностей, в самом деле наблюдавшаяся в деятельности подпольных групп мелкобуржуазных революционеров, но и авторский подход, в определенной мере продиктованный отсутствием того глубокого знания изображаемой действительности, которое необходимо для реалистически типизованного раскрытия образа в его взаимосвязи с окружающей жизнью. Даже пафос освободительной борьбы, определяющий этот характер, выступает как его субъективное качество, а не как результат пробуждения угнетенных масс.

---

[40] Шочинондон Чоттопадхай, *Политическая деятельность*, стр. 55.
[41] Там же.
[42] Там же.
[43] Там же.

Индийские литературоведы не могли не заметить романтичность образа Шоббошачи. Но констатируя это, они не ставят вопроса о том, средствами какого художественного метода он создан (хотя романтика и может выступать как особенность реализма). Вместе с тем мимо их внимания прошел тот факт, что Шоббошачи не единственный романтический характер в произведении. В том-то и дело, что это же самое можно сказать и об образах других членов организации «Дайте дорогу» (не говоря о Бхароти и Опурбо, характеры которых в основном развиваются в сфере социальной проблематики, и о тех образах, которые промелькнули на страницах романа как тени, не оставив в памяти читателей ничего, кроме своих имен). И в этом ощущается определенная закономерность.

Мы не имеем возможности подвергать здесь столь же подробному анализу другие романтические характеры произведения, однако следует отметить, что они созданы теми же средствами, что и образ Шоббошачи.

В доказательство приведем краткие характеристики этих образов, прослеживая в них воплощение лишь основного принципа романтического метода.

Это, например, антипод Шоббошачи, сугубо отрицательный герой — Броджендро, персонаж почти эпизодический. Жестокий до кровожадности, беспринципный, мстительный и коварный человек, он в конце концов становится предателем. Броджендро напоминает классический тип «идеального» злодея, часто встречающийся в романтических произведениях. Образ Хира Сингха олицетворяет идею безукоризненного исполнителя, бесстрашного и нерассуждающего. Только в этой роли он и появляется на страницах книги. Шумитра задумана автором как идеал революционерки и эмансипированной женщины; в этом качестве она выступает в первой половине романа. После развала организации для Шумитры не находится в произведении роли, в которой ее образ сохранил бы свое назначение. Однако писатель оставляет этот образ в романе, чтобы на примере того, как Шоббошачи отказывается от любви Шумитры, проиллюстрировать непреклонность решения героя посвятить себя делу революции. Образ Шумитры, выключенный из сферы политической проблематики, утрачивает черты, отмеченные печатью романтического метода. Но писателю не удается перевести его в план реалистического изображения. В результате этот образ блекнет.

Любопытно, что разный подход к обрисовке реалистических и романтических образов отражается на степени внимания автора к их внешнему облику. Скупые портретные характеристики — одна из особенностей художественной манеры Чоттопадхая. Это наблюдается и в построении тех образов романа, которые созданы обычными для писателя средствами. Этот принцип нарушается при лепке романтических характеров. Невозможность глубоко проникнуть в их духовный мир автор невольно восполняет подробными описаниями внешности, которые становятся здесь самыми яркими компонентами художественной характеристики.

Только один из образов революционеров дан несколько в ином, скорее реалистическом, плане, но такой метод создания образа политического деятеля не типичен для произведения. Рамдаш Толваркор стоит в романе несколько особняком от организации «Дайте дорогу». Мы знакомимся с ним как с одним из служащих компании, который становится другом Опурбо. Затем выясняется, что в прошлом он — революционер. Опурбо приводит его на митинг рабочих, где он проявляет себя

как деятель, хорошо знакомый с проблемами рабочего класса, и пламенный оратор. Так Толваркор становится членом организации. Однако как политического деятеля Чоттопадхай показывает его только в сцене митинга. Именно этим мы объясняем специфику построения данного образа. Ведь сцены, в которых раскрывается тема рабочего класса, глубоко реалистичны (в чем мы, повторяем, усматриваем влияние М. Горького).

Остальные же эпизоды из деятельности организации в основном строятся при помощи средств романтизма. Вот, например, как рисуется заседание партийной группы, на котором Опурбо был приговорен к смерти. Все происходящее показано через восприятие Бхароти. Заседание происходит на фоне мрачной и таинственной обстановки заброшенной усадьбы. Бхароти приезжает сюда в закрытой карете, не зная до последнего момента, куда и зачем ее везут. В комнату, где при свете едва мерцающих свечей в гробовом молчании восседают члены организации, вводят связанного Опурбо. Известие о совершенном им поступке — полнейшая неожиданность для девушки. Когда обсуждают, какой казни предать Опурбо и как скрыть его труп, Бхароти почти лишается сознания. Сцена заканчивается внезапным сюжетным поворотом. Шоббошачи, пользуясь своей властью и тем, что его физическая сила хорошо известна, вопреки решению большинства, освобождает Опурбо.

Нам представляется очевидным, что при образном воплощении политического аспекта произведения преимущественно используются художественные средства романтизма.

Однако романтическое изображение действительности не удалось автору. Это в известной мере объясняется тем, что романтизм как определяющий метод чужд творческому почерку писателя. Здесь же романтический метод порожден стремлением автора к о н к р е т и з и р о в а т ь свой идеал достижения независимости. А такой подход к изображению общественно-политических явлений не может быть плодотворным без ясного представления об исторических закономерностях. Определенную роль сыграло и более частное обстоятельство: изображая мелкобуржуазных революционеров и их деятельность — сферу жизни, знакомую ему лишь по рассказам, Чоттопадхай не располагал материалом, позволяющим ему показать их характеры в живой взаимосвязи с окружающей действительностью, вылепить их образы с присущим его обычной манере глубоким психологизмом.

Язык политического романа Шоротчондро Чоттопадхая в первой, большей, его части в целом сохраняет особенности, присущие стилю писателя.

Каковы же эти, общие с другими произведениями, особенности? Велика роль диалогов, действие во многом развивается за их счет; они же выявляют социальную, психологическую и эмоциональную структуру образов. С этим связана большая близость языка писателя к живой разговорной речи. Персонажи говорят на языке, употребляемом в той социальной среде, которую они представляют. Однако при воспроизведении народной речи Шоротчондро стремится избежать языкового натурализма, отграничивая характерные явления от частного и случайного. Существенные черты характеров героев, говорящих на языке, типичном для интеллигенции, воспроизводятся главным образом при помощи интонационно-синтаксических средств. Речь персонажей, представляющих другие слои населения, окрашена отдельными диалектальными особенностями, так что их языковые характеристики создаются еще и лексическими средствами. Небольшой удельный вес авторской

речи, вытесняемой диалогами, ведет к ненасыщенности языка писателя тропами. Используемые же тропы преимущественно строятся на материале, предлагаемом окружающей природой, а также на тех образах из древнеиндийской литературы, которые благодаря своей популярности часто употребляются в живой разговорной речи бенгальцев.

Но в языке даже этой части романа есть и своя специфика, не свойственная другим произведениям писателя: местами речь героев обретает романтическую приподнятость. Так, в тех случаях, когда персонажи (как романтические, так и реалистические) дают характеристику Шоббошачи, в их высказываниях чувствуется пафос; здесь зачастую употребляются аллегории и гиперболы — тропы, не свойственные стилю Чоттопадхая. Однако речь самого Шоббошачи проста и безыскусственна. Этим автор стремится подчеркнуть его выдержку и уравновешенность, обыденное отношение к собственному героизму.

Но в последней трети романа речевая характеристика Шоббошачи претерпевает изменения. Стремясь оживить повествование, основным структурным элементом которого здесь является речь Шоббошачи, писатель сравнительно усиливает ее насыщенность такими выразительными средствами, как метафоры, аллегория, ирония и метонимия. Тропами, а также синтаксическими средствами автор добивается определенной эмоциональной окрашенности языка героя. Однако в этой части романа ему не удалось в полной мере воссоздать особенности живой индивидуальной речи, столь характерной для персонажей его произведений.

Стиль последних глав романа определяют громоздкость диалогов и сравнительная «холодность» языка (это не относится к описанию бытовых и психологических сцен, которые есть и здесь, хотя они и в структурном и в количественном отношении играют подчиненную роль). Так, ломка художественной формы в результате изменения авторского замысла проявляет себя в неоднородности стиля произведения.

Анализ творческого метода Чоттопадхая в романе «Дайте дорогу» показывает, что в художественной ткани произведения сосуществуют реализм и романтизм, причем обращение автора к романтическому способу изображения действительности обусловлено поисками конкретных путей к достижению национальной независимости. Использование романтизма в условиях, когда реалистический метод уже утвердился в индийской литературе, там, где писатели с ложных или ограниченных идейных позиций пытаются дать ответ на вопрос о способах избавления от общественных зол, — закономерное явление.

Это подтверждается тем, что оно не единично. Можно было бы привести немало соответствующих примеров. Но мы ограничимся романом Премчанда «Поле битвы» («Кармабхуми», 1932), написанным им в ту пору, когда реализм уже прочно утвердился в его творчестве. Пока внимание писателя занято критической трактовкой социальных проблем, он смотрит на мир глазами художника-реалиста. Но как только Премчанд, находившийся под сильным влиянием гандизма, переходит к попыткам изобразить пути разрешения социально-политического конфликта, в произведении ощутимо обнаруживает себя переплетение реализма с романтизмом. Происходит резкое размежевание персонажей на положительных и отрицательных, причем первые превращаются в рупор идей автора. Как правило, переход отрицательных героев в разряд положительных психологически не мотивирован (скряга-ростовщик отдает все свое состояние на «добрые дела», сборщик на-

логов, любящий легкую жизнь, становится крестьянским вождем и т. д. и т. п.).

Черты схематизма в романтическом методе тогда, когда он явно порожден ограниченностью мировоззрения, представляют собой объективную закономерность, что подтверждается произведениями даже таких крупных художников, как Шоротчондро Чоттопадхай и Премчанд.

Тем не менее описанное явление нельзя считать шагом назад в общем литературном процессе. Оно было естественным этапом этого процесса, связанным с вторжением литературы в не освоенные еще ею сферы действительности. Так, политический роман Шоротчондро Чоттопадхая проложил пути для дальнейшего развития этого жанра в бенгальской литературе, подготовив почву для появления реалистического политического романа нового типа в творчестве следующего поколения индийских писателей.

Р. Каюмова

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ЭТАПОВ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ КРИШАНА ЧАНДАРА

Творчество одного из ведущих современных индийских писателей прогрессивного направления — Кришана Чандара представляет особый интерес, так как помогает выявить ряд особенностей в развитии реализма в литературе урду. В его произведениях находят отражение многие противоречия, существовавшие в индийских литературах в течение последних тридцати лет. Чтобы правильно понять направление развития творчества Чандара и определить идейное содержание его произведений, представляется крайне важным установить основные этапы творческого пути писателя.

Изучением творчества Кришана Чандара занимались многие литературоведы и у нас в стране[1], и в Индии[2]. Однако все они, как правило, анализировали лучшие произведения Кришана Чандара и не касались слабых сторон творчества писателя. Попытки проследить эволюцию творчества Чандара были сделаны лишь немногими литературоведами.

Наиболее интересна в этом отношении работа Зое Ансари «Кришан Чандар и его мастерство»[3], написанная в 1953 г. З. Ансари, анализируя содержание и тематику произведений Чандара, показывая его идейные воззрения, а также прослеживая развитие его творческого метода, подразделяет творчество писателя на три периода: 1933—1942; 1942—1945/46; 1945/46—1953 гг.

В первый период творчества, по мнению З. Ансари, произведения писателя пронизаны глубокой романтикой. Основные темы произведений — любовь и страдание. Произведения второго периода, считает З. Ансари, ближе к жизни, они полны тоски и раздумий, что отразилось даже в названиях рассказов и романов («Поражение» — «Шикаст»; «Воздушные замки» — «Хаваи киле»; «Разбитые звезды» — «Туте хуе таре» и т. д.). Третий период отличается революционностью и острой критической направленностью, отмечает Ансари. Кришан Чандар переходит от критики отдельных проявлений зла к осуждению всей системы капиталистического общества.

Эта периодизация представляет интерес, так как правильно отмечает эволюцию творческого метода и мировоззрения писателя. Но она сделана в 1953 г., и произведения последнего десятилетия не вошли в нее. Кроме того, на наш взгляд, неправильно охарактеризовано общее направление творчества писателя второго периода (с 1942 по 1945/46 г.). Уже в эти годы писатель создает произведения, зовущие на борьбу с капитализмом, полные веры в лучшее будущее («Аннадата», 1943; «Веранда» — «Балкони», 1943 и др.).

Изучение произведений Чандара, работ советских и индийских литературоведов, исследующих творчество писателя, может помочь нам дать более глубокий анализ творчества Чандара и наметить основные этапы его развития.

С нашей точки зрения, основная тема произведений Кришана Чандара, созданных им в первый период творчества, — романтическая любовь, развивающаяся на фоне прекрасной природы Кашмира. Целые сборники рассказов, такие, как «Талисман мысли» («Тилисм-и хаял», 1937), «Картинки» («Назаре», 1939), «Кашмирские рассказы» («Кашмир ки каханиян», 1939), посвящает Чандар описанию чистой и бескорыстной любви деревенских девушек к «пришельцам» из городов, воспеванию красот горных вершин и лугов Кашмира. Большое место в эти годы в его рассказах уделено описанию тлетворного влияния капиталистического города на патриархальную деревню. Идеализация Чандаром сельской жизни — в какой-то степени результат влияния на него гандистской идеологии, широко распространенной в Индии в 20—30-е годы. Определенную роль в этом сыграло и то, что писатель провел детство в Кашмире. Прекрасная величественная природа Кашмира и поражающая контрастом с ней безрадостная и тяжелая жизнь кашмирского крестьянства оставили глубокий след в душе маленького Кришана Чандара. Став писателем, он стремится уйти от печальных воспоминаний и в своем воображении создает «прекрасные островки», куда не дошел еще «свет» буржуазной культуры.

В произведениях Кришана Чандара этих лет преобладает лирическое начало. Показывая грусть и скорбь человека, разочарованного в жизни, писатель с большой силой передает драматизм переживаний. Однако в этих произведениях он не раскрывает еще причин разочарования, не вскрывает их конкретно-исторического содержания. Это он делает позднее, когда в творчестве его усиливается реалистическое начало.

Первый период творчества Кришана Чандара хорошо охарактеризовал пакистанский литературовед Вакар Азим: «Все пронизано ярким, радостным, опьяняющим романтизмом настолько сильно, что жизнь парит лишь где-то рядом, и только тень ее отражается в его рассказах — стать их основой жизнь еще не может. В этих рассказах не жизнь властвует над фантазией и романтикой, а наоборот. Все яркое, радостное, словно опьяненное»[4].

Для первого периода творчества писателя характерен рассказ «Ве-

---

[1] См.: В. А. Шишкин, *Творчество прогрессивного индийского писателя Кришн Чандра (30-е — 40-е годы)*, М., 1954 (Автореферат); И. Рабинович, *Роман Кришана Чандара «52 карты»* — в кн.: «Литературы Индии», М., 1958, стр. 159—196; А. Кукарин, *О творчестве Кришана Чандара*, — в кн.: Кришан Чандар, Избранное, М., 1955, стр. 3—15; Э. Боровик, *Предисловие*, — в кн.: Кришан Чандар, *Небо ясное*, М., 1960, стр. 3—7; Ю. Нагибин, *Предисловие*, — в кн.: Кришан Чандар, *Одна девушка и тысяча влюбленных*, М., 1962, стр. 5—11.

[2] وقار عظيم، نيا افسانه، كراچى، ۱۹۵۷، ص ۹۱—۱۰۲ (далее — Вакар Азим, *Ная афсана*); صفيه احتشام حسين، روايت اور بغاوت، دهلى، ۱۹۵۶، ص ۱۸۸—۲۰۷؛ على سردار جعفرى، ترقى پسند ادب، على اختر، انداز نظر، بمبئى، ۱۹۶۰، ص ۳۳—۵۳؛ ظ. انصارى، زبان وبيان، دهلى، گڑه، ۱۹۵۱؛ سجاد ظهير، روشنائى، لاهور، ۱۹۵۶؛ ۱۹۵۹، ص ۱۶۳—۲۳۱. (далее — З. Ансари, *Забан-о-баян*).

[3] З. Ансари, *Забан-о-баян*, стр. 208.

[4] Вакар Азим, *Ная афсана*, стр. 201—202.

чер в Гурджане» («Гурджан ки ек шам», 1942 г.), вызвавший самые противоречивые отклики в Индии. Кришана Чандара упрекали в идеализме, в стремлении уйти как можно дальше от горечи жизни, в том, что он изображает в рассказе несуществующий «земной рай». Прогрессивные же писатели, правильно понимая идею автора, справедливо считали, что в рассказе обличается буржуазное общество. Основная идея рассказа такова: в буржуазном обществе человек не может быть счастлив нигде — ни в городе, ни на лоне прекрасной природы. Это уже определенный сдвиг в мировоззрении писателя: в ранних рассказах он противопоставлял растленный буржуазный город патриархальной деревне, считал, что среди природы человек может найти счастье. В произведениях, написанных на рубеже 30—40-х годов, когда начинается мощное антиимпериалистическое движение, писатель понимает слабость своих идейных позиций. Отмечая недостатки своих ранних рассказов, он писал: «Несомненно, что красота природы Кашмира и прекрасные качества его народа произвели на меня огромное впечатление, и я, насколько мог, постарался показать и то, и другое в ранних рассказах. Вместе с тем на фоне чарующих картин я видел страдания и гнет, и так как я не отразил их в моих рассказах, рассказы эти не получили той силы воздействия, какую они могли бы иметь»[5].

В рассказе «Вечер в Гурджане» писатель уже довольно глубоко вскрывает пороки капиталистического общества. Он обличает эгоизм, низость людей, испорченных растлевающей атмосферой эксплуататорского строя. Вместе с тем описание прекрасной, величественной, а порой и устрашающей природы Кашмира занимает в рассказе настолько большое место, что кажется, будто автор, увлекшись им, забывает о сюжетной канве и судьбах своих героев. Он говорит об облагораживающем влиянии природы на человека: «Забравшись на такую высоту, человек сразу забывает обо всем низком, вульгарном и пошлом и начинает чувствовать себя чистым и незапятнанным, как этот белый снег, в ослепительном блеске которого таятся и безмолвие смерти и чистота природы»[6].

Противопоставляя душную атмосферу городской жизни жизни «детей природы», Чандар пишет: «Здесь вся жизнь похожа на сновидение, — ведь таких мест, как Гурджан, найдешь немного. Мир все больше и больше переполняется горечью и печалью. Искусственное молоко, фальшивая любовь, фальшивый гуманизм! Вся жизнь человека проходит между заводом и грязным двором, между грязным двором и грязным заводским цехом. Родившиеся в таких условиях дети ведут взрослые речи. Но здесь, в Гурджане, старики и юноши простодушны и наивны, словно дети»[7].

Писатель как бы стремится найти идеал прекрасного в мире природы. В ней же он ищет и образ положительного героя.

Кришан Чандар создает возвышенные образы горцев — бесстрашных, благородных, чистосердечных людей, смело вступающих в борьбу с жестокими силами природы; он проводит мысль о том, что против зол эксплуататорского общества должны выступить такие же бесстрашные и стойкие борцы. Однако образы эти даны несколько схематично, психология героев не раскрыта. Основное место в рассказе занимает описание одухотворяемой писателем природы. Отсюда и отсутствие стремления раскрыть внутренний мир героев. Так, мы ничего почти не знаем о похожем на гнома горце, спасшем жизнь трем охотникам. Совсем не знакомит нас автор и с духовным миром прекрасной пастушки.

[5] کرشن چندر، کشمیر کی کہانیاں، ۱۹۳۹، ص ۸

[6] Кришан Чандар, *Мать ветров*, М., 1957, стр. 91—92.

[7] Там же, стр. 105.

В рассказе «Вечер в Гурджане» четко проявилась характерная особенность творческой манеры Чандара. Он использует здесь один из своих самых любимых приемов — на всем лежит печать восприятия мира рассказчиком, от лица которого ведется повествование. Этот прием Кришан Чандар использует во многих рассказах, написанных в ранний период творчества. Почти все события даются им в преломлении лирического «я» автора или его героя.

Как мы уже отмечали, в ранние годы творчества Кришана Чандра романтизм был его основным художественным методом. Но на рубеже 30—40-х годов все ощутимее проступают в творчестве Чандара черты реализма.

Обращение писателя к реализму происходит под влиянием широкого антиимпериалистического движения, развернувшегося в стране в те годы. Немало способствовала этому и тесная связь Чандара с Ассоциацией прогрессивных писателей Индии (АППИ). Кроме того, Кришан Чандар выступает как публицист, что также не могло не сказаться на художественном методе писателя. Многие из его произведений теперь уже свидетельствуют о все усиливающейся тенденции обращения писателя к острым социальным проблемам. Однако Чандар только лишь затрагивает эти проблемы — глубокого раскрытия они пока не получают. В таких рассказах, как «Безработица» («Бекари»), «Только одна ана» («Сирф ек ана») и другие, Кришан Чандар поднимает проблему безработицы среди интеллигенции, в очерке «До озера, после озера» («Джхил ке аге, джхил ке бад») — проблему колониальной зависимости страны; ряд рассказов посвящает он положению крестьянства. Но во всех этих произведениях Чандар не раскрывает еще истинных причин, порождающих социальное неравенство, эксплуатацию. Он только еще протестует, но и протест его носит абстрактно-риторический характер.

Новый этап в творчестве писателя начинается рассказом «Аннадата»[8]. В нем Кришан Чандар уже вскрывает социальные причины бедственного положения народа. Эта тема становится центральной в его произведениях второй половины 40-х годов. В противоположность пассивным героям своих ранних произведений писатель теперь создает образы героев-борцов за освобождение родины от английского колониализма («Три хулигана» — «Тин гунде»), пытается нарисовать образ революционера («Улыбка умирающего друга»), правдиво изображает жизнь бедноты Бомбея («Мост Махалакшми» — «Махалакшми ка пул»), гневно выступает против фашизма («Дневник антифашиста»), ставит вопрос о месте и роли интеллигенции в борьбе за освобождение родины от колониализма («Веранда»). Об усилении реализма в творчестве писателя свидетельствует также наличие в его произведениях острой политической сатиры.

На данном этапе развития творчества писателя меняется не только тематика произведений Чандара, меняется и творческая манера писателя, его эстетический идеал, меняется способ создания художественного образа, роль пейзажных зарисовок. Писатель иначе подходит к проблеме типизации действительности. Теперь положительным героем у него выступает народ-труженик, борющийся за лучшую жизнь, за не-

[8] См. Кришан Чандар, Избранное, стр. 168.

зависимость родины, за подлинную свободу человека. В произведениях этих лет нет прекрасных иллюзий; в них отражены типические для того времени переживания и думы индийского народа. Образы героев даются в развитии. Пейзаж, сделанный краткими, выразительными штрихами, несет большую смысловую нагрузку.

Решающую роль в изменении идейных творческих позиций писателя сыграла бурная активизация движущих сил индийской национально-освободительной революции — в это время росло и крепло в массах стремление к национальной независимости, ширилось антивоенное и антиимпериалистическое движение, консолидировались силы прогрессивных деятелей культуры и литературы. Вершина этого периода творчества Кришана Чандара—повесть «Когда пробудились поля» («Джаб кхет джаге», 1951) [9]. Зрелость этого произведения и верность показа в нем революционной борьбы народа дали основание некоторым исследователям считать, что художественный метод, использованный писателем в повести, близок социалистическому реализму [10].

Повесть написана в 1951 г. под влиянием широко развернувшегося антифеодального движения крестьянства Телинганы, продолжавшегося в течение пяти-шести лет. Это и определило характер произведения—революционный, жизнеутверждающий. Основная тема повести —революционное выступление крестьянства за землю, за человеческие права; основная идея — необходимость единства и сплоченности в достижении своей цели. Повесть проникнута непоколебимой верой в неизбежность победы народа в его борьбе с угнетателями.

Повесть «Когда пробудились поля» и по сей день остается лучшим произведением Чандара как по своей идейной направленности, так и по художественным достоинствам. Нигде не ставит автор так остро большие социальные вопросы и не дает столь правильные пути их решения.

Необходимо отметить, однако, что наряду с усилением реалистической направленности в творчестве писателя романтизм продолжает занимать в нем значительное место. И в повести «Когда пробудились поля» Чандар, как и в других своих произведениях, широко использует приемы романтизма, в частности революционную символику, поэтику контрастов, гиперболизм, условность, фантастику. Элементом такой символики является в повести красная рубашка, сшитая для Рагху Рао крестьянами деревни. Она как бы олицетворяет знамя, ведущее народные массы Телинганы на борьбу, объединяет Рагху Рао с многотысячными колоннами народа — борца за справедливость. Чандар пишет: «Рагху Рао понимал, что это не простая рубашка — она была знаменем его народа, великим символом борьбы и пролитой крови» [11]. Ту же символику мы видим и в рассказе «Цветы красные». Здесь цвет человеческой крови олицетворяет цвет знамени мирового революционного пролетариата. И в повести «Когда пробудились поля», и в ряде других произведений писателя этого периода явственно ощутимо стремление автора к революционной романтике.

Чандар создал в повести прекрасный образ революционера Рагху Рао. Раскрывая эволюцию образа Рагху Рао, писатель показал и сложный путь революционного развития крестьянства, приобщение его к активной политической борьбе.

---

[9] Там же, стр. 213.

[10] См.: В. А. Шишкин, *Творчество прогрессивного индийского писателя Кришн Чандра (30-е — 40-е годы)*, стр. 20; И. Рабинович, *Роман Кришана Чандара «Пятьдесят две карты»*, стр. 192.

[11] Кришан Чандар, Избранное, стр. 265.

Нередко в работах индийских литературоведов можно встретить упреки по адресу Кришана Чандара в том, что он якобы не смог нарисовать образы подлинных героев восставшей Телинганы [12]. Но эти упреки неосновательны — писатель в достаточно убедительной художественной форме воссоздал революционную борьбу индийского народа.

Несомненно, эта повесть не является исторической хроникой революционного выступления народных масс Телинганы; в ней в образах, полных революционной романтики, передана нараставшая революционность трудящихся масс Индии. Автор смело и открыто говорит о необходимости революционного выступления народа для установления в стране подлинно демократических порядков.

Интересен композиционный прием, использованный Чандаром в повести: содержание ее — жизнь Рагху Рао — раскрывается в форме воспоминаний героя; все события, описанные в повести, преломляются через его мировосприятие. В ночь перед казнью Рагху Рао мысленно проходит по всей своей короткой, но богатой событиями жизни. Писатель прослеживает, как из сына ватти — долгового раба — вырастает убежденный, непоколебимый борец за счастье народа. День казни Рагху Рао превращается в демонстрацию силы, единения и непоколебимости народных масс в достижении их общей цели — свободы и равноправия. Вся повесть проникнута глубокой верой в победу народа, жизнеутверждающим оптимизмом.

Отличительная черта повести «Когда пробудились поля» — ярко выраженная осознанная идейность, партийность писателя. Это и дает нам право говорить о наличии в повести черт социалистического реализма.

В своих статьях о литературе Кришан Чандар писал: «Принцип действительности — основа основ социалистического реализма» [13]. Как нельзя лучше эти слова подходят к его повести. Она как бы подводит итог второму, самому плодотворному периоду творчества писателя. Произведения именно этого периода отличаются революционной направленностью, глубиной социального обличения.

Часто 40-е годы в прозе урду называют периодом Кришана Чандра [14], — он, как никто другой, остро и своевременно откликался на все события жизни индийского народа и создал в этот период десятки прекрасных произведений, характерной чертой которых является своеобразное сочетание принципов реализма и романтизма.

После 1951 г. все яснее становится стремление Чандара создать произведение, в котором бы нашел отражение определенный общественный идеал. Теперь уже форма рассказа не удовлетворяет писателя, и он обращается к жанрам повести и романа: с 1951 г. Чандаром написано около двадцати повестей и романов.

Обращение писателя — известного новеллиста — к жанру романа и повести явление не случайное. Чандар, как и многие его современники, ощутил потребность глубоко и всесторонне раскрыть некоторые проблемы жизни индийского народа. В своих романах и повестях он

---

[12] З. Ансари, *Забан-о-баян*, стр. 215. — Такую же точку зрения высказывали Ханспрадж Рахбар и Таджвар Самри во время беседы с автором статьи.

[13] कृष्ण चन्दर, काँटे, दिल्ली, पृ ५६।

[14] З. Ансари, *Забан-о-баян*, стр. 210. کرشن چندر، برف کے پھول، الہ آباد، ص ۳۰۔

развивает и углубляет те проблемы, которые ранее поднимались им в рассказах.

Третий период творчества Чандара, как и первые два, не отличается однородностью, стабильностью. К этому времени относятся и зрелые, глубоко реалистические произведения писателя — «Пятьдесят две карты» («Баван патте», 1956), «Похождение осла» («Гадхе ка саргузашт», 1957), «Путешествие к звездам», («Ситарон ки саир», 1961) — и такие, в которых отчетливо выступают надуманность сюжета, нереальность изображаемых жизненных явлений, — «Уснули долины сердца» («Дил ки вадиан со гаин», 1956), «Снежные цветы» («Бараф ке пхул», 1961). В ряде произведений он предлагает в качестве борьбы индивидуальный протест («Одна девушка и тысяча безумцев» — «Ек аурат хазар диване»; «Дорога идет назад» — «Сарак вапас джати хе» и др.). Писатель видит, что, несмотря на освобождение страны от колониальной зависимости, положение индийского народа не улучшилось, что по-прежнему нищета, безработица, проституция, религиозный фанатизм — обычное явление в стране. В своих произведениях он размышляет над путями социального прогресса своей родины. Симпатии Чандара всегда на стороне народа, но сейчас он не видит силы, способной совершить революционный переворот. В этом проявляется ограниченность мировоззрения автора, причину которой следует искать и в соотношении классовых сил в стране, и в колебаниях — подъеме и спаде— революционного движения рабочего класса и крестьянства. Сюда же следует отнести и события, происходившие в культурной жизни страны. АППИ, на протяжении долгих лет возглавлявшая движение прогрессивных, демократически настроенных художников, после раздела страны в 1947 г. постепенно приходит в упадок. В творчестве писателей-демократов усиливаются пессимистические тенденции.

Однако Чандар и теперь остается верен себе — страстно разоблачает несправедливость, эксплуатацию, коррупцию, неправедный суд, подлость, обман. Но вследствие недостаточной ясности своих мировоззренческих позиций он не всегда правильно показывает пути искоренения всех этих зол.

Творческий метод, которым преимущественно пользуется писатель в этот период, — романтизм. Однако это романтизм не реакционный, утверждающий пассивность и пессимизм. Романтизм Чандара — революционный, проникнутый верой в победу трудового народа.

Однако на этом этапе Чандар часто возвращается к темам, к которым он уже обращался не раз, но берет их не глубже, чем делал это ранее. Так, повесть «Снежные цветы» — это романтический рассказ о двух влюбленных, гибнущих от рук злодея. В романе «Дорога идет назад» Чандар вновь противопоставляет деревню растленному городу. Сюжет романа «Уснули долины сердца» чрезвычайно надуманный, нереальный.

Справедливо критикуя писателя в связи с выходом в свет его новой повести «Предатель» («Гаддар», 1961), посвященной разделу Индии, пакистанский журнал «Адаб-е-латиф» («Изящная литература») писал: «В своей повести „Предатель" Кришан Чандар возвращается к старой теме, к которой он уже не раз обращался в своих рассказах, и ничего существенно нового в ней не дает. Автор повести „Предатель" не тот Кришан Чандар, который создал „Аннадату", „Веранду", „Поражение"»[15].

[15] ادب لطیف، لاهور، نومبر ۱۹۶۰، ص ۷۲—۷۳

Не сделал Кришан Чандар шага вперед и в художественном мастерстве. Бóльшее место из всего, написанного им в этот период, занимают романы и повести, которые по своим художественным достоинствам стоят гораздо ниже рассказов, созданных в предыдущий период. Все это — убедительное доказательство того, что творчество писателя развивается не по восходящей линии, а имеет спады и подъемы. Но при этом он всегда остается верен линии, избранной им еще в начале творческого пути, — его симпатии всегда на стороне народных масс.

Одно из наиболее характерных произведений третьего периода — роман «Одна девушка и тысяча безумцев». Это произведение о горькой доле девушки из кочевого племени. Чандар поднимает в нем тему положения национальных меньшинств в стране.

Чандара как истинного гуманиста волнует, что и через тринадцать лет после завоевания Индией независимости положение национальных меньшинств не улучшается. Каждая строка романа звучит гневным обличением социальной несправедливости, расовых и религиозных предрассудков.

Но главной темой произведения Чандара является судьба индийской женщины.

В центре романа — образ красавицы Лачи, девушки из племени кочевников, сильной духом, благородной, целеустремленной, всеми силами отстаивающей свое человеческое достоинство и счастье.

Невзгодам и испытаниям в жизни Лачи нет конца, но ничто не может сломить ее гордого духа. Слепая, покинутая любимым человеком, она влачит жизнь жалкой нищенки, но остается гордой и независимой, отказывается от денег, присланных ей Гулем. Она предпочитает нищенство унижениям и сделкам с совестью.

В этом индивидуальном мужественном протесте Лачи — романтической героини Чандара — и заключается главная идея романа. Но, по словам самого автора, индивидуальную борьбу героини нужно понимать символически: Лачи как бы представляет всех тех, кто борется за новое, передовое.

Однако это произведение не носит такого революционного характера, как, скажем, повесть «Когда пробудились поля» или рассказ «Цветы красные», где действующей силой в борьбе за новое выступает народ. Социальный кругозор писателя резко сузился по сравнению с предыдущим периодом его творчества.

Писатель, несомненно, понимает, что индивидуальный протест даже сильных, мужественных людей не может привести к решению сложных общественных проблем, тем не менее он поднимает его на щит— он не видит в Индии революционных сил, способных перестроить общество. В прославлении индивидуального протеста отчетливо видна романтическая окраска произведения.

Образ Лачи является как бы слитком всех добродетелей человека; она — как бы идеальный тип девушки, гибнущей среди грязи и пошлости буржуазного общества. Это тяготение к резкой контрастности служит еще одним доказательством большой приверженности писателя к романтизму. Он использует для описания героини тонкие поэтические образы: «Лачи была так хороша собой, что не родись девушкой, она была бы, наверно, яблонькой или горной вершиной, покрытой снегом, или, может, коралловым дворцом морского царя»[16]. Портреты же отрицательных персонажей нарисованы густо-черными красками.

[16] کرشن چندر، ایک عورت هزار دیوانے، دهلی، ۱۹۶۰، ص ۳۷

Широко использована в романе романтическая символика. Старый железнодорожный мост, никуда не ведущий, совершенно бесполезный — место встреч героев романа, — с самого начала как бы предвещает, что в этом частнособственническом мире даже мечты о личном счастье разлетаются в прах. В романе нет фантастики, сказочной обстановки, но почти все реально-бытовые сцены и характеры выступают в романтическом освещении.

Однако нельзя не отметить, что именно в этот период Чандаром написано немало произведений, которые нельзя назвать иначе, как реалистическими, но в которых в качестве условного приема фигурирует фантастика. Таковы повести «Перевернутое дерево» («Улта дарахт»), «Дети с моста Дадар» («Дадар пул ке бачче»), романы «Возвращение осла» («Гадхе ки вапаси»), «Скрипка на берегу океана» («Самундар ке сахил пар вайолин») и др. В качестве основного художественного приема Чандар использует в них прием фантастического гротеска. Но, чтобы произведения его были понятны большему кругу читателей, он берет старые символы, придавая им, однако, новое освещение в зависимости от новых условий.

В этот период лейтмотивом творчества писателя становится общечеловеческий гуманизм. Произведения писателя отличают непримиримая правда, абсолютная искренность в изображении современной жизни индийского общества и выражении своих симпатий. Неуклонно продолжает он вести борьбу против угрозы новой войны, против колониализма и угнетения. Однако и теперь в ряде произведений романтизм выступает на первый план — слишком велик разрыв между идеалом писателя и действительностью.

Подводя итог всему сказанному, мы считаем возможным дать такую периодизацию творчества Кришана Чандара: первый период — с 1937 по 1943 г.; второй — с 1943 по 1951 г.; третий — с 1951 по настоящее время.

На всем протяжении своего творческого пути Кришан Чандар стоит на позициях писателя-демократа — все произведения его направлены на осуждение и разоблачение эксплуататорской системы и порождаемых ею социальных зол.

На формирование творческого облика писателя оказало влияние бурное национально-освободительное движение масс, консолидация прогрессивно настроенных писателей страны, его тесная связь с народом.

В творческом методе писателя неразрывно сочетаются два метода — реализм и романтизм, выступающие в тесном взаимодействии. Причем реализм преобладает в произведениях, написанных в периоды подъема национально-освободительного движения, революционных выступлений рабочих и крестьян. В такие периоды меняется и характер романтизма — он порой приближается к яркой революционной романтике.

Талантливый и трудолюбивый художник, Чандар хорошо понимает, что литература должна быть активным орудием борьбы за лучшее настоящее и светлое будущее народа. В одной из своих статей он пишет: «Сейчас всему миру нужна литература с высокими эстетическими идеалами, которая рождала бы мечты о счастье и строительстве новой жизни, преграждала бы путь мировой войне» [17]. Он выступал и выступает за принципиальную партийность литературы. Осуждая приверженцев тео-

[17] عوامی دور («Авами даур»), 23.VIII.1961.

рии «искусства для искусства», ратующих за «свободу» писателя, он замечает: «Говорить, что мы не признаем никакие „измы", тоже значит принадлежать к какому-либо „изму". Утверждать, что мы не принадлежим ни к какому направлению, — значит расписываться в банкротстве своих идей» [18].

Цель и задачу истинной литературы писатель видит в пользе, приносимой ею обществу. Потому во всех произведениях, написанных Чандаром в различные периоды творчества, ясно видна главная цель — не только вскрывать язвы капиталистического общества и осуждать социальную систему, калечащую жизни и души людей, но и неустанно напоминать о необходимости искать пути социального прогресса своей страны, бороться за него. «Часто люди мечутся, бросаются из стороны в сторону, убегают неизвестно куда в поисках лучшей жизни. Они еще не понимают, что нужно бороться за лучшее, а не бегать в поисках его», — говорил Чандар в беседе с автором статьи. Самого писателя без колебаний можно причислить к борцам за свободу своего народа.

[18] Там же.

Н. Д. Гаврюшина

РОМАНЫ ДЖАЙНЕНДРЫ КУМАРА «ИСПЫТАНИЕ» И «ПРОШЕНИЕ ОБ ОТСТАВКЕ»

Тридцатые годы XX в. — важный рубеж в истории развития современного романа в литературе хинди. Именно в этот период усилиями ряда ведущих писателей, а также молодых начинающих прозаиков современный роман хинди все более освобождается от традиционных черт старой прозы, приобретает качественно новый характер и, наконец, получает полное право занять свое место среди произведений этого жанра в современной мировой литературе.

В настоящей статье мы остановимся на произведениях одного из крупнейших прозаиков литературы хинди Джайнендры Кумара, творческий путь которого начался в конце 20-х — начале 30-х годов.

* * *

Джайнендра Кумар[1] родился в 1905 г. в Алигархе. Годы юности Джайнендры Кумара совпали с периодом, когда во главе национально-освободительного движения индийского народа встал один из самых выдающихся политических деятелей Индии первой половины XX в. Мохандас Карамчанд Ганди.

Личность Ганди, его политическая деятельность, его философско-этические концепции оказали исключительно большое влияние на формирование взглядов Джайнендры Кумара. В современной литературе хинди, пожалуй, трудно найти другого такого страстного и стойкого последователя Ганди и его идей, каким явился Джайнендра Кумар[2].

В начале 20-х годов Ганди, опираясь на свою теорию ненасильственной борьбы, обращается к индийцам с воззванием начать массовую кампанию гражданского неповиновения. На призыв Ганди откликнулись представители самых различных слоев индийского общества. Особенно с большим энтузиазмом кампания была встречена индийским студенчеством. Многие студенты покинули стены университетов и вклю-

[1] Творчество этого писателя еще очень мало известно советскому читателю. На русский язык переведены только рассказы Джайнендры Кумара «Восстание» («Видрох») и «У каждого своя судьба» («Апне апне бхагья»). См. кн.: «Индийские рассказы», т. I М., 1958.

[2] В 1950 г. Джайнендра Кумар издал книгу «Духовное возрождение Востока» («Пурводай»). В книге были собраны многочисленные статьи и выступления писателя, посвященные философским воззрениям Ганди и их роли в духовной и общественно-политической жизни современной Индии.

чились в общественно-политическую борьбу. Среди этих студентов был и Джайнендра Кумар.

В 1921 г. он оставляет Бенаресский университет и становится одним из активных участников движения гражданского несотрудничества (в дальнейшем Джайнендра Кумар уже больше не поступал в университет). За участие в движении он дважды попадал в тюрьму.

В 20-е годы писатель не имеет каких-либо определенных занятий. Он много бродит по стране, пытается определить свои настоящие склонности и интересы. В этот период Джайнендра Кумар впервые сближается с рядом литературных деятелей. В Джаббалпуре Кумар познакомился с Макханлалом Чатурведи и известной поэтессой, писавшей на языке хинди, Субхадракумари Чаухан. Некоторое время он сотрудничает в журнале, издаваемом Макханлалом Чатурведи, а также принимает участие в деятельности местных комитетов Национального конгресса в городах Виласпуре и Ахмадабаде. Годы юности Дж. Кумара — это годы мучительных исканий, надежд и разочарований.

Джайнендра Кумар жаждет заняться общественно-полезным делом, принимает активное участие в политической борьбе. Однако вскоре у него наступает тяжелый душевный кризис, вызванный безработицей: Дж. Кумар-интеллигент не может найти себе применения. Он убежит от жизни, даже хочет покончить с собой. Единственную отраду, единственное спасение он находит в книгах. Целыми днями Дж. Кумар просиживает в библиотеке, стремясь на какое-то время забыться, уйти от жестокой действительности. Характерно, что именно в эти годы Дж. Кумар отходит от непосредственного участия в борьбе. Но интерес к Ганди и его учению Джайнендра Кумар не утрачивает. Более того, именно в эти годы он приступает к внимательному изучению философских взглядов Ганди.

Джайнендру Кумара интересуют прежде всего морально-этические концепции Ганди, трактующие поведение человека в обществе, его нравственный облик. Религиозные убеждения Ганди, его понимание истины, любви, мужества, и особенно учение ахимсы (непротивление злу насилием) становятся для писателя своеобразным кредо, основные принципы которого он в дальнейшем будет постоянно развивать как в своих художественных произведениях, так и в публицистике.

«Рассматривая ненасилие как религиозно-этический принцип индивидуальной и общественной жизни человека и одновременно как метод политической борьбы, Ганди полагал, что оно сможет стать всеобщим и притом самым эффективным и действенным принципом разрешения социальных проблем»[3]. Эту точку зрения Ганди полностью разделяет Джайнендра Кумар. Писатель всегда будет стремиться воплотить в своих положительных героях различные принципы гандистского понимания морали и этики: моральное совершенство как достижение высшей покорности и смирения, как отказ от материальных благ; чувство любви как абстрактное чувство всеобщего милосердия и всепрощения; мужество как страдание и самопожертвование и т. д. и т. п.[4].

По идейным воззрениям Джайнендра Кумар очень близок своим непосредственным предшественникам и современникам — Премчанду и Джайшанкару Прасаду, на творчество которых Ганди также оказал очень сильное влияние.

[3] А. Д. Литман, *Философские взгляды Ганди* — в кн.: «Общественно-политическая и философская мысль Индии», М., 1962, стр. 178.

[4] См. А. Д. Литман, *Философские взгляды Ганди.*

Но если Премчанд в конце своей жизни начал постигать реакционную сущность принципа «непротивления злу насилием» и стал отходить от учения Ганди (роман «Воздаяние» — «Годан», 1936 г.; рассказ «Саван» — «Кафан» и др.), то Джайнендра Кумар продолжает отстаивать эти принципы и по настоящее время.

В этом направлении Джайнендра Кумар не сделал нового шага. И именно в этом заключено основное противоречие его творчества.

Достижения Премчанда и Джайшанкара Прасада, опыт бенгальских прозаиков, особенно такого мастера психологического романа, как Шоротчондро Чоттопадхай, короче — определенные достижения современного индийского романа, позволили Джайнендре Кумару по-новому взглянуть на творчество мастеров западноевропейского и русского классического романа (особенно Л. Н. Толстого). Джайнендра Кумар начинает обращать внимание уже не на внешние детали оформления произведения, а на внутреннюю сущность романа, на технику психологического раскрытия образа; он стремится выработать новый стиль романа хинди.

По мнению индийских литературоведов и критиков, Джайнендра Кумар — один из самых интересных и значительных писателей, работавших в литературе хинди 30-х годов в жанре психологических романа и рассказа. Опыт Джайнендры Кумара в дальнейшем использовали многие другие писатели хинди[5].

Действительно, внимательно вглядываясь в своих современников, главным образом представителей средних слоев индийского общества, пытаясь проникнуть в их психологию, писатель достиг больших успехов в показе многогранного реалистического образа; при этом он вскрыл большие и трагические противоречия, таящиеся в этой среде.

Еще в 1926—1927 гг., находясь в тюрьме за участие в политическом движении, Джайнендра начинает пробовать свои силы на поприще литературы. Он пишет два рассказа: «Фотография» («Фото») и «Петля» («Пханси»).

В 1929 г. он издает свой первый небольшой роман «Испытание» («Паракх»), который сразу же привлекает внимание читателей и критиков. Собственно, именно этот роман и определил дальнейший путь Джайнендры Кумара как писателя.

В 30-е годы выходят романы Джайнендры Кумара: «Сунита» (1934), «Прошение об отставке» («Тьягпатра», 1937), «Кальяни» (1939); сборники рассказов: «Петля» («Пханси», 1929), «Царевна страны индиго» («Нилам дешки раджканья», 1933), «Одна ночь» («Эк рат», 1934), «Две птицы» («До чириан», 1935) и др.

Однако уже в конце 30-х годов в жизни писателя снова наступает кризис. Джайнендра отходит от литературного творчества и до начала 50-х годов ничего не пишет, за исключением отдельных небольших рассказов и ряда публицистических статей.

В начале 50-х годов писатель снова обращается к жанру романа. В 1952 г. выходит роман «Сукхада», над которым Джайнендра Кумар начал работать еще в конце 30-х годов, в том же году он пишет роман «Круговорот» («Виварт»), в 1953 г. роман «Воспоминания» («Вьятит») и в 1956 г. — роман «Джайвардхан».

---

[5] रामरतन भटनागर, नया उपन्यास, «आलोचना», अप्रैल, ५, १९५७। ब्रह्मनारायण शर्मा विफल, हिन्दी उपन्यासों का मानवशक्ति, मूल्यांकन, लखनऊ, १९६०, पृ० २५९।

В последние десятилетия писатель большое внимание уделяет и публицистике. Он издает сборники статей: «Духовное возрождение Востока» («Пурводай», 1951), «Размышления» («Сочвичар», 1953), пишет литературоведческие статьи (сборник «Сахитья ка шрэя аур прэя», 1953).

В 50-е годы Джайнендра Кумар занимается разносторонней литературной деятельностью: основывает собственное издательство; вновь переиздает свои произведения, написанные еще в 30-х годах; выпускает серию новых произведений; выступает в качестве составителя и издателя произведений других авторов; занимается переводами, причем особенно интересует его творчество Л. Толстого (в 1953 г. он переводит с английского языка драму Л. Толстого «Власть тьмы», озаглавив ее «Свет и тьма» — «Пап аур пракаш», и рассказ «Где любовь, там и бог» — «Прэм мен бхагван»).

В 50-х годах писателя избирают членом Литературной Академии, созданной в Дели в 1954 г.

Таким образом, за тридцатилетний период творческой деятельности Джайнендра Кумар написал немало произведений: он автор девяти романов; в семи сборниках собраны многочисленные рассказы писателя, созданные им в различные периоды жизни; им написано значительное количество литературоведческих, публицистических и философских статей.

Видное место в творчестве писателя занимают два романа «Испытание» (1929) и «Прошение об отставке» (1937). Написанные много лет назад, оба романа не только выдержали испытание временем, но по важности поднятых в них моральных и этических проблем приобрели еще большую остроту в условиях современной Индии.

Роман «Испытание» был первым крупным произведением Джайнендры Кумара и сразу же привлек внимание как читателей, так и критиков. Вскоре этот роман был удостоен даже специальной литературной премии.

В дальнейшем индийские критики по-разному отзывались о романе. Одни относили «Испытание» к числу еще незрелых в художественном отношении произведений (например, Рагхунатх Саран Джхалани[6]), другие же, как Яджнадатт Шарма[7], считали, что этот роман стоит в ряду лучших произведений писателя.

Вслед за Рагхунатхом Сараном Джхалани, автором одной из первых больших и серьезных монографий о творчестве Джайнендры Кумара, мы считаем, что в Испытании» писатель еще не смог избежать известной доли схематизма и условности в обрисовке отдельных героев романа, но мы не согласны с той общей оценкой, которую дает он роману: «„Испытание“ представляет интерес для читателя только как одно из первых произведений, принадлежащих перу известного прозаика Джайнендры Кумара»[8].

«Испытание»[9] — безусловно первое значительное произведение писателя: в нем как-то сразу определился круг вопросов и тем, в дальнейшем получивших развитие во многих других романах и рассказах

---

[6] रघुनाथ सरन झालानी, जैनेन्द्र और उनके उपन्यास, दिल्ली, पृ० ५३। (далее — Р. Джхалани, *Джайнендра и его роман*).

[7] यज्ञदत्त शर्मा, हिन्दी के उपन्यासकार, दिल्ली, १९५२, पृ० २४४।

[8] Р. Джхалани, *Джайнендра и его роман*, стр. 53.

[9] Этот роман не переведен на русский язык.

Джайнендры Кумара; здесь проявились и особенности стиля писателя.

Основа сюжета романа — это история жизни молодого человека Сатьядхана. В образе Сатьядхана писатель попытался раскрыть одно весьма характерное явление, происходящее в среде современной буржуазной индийской интеллигенции.

Еще в первые десятилетия XX в., когда маразм буржуазной культуры, утверждавшейся в то время в Индии, стал совершенно очевидным, когда глубоко циничный буржуазный принцип «все продается и все покупается» стал все явственней проявляться не только в деловой сфере, но и в мире идей, чувств, морали, в индийской литературе начали появляться мятущиеся герои, пытающиеся примирить чувство и стремление утвердить себя в обществе, но почти всегда приносящие в жертву последнему свою любовь [10].

В литературе хинди Джайнендра Кумар был одним из первых писателей, показавших такого героя. Писатель очень хорошо почувствовал дисгармонию человеческих чувств многих своих современников. Тема любви, семьи, человека и общества, особенно тема положения индийской женщины, глубоко заинтересовала писателя и стала основой всего его творчества.

Образ Сатьядхана был первым литературным опытом Джайнендры Кумара в этом направлении. И нам кажется, что писатель смог очень хорошо раскрыть чувства и мысли своего героя и показать социальные корни раздвоенности его души.

Сатьядхан родился и вырос в семье среднего достатка, но, видимо, всегда стремившейся к богатству (мать Сатьядхана настаивала на его браке с богатой девушкой). Ближайший друг Сатьядхана по колледжу (Бихари) был из состоятельной семьи. Не случайно писатель выбирает и тот момент в жизни героя, когда ему необходимо решить весьма важные вопросы. Роман начинается с того момента, когда Сатьядхан фактически уже окончил колледж и вот-вот должен приступить к самостоятельной деятельности. О чем же думает юноша? «До сих пор Сатьядхан видел сны о необыкновенной жизни. В своих мечтах о славе, роскоши и блеске он, казалось, достиг Эвереста. Но вот теперь он начал думать по-иному. Разве нельзя получить удовлетворения от жизни, если даже и придется терпеть лишения и нужду, быть незаметным и непризнанным? Стоя как бы на перекрестке своего пути, Сатьядхан готов был теперь написать вместо слов „карьера“, „процветание“ слово „отречение“. Теперь ему стало казаться, что куда приятнее привести в дом не шекспировскую героиню, а простую застенчивую деревенскую девушку, которая не была бы жеманной, как иные городские образованные девушки, а была бы искренна и простодушна; девушку, которая бы нуждалась в нем и которую он мог бы сделать счастливой, — тогда он мог бы сказать: „Да, вот и я что-то сделал“; девушку, которая не кичилась бы своим родом и богатством, а, сосредоточив все свои помыслы на муже, была бы преданной ему до конца» [11].

Это небольшое авторское замечание о размышлениях Сатьядхана сразу же вводит читателя в суть событий. Здесь завязка романа — начало внутренней борьбы героя за выбор дальнейшего жизненного пути.

[10] Впервые эта тема была широко освещена в романах известного бенгальского писателя Шоротчондро Чоттопадхая.

[11] जैनेन्द्र कुमार, परख, दिल्ली, १९२९, पृ० २२। (далее — Джайнендра Кумар, *Паракх*).

В душе и сознании Сатьядхана намечается перелом, вызванный глубоко личными переживаниями.

В летние каникулы Сатьядхан обычно приезжал в свою родную деревню. Вот и сейчас он снова там. В деревне же живет пятнадцатилетняя девушка Катто, которую Сатьядхан знал еще ребенком. Уже много лет их связывают дружеские отношения. Сатьядхан обычно рассказывает Катто о своей учебе в колледже, обучает ее английскому языку, а иногда и подшучивает над ней. Это он прозвал девушку за ее необычайную подвижность и живость Катто (Белка). Но теперь Сатьядхан смотрит на Катто по-иному. Он по-новому воспринимает непосредственность Катто, ее общительный и веселый нрав. И уже совершенно иной представляется ему эта, казалось бы, еще совсем недавно такая некрасивая подвижная девочка. Сатьядхан вдруг замечает глаза Катто. Большие и выразительные, такие же быстрые, как и она сама, они совершенно преображают лицо девушки, и она уже кажется Сатьядхану и красивой, и удивительно женственной и нежной.

Интересно отметить, что в описании портрета Катто чувствуется влияние Л. Н. Толстого. Портрет Катто вызывает определенные ассоциации с образом Наташи Ростовой из «Войны и мира». Джайнендра Кумар не дает полного развернутого портрета, он подчеркивает лишь характерные существенные детали. Так, во внешности Катто его больше всего интересуют глаза, раскрывающие всю прелесть духовного облика девушки. На протяжении всего романа глаза Катто говорят больше, чем слова, произносимые ею.

Сатьядхан знает трагическую историю Катто: когда девочке было четыре года, по традиционному индийскому обычаю, родители выдали ее замуж, а в пять лет она стала вдовой. По традиции Катто теперь была обречена на горькую и печальную жизнь одинокого человека, лишенного самых простых радостей. Однако Катто была жизнерадостной и всем существом своим противилась уготованной ей судьбою участи, она не обращала внимания на косые взгляды соседей. Катто предстояла трудная жизнь, предстояла суровая и жестокая борьба за право на человеческое счастье. Сатьядхан знал это очень хорошо. Он решает помочь Катто.

Но как это сделать?

Он видит, что Катто самоотверженно любит его. Да и сам он все сильнее и сильнее привязывается к девушке. Сатьядхан мог бы жениться на Катто, и этот брак был бы настоящим счастьем и для него, и для Катто. Но что-то мешает Сатьядхану принять это единственно правильное решение. Он как будто боится своей любви к Катто.

Неожиданно Сатьядхан получает письмо от Бихари, своего друга по колледжу. Бихари, сын богатого и респектабельного адвоката, приглашает Сатьядхана совершить путешествие в Кашмир вместе с его семьей. Сатьядхан с радостью принимает это предложение и поспешно уезжает из деревни. Катто очень опечалена неожиданным отъездом Сатьядхана, Сатьядхан же, напротив, очень рад, что ему представился удобный случай не принимать твердого решения в отношении Катто и себя.

И вот Сатьядхан среди чарующей природы Кашмира. Он путешествует с семьей, влиятельной и уважаемой в обществе. Отец Бихари искренне расположен к Сатьядхану и даже смотрит на него как на будущего мужа своей дочери Гаримы. Во время путешествия Сатьядхан замечает, как похорошела Гарима. Он любуется расцветшей красотой девушки и думает, как несправедлива судьба: Гарима и Катто —

ницы, но как по-разному они вступают в жизнь. Для Катто уже предопределен тяжелый путь, большие испытания. Жизнь же Гаримы ничем не омрачена — ей все улыбается. Сатьядхану больно за Катто, и он решает, что до тех пор, пока Катто не выйдет замуж, он не сможет жениться на Гариме.

Но как же он сам? Как же его собственное чувство к Катто? Ведь он же любит ее?

Об этом Сатьядхан старается не думать. Он ищет другого претендента на руку Катто и находит, что его друг Бихари — самый подходящий человек: он богат, никем не увлечен, у него нет каких-либо определенных целей в жизни, но он жаждет романтики. Женитьба на бедной деревенской девушке-вдове — что может быть романтичнее для такого баловня жизни, как Бихари! Так думает Сатьядхан. Он осторожно начинает подготавливать Бихари, рассказывает ему о замечательной девушке Катто. На вопрос Бихари, почему Сатьядхан сам не женится на Катто, он уклоняется от прямого ответа и намекает на свою любовь к Гариме. В конце концов Бихари заинтересовывается Катто и выражает желание ехать в деревню. Вопрос о свадьбе Сатьядхана и Гаримы фактически решен. Единственная задержка — это «устройство» счастья Катто. С этой целью Сатьядхан возвращается в деревню.

Сатьядхан считал, что уговорить Катто выйти замуж за Бихари не представляет никакого труда. Но он ошибся. Сообщение Сатьядхана о приезде Бихари и о ее возможной с ним свадьбе Катто воспринимает как страшный удар. Она начинает понимать, что Сатьядхан не любит ее. Бестактные намеки Сатьядхана на ее тяжелое положение, на то, что только выйдя замуж за богатого Бихари, она сможет жить, как рани, не испытывая нужды и не имея забот, причиняют Катто боль. Она никого не винит в том, что так несчастливо сложилась ее судьба, но зачем он, именно он, ей об этом напоминает!

Катто не может отказаться от своей любви, но просит Сатьядхана больше не беспокоиться о ней и не думать, как сложится ее жизнь. При этом она добавляет, что его счастье — это и ее счастье, и она будет рада служить ему и его жене.

А Бихари уже едет в деревню. Ему не терпится увидеть Катто, обаятельный образ которой он уже создал в своем воображении. Бихари никогда не был в деревне. По дороге он мысленно рисует картины несуществующей деревенской идиллии, думает о своей жизни с Катто в деревне. Ему уже представляется, как он откажется от адвокатской деятельности, от своего богатства, станет простым крестьянином, будет держать корову, поселится с Катто в хижине.

Между тем Сатьядхан никак не может решить, кого предпочесть — Катто или Гариму. При встрече с Катто в нем вновь вспыхивают нежные чувства, вновь и вновь он ощущает, сколь огромно обаяние этой простой искренней девушки. И мы верим, что любовь к Катто действительно могла дать Сатьядхану счастье. Она направила бы его на правильный путь, помогла бы понять возвышенные стремления и идеалы.

Но вся беда в том, что Сатьядхан фактически не имеет этих самых высоких стремлений и идеалов, и именно поэтому он так легко отказывается от своего чувства. Его единственное желание — как бы лучше пристроиться в жизни. За советом он обращается и к своей матери, и к отцу Гаримы. От этого последнего он получает весьма знаменательный ответ: «...Теперь поговорим о браке. Брак — это исключительно социальная проблема. И если ты понимаешь его как-то иначе, ты заблуждаешься. Какое место занимать в обществе, чем заниматься, что будет выгодно, а что нет, где можно будет доставить радость членам семьи, а где преследовать свои личные цели — все эти вопросы теснейшим образом связаны с браком. Не бойся слова „личная цель“. Посмотри, ведь высшая цель — это в конечном счете своя личная цель» [12].

Вот какие представления о браке высказывает господин адвокат! Оказывается брак — это не союз любви, а средство к достижению своекорыстных целей!

Слова адвоката пришлись по душе Сатьядхану, он с радостью уцепился за них: «Конечно, любовь может быть развлечением в жизни,— рассуждает Сатьядхан, — но нельзя же губить жизнь ради любви. Ведь жизнь — это долг, и брак в действительности — путь к выполнению этого долга, его условие. Как можно при мысли о долге положиться на волю чувств? Как можно говорить о любви, когда речь идет о браке? Жизнь куда более возвышенна и чиста, чем любовь. Любовь в конечном счете всего лишь мгновенная вспышка чувства. Как можно ей принести в жертву жизнь?!»

Слова господина адвоката казались ему абсолютной истиной. Сатьядхану вдруг показалось, что он обрел твердую почву под ногами и наконец достиг того основного жизненного принципа, к которому стремился. Теперь он его не забудет. Теперь он ясно видит, что все то, что он считал до сих пор правильным, — были пустые слова, пустые чувства. Мир не на них держится» [13].

Вот Сатьядхан и нашел свою тропинку в жизни, по которой он сможет идти легко, маскируя высокопарными словами «долг», «ответственность» свои истинные своекорыстные намерения. Далее Сатьядхан уже не колеблется. «Сатьядхан решил теперь всегда иметь при себе расчетную книгу. Он только тогда хотел что-либо предпринять, когда все тщательно проверит, взвесит, учтет все возможные выгоды и просчеты. Ему вдруг пришла мысль подсчитать, сколько будет прибыли и убытка в одном случае, и сколько — в другом. Проверить это было крайне необходимо. И когда он, как самый педантичный счетовод, подсчитал все статьи дохода и расхода, то увидел: Катто — это только расходы, Гариама — расходов почти никаких, а прибыли — и слава, и деньги, и счастье, и еще многое другое. А что можно получить от Катто? Ничего, кроме расхода. Если бы расход оправдал себя и была бы видна хоть какая-то прибыль, может быть, и стоило бы принести жертву. Но жертвовать впустую — так ничего не перепадет» [14]. Писатель прибегает к явному гротеску, но здесь он уместен.

Джайнендра Кумар с убийственным сарказмом развенчивает своего героя. Мир собственников внутренне опустошил Сатьядхана, сделал его абсолютно неспособным ни на высокие помыслы, ни на истинные человеческие чувства. Подлинная любовь чужда и непонятна Сатьядхану, хотя в этом он не хочет признаться ни самому себе, ни другим. Он все время ищет мотивы, которые прикрыли бы его подлинную сущность — стремление к стяжательству, к пустому тщеславию. Конечно, Сатьядхан — это еще не откровенно циничный, нагло и открыто идущий к достижению своей цели отрицательный герой романов Бальзака, Мопассана, Золя. Сатьядхан делает только первые шаги в этом направлении, все еще старается прикрыться благородными словами о добрых намерениях и целях, но он на этом пути.

---

[12] Джайнендра Кумар, *Паракх*, стр. 90.
[13] Там же, стр. 91.
[14] Там же, стр. 76.

— Как же бороться против всепожирающей власти денег, за которой кроются совершенно определенные общественные отношения?

Автор, видимо, считает, что характер общественных отношений здесь не играет сколько-нибудь значительной роли, а важно лишь личное отношение человека к этому вопросу. По мнению автора, каждый человек может противостоять разлагающей власти денег, если он к этому будет стремиться. И эту идею писатель развивает в образах Бихари и Катто.

В противоположность Сатьядхану, который каждый раз, как только прямо или косвенно заходит речь о деньгах, быстро перестраивается во всех своих взглядах и решениях, Бихари проявляет к тем же деньгам совершенно иное отношение. Сначала он к ним безразличен. Затем, наблюдая постепенное моральное падение Сатьядхана, он проникается отвращением к богатству. И, наконец, в конце романа Бихари произносит гневный монолог, направленный против власти денег, которые вносят хаос во все, с чем соприкасаются. Бихари решает отказаться от наследства и удаляется в деревню, чтобы зарабатывать себе хлеб крестьянским трудом.

Бихари — идеальный герой, в котором Джайнендра Кумар хотел воплотить свои мечты о пути преодоления социального зла, менее всего удался писателю. И причина этой неудачи кроется, видимо, в том, что образ Бихари не соответствует жизненной правде. «Бихари очень спокойный и уравновешенный человек. С самого детства он был окружен комфортом и роскошью. В деньгах недостатка никогда не было. Поэтому и комфортом и деньгами пресытился. Они стали ему абсолютно безразличны. Он хочет романтики. Ему нравится риск, и он его ищет»[15]. Вот отправная точка всех поступков Бихари. Он стремится отказаться от богатства не во имя счастья обездоленных (не случайна такая фраза Бихари: «пусть мое наследство растащут разбойники-адвокаты»), а потому, что бедность и тяжелый труд ему представляются своеобразной романтикой.

У Бихари нет никаких твердых убеждений. Осуждение своекорыстия Сатьядхана — это еще не доказательство передовых взглядов Бихари. Скорее это чувство превосходства очень состоятельного человека. И прав господин адвокат, который весьма хладнокровно относится к эксцентричным поступкам сына. «Настроения сына не вызывали неудовольствия у отца. Всегда преуспевающий в жизни бабуджи твердо знал, если постоянно идешь только по мощеной прекрасной дороге, прямой и гладкой, избегая рытвин и ям, если стремишься только к достижению корыстных целей, то это уж не такое большое удовольствие. Он добился славы, у него есть деньги — но, увы, он никогда в жизни не испытал большого удовлетворения. Именно поэтому он разрешил Бихари сорить деньгами и поступать, как вздумается»[16].

Старому адвокату не хватало в жизни романтики, и он не хотел лишить сына этого удовольствия. Но романтические устремления Бихари вряд ли могли облегчить участь обездоленным и послужить убедительным примером нравственного самосовершенствования для интеллигентов типа Сатьядхана. Разоблачительная сторона романа «Испытание», таким образом, оказалась значительно более сильной и жизненно правдивой, чем положительные идеалы писателя, проповедуемые им в нем.

[15] Там же, стр. 33.
[16] Там же.

Премчанд как-то заметил, что Джайнендра Кумар умеет писать о самых обыкновенных вещах и явлениях очень интересно[17]. Сюжеты лучших романов и рассказов Джайнендры Кумара не отличаются внешней занимательностью. Писатель не прибегает к таким внешним эффектам, как фатальные совпадения, злой рок, всякого рода вставные романтические истории, подчас не связанные с основным сюжетом, т. е. приемы, которые были характерны для старой традиционной индийской прозы и которые все еще использовались многими писателями литературы хинди. В этом отношении интересно сопоставить хотя бы два таких романа, как «Остов» («Канкаль», 1929 г.) Джайшанкара Прасада и «Испытание» (1929 г.) Джайнендры Кумара. Романы написаны в одно и то же время. Есть известная близость и в содержании обоих произведений: и в том и другом писатели показывают, как пагубно действуют на человека определенные социальные условия[18]. Но Джайшанкар Прасад все еще как бы скован приемами старой прозы, хотя и вносит новый значительный элемент психологического анализа, у Джайнендры Кумара, напротив, старых традиций даже не ощущается: он развивает сюжет легко и свободно, сосредоточивая все внимание читателя на раскрытии внутренних переживаний героев.

Эта особенность стиля Джайнендры Кумара в дальнейшем ярко раскрылась в одном из лучших его романов — «Прошении об отставке» («Тьягпатра», 1937).

«Прошение об отставке»[19] — самый маленький по объему роман (всего 99 страниц), но, по общему мнению индийских критиков, это самое значительное произведение писателя.

Сюжет романа не богат внешними событиями, но развивается очень остро и насыщен драматизмом внутренних переживаний героини — Мриналь. Писатель показывает эволюцию ее взглядов, показывает, как все дальше и дальше отходит она от той среды, в которой родилась и выросла, пока, наконец, совсем не порывает с ней.

Вот писатель рисует Мриналь ребенком. Она рано лишилась родителей и живет в семье старшего брата. Жена брата ее недолюбливает, и девочка чувствует эту недоброжелательность. Кроме этого, пока еще ничто не омрачает ее детства, и Мриналь считает себя равноправным членом семьи. Она очень привязана к своему племяннику Прамоду, который всего на пять-шесть лет младше нее.

Затем писатель показывает Мриналь уже подростком. В душе молодой девушки загорается чувство первой любви к брату ее школьной подруги. Писатель очень хорошо передает психологию девочки возраста Мриналь. Всегда веселая, общительная и открытая, Мриналь вдруг становится грустной, замкнутой, застенчивой.

Родные Мриналь грубо вмешиваются в первое чувство девушки. Жена брата жестоко избивает ее. И вот у девушки появляется чувство большой вины перед взрослыми. Ей кажется, что она преступила рамки дозволенного и чем-то осквернила себя.

Тем временем родные Мриналь торопятся выдать ее замуж за первого, выгодного на их взгляд, жениха, нисколько не думая о чувствах

[17] जैनेन्द्र कुमार, साहित्य का श्रेय और प्रेय, दिल्ली, १९५३, पृ० ५.१

[18] Подробно о романе Джайшанкара Прасада «Остов» см. Н. Д. Гаврюшина, *Роль романов Джайшанкара Прасада в развитии прозы хинди 30-х годов*, — в кн.: «Современная индийская проза», М., 1962.

[19] Этот роман переведен на многие индийские языки, а также на арабский, английский и немецкий. Инсценировки этого романа часто передают по индийскому радио.

девушки. Таким образом они стремятся устроить ее «благополучие» и оградить от дальнейших «греховных» поступков. Мриналь, которая уже очень хорошо ощущает неопределенность своего положения в доме, не сопротивляется желанию родных.

Единственный человек в доме, который хотя и не может понять переживаний Мриналь, но искренне ее любит и искренне переживает все ее горести, — маленький Прамод.

Мриналь выходит замуж за нелюбимого и чужого ей человека. Но она считает своим долгом честно выполнять супружеские обязанности и быть до конца искренней по отношению к мужу. В доме родных мужа никто, видимо, не интересуется состоянием Мриналь. Она одинока, рвется к своим родным. И вот однажды Мриналь неожиданно снова появляется в доме брата. Но она приезжает без мужа и ее не сопровождает даже слуга мужа, что является вопиющим нарушением традиционного обычая. И родные Мриналь, не проявляя ни малейшей сердечности при встрече с ней, воспринимают ее приезд как сигнал надвигающегося несчастья. Всем ясно, что что-то неблагополучно в отношениях между Мриналь и ее мужем, но что — никого не интересует. Главное — не соблюдены приличия. Это катастрофа и позор. Страдания Мриналь достигают предела. Она хочет покончить жизнь самоубийством. Однако и теперь родные не понимают драмы Мриналь, ее отчаянного желания не возвращаться в дом мужа и торопятся препоручить отравившуюся Мриналь заботе приехавшего мужа. И только Прамод не умом, а сердцем понимает трагедию Мриналь, чувствует нависшую над ней смертельную опасность.

В этот приезд Мриналь окончательно поняла, что между нею и ее родными легла пропасть, что она отрезана от них и абсолютно одинока. Моральной поддержки ей ждать неоткуда. И только Прамод остается единственным светлым огоньком в ее жизни, только ему может она излить свою душу.

После возвращения в дом мужа Мриналь рассказывает ему о своей первой любви. В негодовании он выгоняет Мриналь из дома — еще бы, его «честь» запятнана! Однако Мриналь понимает, что ни о каком чувстве здесь нет и речи — все вокруг нее лицемерие и обман.

Теперь Мриналь порывает не только со своей семьей, но и со средой, в которой жила. Она находится в состоянии тяжелой душевной прострации. Ее подбирает угольщик, и она некоторое время с ним живет. Мриналь знает, что у угольщика есть семья, и рано или поздно он должен вернуться к ней. Она не удерживает его, а наоборот, делает все возможное, чтобы скорее вернуть его семье. Некоторое время Мриналь живет среди бедняков на окраине города, помогает в работе женщинам, присматривает за их детьми. Затем она поступает воспитательницей в семью одного врача. Мриналь все очень довольны — она умная, честная и добрая женщина.

Проходит несколько лет, Прамод теперь уже студент колледжа. Все эти годы он видел Мриналь не более одного-двух раз, но он хорошо знал о всех тяжких перипетиях ее жизни.

И вот однажды Прамод встречает Мриналь в доме врача, на дочери которого он собирается жениться. Прамод решает сказать врачу, что Мриналь его близкая родственница, и рассказывает, как тяжело сложилась ее жизнь. Рассказ Прамода немедленно вызывает отрицательную реакцию: свадьба расстраивается, Мриналь увольняют. После этого Мриналь окончательно порывает связи с обществом и уходит в мир отверженных.

В течение многих лет Прамод пытается извлечь Мриналь из мира мрака, грязи и невежества. Он предлагает ей свой дом, деньги, заботу и уют. И неизменно получает один ответ: «Нет!». Прамод в отчаянии. Он не может понять упорства Мриналь. Ведь он единственный близкий ей человек, он искренне ее любит и очень тяжело переживает ее несчастья. Так почему же Мриналь отказывается принять его помощь?

Спустя много лет в своем единственном письме к Прамоду, написанном перед смертью, Мриналь раскрывает ему жестокую правду: «Прамод, ты живешь в мире высоких идеалов, а здесь нет изысканности и возвышенного духа, здесь грязь и невежество... Здесь никто не требует образованности и воспитания, здесь нет надежды на цивилизацию. Циничность здесь ничем не прикрыта. Жестокость здесь также не нуждается в стыдливых покровах, здесь человек может открыто проявить свою низменную сущность... Здесь нет необходимости держаться за мнимую добропорядочность... Здесь что снаружи, то и внутри. Если внутри будет зверь, то в этой атмосфере и на минуту человечность не выйдет наружу. Если это человек, он всегда должен быть человеком. Настоящая сущность здесь всегда выйдет наружу. Здесь может выдержать испытание только неподдельное золото, потому что у него нет необходимости говорить, что оно — не бронза. Здесь не требуют золота, но и не пренебрегают бронзой. Здесь знают цену бронзе. Ею испытывают твердость золота...»[20].

Только в конце жизни Прамод начинает понимать причину решительного отказа Мриналь вернуться в общество. Прамод безусловно чувствовал и фальшь, и лицемерие, и ханжество, царившие в его среде, видел, что своекорыстие и конкуренция — непреложные законы существования почти каждого, живущего в ней. Но до открытого протеста, как Мриналь, он не поднимался. Он в известной мере сам следовал этим законам и нравам. И только после смерти Мриналь, будучи уже человеком преклонных лет, испытывая постоянные угрызения совести при воспоминании о светлом и страдальческом образе Мриналь, Прамод решает отказаться от успеха, денег, положения в обществе и подает прошение об отставке.

В романе «Прошение об отставке» так же как и в «Испытании» Дж. Кумар снова обращается к своей излюбленной концепции непротивления злу насилием и нравственного самосовершенствования.

Мриналь сознательно устремилась в пучину бедствий, потому что в ней все протестует против мелочной тирании и жестокости, которые царят в ее среде. Она не приемлет насквозь лживую и лицемерную мораль буржуазного общества. И в то же время Мриналь говорит Прамоду: «Я не хочу разрушить общество. Если разрушится общество, то как же будем существовать мы?»[21]. Мриналь не представляет, что общество можно и не разрушать, а лишь изменить его характер. Поэтому она решает уйти от общества и молит бога дать ей силы переносить все новые и новые страдания.

Автор, видимо, хочет показать, что полная тяжких испытаний и страданий жизнь Мриналь, ее мужество, выраженное прежде всего в несгибаемой воле перенести все невзгоды, заставят людей изменить свои взгляды, призовут их к моральному самосовершенствованию, т. е. заставят их поступить, как Прамод.

---

[20] जैनेन्द्र कुमार, त्यागपत्र। (далее — Джайнендра Кумар, *Тьягпатра*).

[21] Джайнендра Кумар, *Тьягпатра*, стр. 73.

В «Прошении об отставке» Джайнендра Кумар создает яркие живые образы. В романе действуют фактически два лица — Мриналь и Прамод; однако и все остальные лица, с которыми они сталкиваются или связывают свою жизнь, предстают перед читателем как живые, весьма определенные характеры. В каждом из них писатель старается подчеркнуть самые существенные детали, сразу же воссоздающие характерный облик человека. Злая, мелочная и очень ограниченная жена брата Мриналь, слабовольный и инертный брат Мриналь, семья врача, где внешне все так благородно и респектабельно, а на деле все пронизано ложью и страхом за свою репутацию в обществе. Реалистически дано изображение и «дна» общества. Писатель стремится показать, что здесь живут не только воры, проститутки и всякого рода темные личности; здесь есть много честных и хороших людей, обреченных на страшные страдания, но сохраняющих куда более высокое человеческое достоинство, чем многие представители респектабельного общества.

Именно поэтому так солидарна со своими братьями и сестрами по несчастью, так верна им Мриналь.

В «Прошении об отставке» Джайнендра Кумар использует свой излюбленный композиционный прием. В предисловии к роману писатель пишет, что история, которую он предлагает читателю, произошла в действительности, и узнал он ее из посмертных записок судьи. Записки этого судьи и легли в основу романа [22].

В романе этот судья — Прамод. Таким образом, вся история Мриналь излагается со слов Прамода. Перед читателем проходят две жизни: одна — жизнь Мриналь в восприятии Прамода, другая — жизнь самого Прамода. На первых страницах романа Прамод — мальчик, на последних — старик. Писатель не рассказывает о частных событиях личной жизни Прамода, но читатель все время видит и чувствует, как растет и мужает Прамод, как формируются и меняются его взгляды на жизнь. И когда он в конце жизни также решает порвать со своей средой, выйти в отставку и отказаться от всего, что он имел, ему можно верить. В отличие от Бихари Прамод выстрадал это решение. В течение долгих лет наблюдая жестокую судьбу Мриналь и наконец поняв, почему так несправедливо тяжело сложилась жизнь этой женщины, Прамод подводит итог своей жизни и приходит к горьким и пессимистическим выводам.

Таким образом, как мы видим, основная тема творчества Джайнендры Кумара 30-х годов — это жизнь средних слоев индийского общества. В лучших своих произведениях писатель показал исключительно тонкое понимание и знание психологии и быта этой среды. В таких произведениях, как «Испытание», «Прошение об отставке», «Кальяни» [23] Джайнендра Кумар рассматривает жизнь героев в непосредственной связи с жизнью той социальной среды, к которой они принадлежат. Отсюда достоверность и жизненность его образов, отсюда их художественная убедительность.

---

[22] Такой композиционный прием Джайнендра Кумар использует в целом ряде своих романов: «Кальяни» (1939), «Воспоминания» (1953), «Джайвардхан» (1956).

[23] Роман «Кальяни» (1939) — по содержанию близок «Прошению об отставке». Кальяни — индийская женщина-врач становится жертвой эгоистичного и ограниченного мужа. Доктор Асоани (муж Кальяни) стремится на медицинской практике жены сколотить капитал и в то же время, выступая как самый рьяный блюститель отжившего индуистского «домостроя», грубо и жестоко преследует и истязает ее самыми мелкими и ничтожными придирками.

Писатель заостряет внимание читателя на многих теневых сторонах жизни индийской интеллигенции. И хотя Джайнендра Кумар, руководствуясь философией Ганди, глубоко убежден в том, что духовные и нравственные пороки мелкобуржуазной среды могут быть преодолены только путем следования учению ахимсы, произведения его не утрачивают реалистического звучания. Большим достижением в литературе хинди 30-х годов был метод исследования поступков и психологии персонажей, примененный Джайнендрой Кумаром в этих произведениях.

С. В. Трубникова

К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ И НОВАТОРСТВЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ДИНКАРА (ПОЭМА «УРВАШИ»)

Многие современные поэты хинди развивают в своем творчестве темы, идеи и образы, почерпнутые в классической поэзии, тесно связывая поэзию современной Индии с древнеиндийской мифологией, религиозно-философскими идеями и воззрениями. Лучшие представители современной индийской литературы постоянно опираются на богатое народное творчество, создают произведения, кровно связанные с жизнью народа, народной культурой.

Однако в передовой индийской литературе заново осмысленная традиция приводит к новой трактовке старых идей и сюжетов: эти темы, идеи и образы воспринимаются в тесной живой связи с современной действительностью.

Часто для постановки важных вопросов большого политического значения индийские поэты и писатели обращаются к аллегории — так легче выразить свое сочувствие обездоленным, любовь к родине. Применяя старую, привычную образность и символику, крупнейшие писатели и поэты Индии создают истинно новаторские произведения.

«Еще в XIX в. некоторые положения и сюжеты вед и упанишад как бы родились заново, — отмечает известный поэт современной Индии Рамдхарисинх Динкар в предисловии к сборнику своих стихов «Чакравал», — Прасад, Нирала, Пант и Махадеви восприняли древние традиции индийской литературы. Они усвоили и европейский стиль, но при этом остались настолько индийцами, что их произведения легко можно назвать развитием индийской традиции»[1].

Среди авторов тех поэтических произведений, в которых продолжают развиваться предшествующие традиции индийской поэзии на новой основе, можно назвать Хариаудха (1865—1941), одного из основоположников современной поэзии хинди. В своей поэме «Любимый в изгнании» (1914 г.) он трактует традиционные образы бога-пастуха Кришны и его возлюбленной пастушки Радхи как живых людей, ставит конкретные проблемы современной ему индийской действительности. Традиционные образы и сюжеты сказаний о боге-царе Раме используются и в произведениях известного поэта Индии Майтхилишарана Гупты (род. в 1886 г.), в стихах и поэмах Джайшанкара Прасада (1889—1937), Ниралы (1896—1961) и др. Яркую антивоенную пьесу в стихах «Слепой век» на сюжет «Махабхараты» создал молодой поэт Дхармвир Бхарати (род. в 1926 г.). Одной из самых острых проблем современности — проблеме войны и мира посвящена другая его поэма — «Кануприя»[2], представляющая собой как бы длинный, полный тревожных дум и переживаний монолог Радхи, но не мифической пастушки из легенды о Кришне и Радхе, а современной поэту женщины. Злободневным проблемам и вопросам посвящена поэма Нареша Мехты (род. в 1924 г.), современника Дхармвира Бхарати, написанная на сюжет «Рамаяны»[3]. «Моя жена похищена Раваном, но почему я должен весь мир ввергнуть в войну ради ее спасения?» — такова главная мысль поэмы. Она неотступно преследует героя — Раму. В воображении его возникают разрушенные города и плачущие дети, и он приходит к мысли о необходимости полного отрицания войны.

Таким образом, вся сложная система традиционных художественных средств используется для выражения нового содержания. Показательно в этом отношении творчество Рамдхарисинха Динкара (род. в 1908 г.).

В литературу хинди Динкар вошел в конце 30-х годов; в настоящее время издано более двадцати сборников его стихов[4], две крупные поэмы в стихах («Курукшетра»[5] и «Урваши»[6]), несколько литературоведческих и критических работ, посвященных различным проблемам литературы и культуры[7].

Творчество Динкара характеризуется высоким романтическим пафосом, глубиной философской мысли, ярко выраженной лиричностью. В революционных стихах поэта звучит страстный призыв к освобождению родины от гнета колонизаторов, гуманистическая вера в торжество справедливости, а в его лирических произведениях мы находим прекрасный образец современной любовной лирики, глубоко эмоциональной выразительной, одухотворенной и почти совершенно лишенной эротики.

Лирическая струя в творчестве Динкара, появившаяся в ранних произведениях писателя, в частности в сборнике «Напоенная соком»[8], нашла свое наиболее полное выражение в поэме «Урваши», получившей в 1961 г. премию Ниралы.

«Урваши» — классическое по форме произведение, значительное по масштабу поднятых в нем вопросов и по богатству поэтических кра-

---

[1] रामधारी सिंह दिनकर, चक्रवाल, कलकत्ता, १९५६, पृ० २६–२७।

[2] См. статью Джагдиша Гупты जगदीश गुप्त, नये कवि का व्यक्तित्व और आज्ञेय जी – , या कविता», १९६०–१९६१, संयुक्तांक ५–६, पृ० ८–९।

[3] Ibid.; см. также: «कृति, दिसंबर, १९५८», पृ० ३४।

[4] Наиболее значительными являются его сборники «Пылинка», (दिनकर, रेणुका पटना, १९३५), «Громкий призыв» (दिनकर, हुंकार, पटना, १९३९), «Напоенная соком» (दिनकर, रसवन्ती, पटना, १९४०), «Листья нима» (दिनकर, नीम के पत्ते, पटना, १९५४), «Синий лотос» (दिनकर, नील कुसुम, पटना, १९५४।), и т. д.

[5] दिनकर, कुरुक्षेत्र, पटना, १९४६।

[6] दिनकर, उर्वशी, पटना, १९६१।

[7] दिनकर, मिट्टी की ओर, पटना, १९४६; दिनकर, अर्धनारीश्वर, पटना, १९५२; दिनकर, उजली आग, पटना, १९५६; दिनकर, काव्य की भूमिका, पटना, १९५८।

[8] दिनकर, रसवन्ती, पटना, १९४०।

сок. В интерпретации Динкара «Урваши» не просто пересказ истории Пururвы и Урваши [9], давным-давно известной в Индии.

Еще в «Ригведе» мы находим рассказ о любви небесной нимфы Урваши и человека — царя Пururвы. Но из вед известно лишь, что Урваши покинула Пururву. В отчаянии он долго искал жестокосердную. Но вот однажды покинутый царь встретился наконец со своей возлюбленной. Урваши сообщила ему, что ждет ребенка, но вернуться на землю к царю отказалась. Интересно отметить, что в самой структуре этого рассказа содержатся некоторые элементы пьесы—он построен в форме диалога между главными действующими лицами. Позже в «Шатапатхабрахмане» — одном из комментирующих веды сочинений — сюжет этот получил дальнейшее развитие; там рассказано, что у Урваши родилось шесть сыновей (старший из них известен под именем Айю) [10].

Некоторые литературоведы (например, Вильям Вилсон) считают, что в легенде о Пururве и Урваши заложен большой символический смысл и что истинными героями этого древнего рассказа были не земной царь и небожительница — апсара, а Сурья и Уша — Солнце и Заря. Урваши — это розовый восход, чья красота только на мгновение видна ясным, сильным лучам солнца. Не зная, что эта заря является его собственным отсветом, солнце все время стремится настигнуть ее, но никогда не может это сделать [11]. Таким образом, повествование приобретает аллегорическую окраску и приближается к типу произведений, написанных в стиле дхвани. Нам кажется такое толкование ведической легенды несколько сомнительным. В произведениях ведического периода отразилась мудрость и наивность пробуждающегося человеческого сознания. Богатейшая мифология и религиозные воззрения давали почву для самых смелых полетов фантазии, мир казался заселенным людьми и богами, которые свободно разгуливали по земле и общались с человеком. Небесная дева Урваши спускается к людям, привлеченная яркостью и красками земли, влюбляется в прекрасного и мужественного царя Пururву, а потом, вследствие то ли своего непостоянного характера, то ли потеряв всякий интерес к Пururве, покидает своего возлюбленного и исчезает. Следует отметить, что в ведах Урваши получила некоторую несомненно отрицательную характеристику и выглядит черствой и капризной, лишенной женственной теплоты и сердечности. Скорее всего, этот миф был плодом безудержной фантазии, принявший форму жизненно достоверного события. Символическое толкование, оче-

[9] Пураны повествуют о том, что Пururва, сын Илы (дочери прародителей людей Ману и Шраддхи) и потомка Луны по имени Будх, явился основателем древнейшей династии Сом. Там же имеются две версии о рождении Урваши. Согласно одной из них, при пахтании океана и получении из него амриты из волн возникли прекрасные апсары и среди них Урваши. Вторая версия приписывает создание Урваши святому риши Нараяну, который сотворил красавицу из своего бедра («уру» по-санскритски «бедро»). Небезынтересно, что реку Ганг, которая, согласно мифологии, лежит на бедре Бхагиратха (мифического царя, сотворившего реку Ганг), тоже часто называют Урваши. Кроме того, в Гималаях имеется место под названием «Девипитх» («Возвышенность богини»), именуемое иногда «Обителью Урваши» (см. Предисловие Р. Динкара к поэме «Урваши», стр. क).

[10] Следует отметить, что одна из шести веданг, следующих за ведами, «Нирукта», объясняющая веды этимологически, сообщает, что «Айю» значит также «человек». Согласно этой версии, история Урваши и Пururвы имеет тот же самый подтекст, что и история Ману и Иры, прародителей человеческого рода.

[11] Один из авторитетных исследователей древнеиндийской литературы Макс Мюллер также выдвигает формулу выяснения значений древнейших мифов Индии на основе символического толкования их (см. Max Müller, *Chips from a German workshop*, ed. 2, volii, London, 1868, pp. 117 ff, p. 130).

видно, не заложено в самой легенде, а привнесено самими исследователями мифа и поэтами, развивающими эту тему.

В несколько измененном виде (в частности, благополучный конец) сюжет был включен в древнеиндийские эпические произведения — «Шатапатхабрахману», «Вишнупурану», «Махабхарату», а также в «Бхагавадгиту». Такая трактовка, согласно предположениям некоторых ученых, знаменовала собой переход от ведического общества к обществу эпохи Гуптов, переход от ритуального чтения диалога Урваши и Пururвы к драматургическому произведению на основе этой легенды [12]. Калидаса увековечил эту легенду в своей прекрасной драме «Мужеством добытая Урваши» (IV—V в.), а Сомадева использовал ее в «Катхасаритсагара» (XI в.). На эту же тему написана поэма Ауробиндо Гхоша (1873—1950) и стихотворение Рабиндраната Тагора (1861—1941) под названием «Урваши». Тагор впервые показал Урваши простой женщиной, очень земной и человечной, наделенной богатой гаммой переживаний, вызванных первым чувством. Правда Тагор в поэтической форме дает историю появления Урваши на земле — использует миф о возникновении Урваши из океана:

> В первую весну Вселенной ты поднялась из вспененного океана
> С чашей нектара в правой руке и с чашей яда в левой, —
> Волнующееся море, как зачарованная змея,
> Лежало у твоих ног, вздымая тысячи капюшонов [13].

Но во всем остальном Урваши гениального бенгальского поэта — прекрасная земная женщина. К ногам ее «мудрецы приносят свои мысли», ее аромат «разносят ослепленные ветры», о ней «безудержные песни» слагает опьяненный поэт, храня их «в своем очарованном сердце». Она изменчива и непостоянна, может быть жестокой и нежной, стыдливой и дерзкой. Для описания изумительной красоты Урваши Тагор использует символическую трактовку ведической легенды о Пururве и Урваши, сравнивая ее то с «зарей в небесах, озаренных восходом», то с «луной земной, являющейся причиной того, что в мире сегодня в воздухе вместе с радостным дыханием весны смешивается вздох постоянной разлуки».

В какой-то степени у Тагора, как и у многих современных поэтов следующего за ним поколения, Урваши превращается как бы в символ любви. Кажется вероятным, что поэма Динкара «Урваши» в какой-то степени носит следы влияния названного стихотворения Тагора [14]. Хотя Динкар и развил тему совершенно по-новому, влияние Тагора прослеживается в гуманистической направленности трактовки сюжета, а также в обобщенно-символическом толковании образа Урваши. В значительной степени Динкара вдохновила и драма Калидасы «Мужеством

[12] Этот и другие интересные выводы об отражении в первоначальной легенде об Урваши столкновения традиций матриархата и патриархата высказывает Д. Д. Косамби в своей работе «Миф и реальность» (см. D. D. Kosambi, *Myth and reality*, Bombay, 1962, pp. 55—69). На наш взгляд, в положениях указанного автора проглядывают некоторые элементы социологизаторства.

[13] Перевод С. Шервинского (см. Р. Тагор, Собрание сочинений, т. II, М., 1962, стр. 208.

[14] Хазари Прасад Двиведи, *Рабиндранат Тагор и современная литература хинди* (текст доклада на конференции, посвященной столетию со дня рождения Тагора). См. также предисловие к сб. «Рамдхарисинх Динкар» («रामधारी सिंह दिनकर», पटना, १९६१, पृ० १५ ।).

добытая Урваши». Сюжет у Динкара в основе своей не претерпел серьезных изменений — введение жены Пуррувы и тема проклятия [15] также не новы. Но цели Калидасы и Динкара совершенно различны.

Калидаса хотел показать соединение двух любящих, разлученных обстоятельствами или по воле богов, хотел показать триумф всепобеждающей любви. Ради этого огромного и радостного чувства, ради любви к земному человеку небожительница Урваши отказывается от рая. Чувство ее является зрелым и свободным (в этом она отлична и от героини другой драмы Калидасы — Шакунталы). Гуманистический характер и своеобразная трактовка сюжета придают драме Калидасы определенную прогрессивность и делают ее в какой-то степени звучащей актуально даже в нашу эпоху.

Продолжая в своем творчестве разработку традиционного сюжета, Рамдхарисинх Динкар также внес в него новую и современную трактовку. Прежде всего следует отметить, что Динкар ни в какой мере не ставил задачей повторение ведического рассказа или буквальное следование одному из возможных вариантов, намеченных ранее. Трактовка сюжета Динкаром имеет более глубокое философское обоснование, чем предыдущие разработки легенды об Урваши, придана ей и более современная окраска. И хотя поэма Динкара представляет собой в конечном счете описание любви современной женщины, автор пытается поднять и разрешить ряд вопросов философского и морально-этического характера.

В своем предисловии к поэме Динкар отмечает, что Пуррува и Урваши для него — символы вечных мужчины и женщины [16]. Это две равные и противоположные силы, считает он: их одновременно влечет друг к другу и отталкивает. Жизнь — вечные поиски равновесия между этими силами. Безграничная страсть и нежность Урваши являются вечными качествами, заложенными во всех женщинах, но для того чтобы они проявились, «необходимо прикосновение плеча Пуррувы», необходимо большое, настоящее чувство. Пуррува — человек, который мыслит и глубоко чувствует, он поглощен познанием самого себя. Он жаждет полного, всепоглощающего счастья, но одни объятия Урваши не могут дать ему удовлетворение.

Стремления Пуррувы сначала оставались загадкой для Урваши. «Для меня имеет значение только огонь в крови, огонь чувств, язык чувств», — говорит она. Но когда Урваши становится матерью, она тоже начинает понимать, что одного личного счастья недостаточно для полного удовлетворения [17].

«Любовь Пуррувы и Урваши не останавливается только на чувственной основе, она проникает глубоко в тайные миры души и сердца», — пишет Динкар о своих героях.

Духовный мир как мужчины, так и женщины, говорит далее Динкар, необычайно богат и разнообразен, и познание этого невидимого

[15] Урваши должна была исполнить роль Лакшми в пьесе, разыгранной перед Индрой, царем богов. Но Бхарата, небесный «режиссер», за то, что Урваши неправильно произнесла имя Вишну, проклинает ее — на некоторое время она должна принять облик земной женщины и жить среди людей.

[16] Предисловие Динкара к поэме «Урваши» (стр. ख, ग и далее).

[17] «Нежное, ласковое чувство появляется в ней только после рождения ребенка, а до этого она просто страсть», — пишет известный критик и литературовед Хазари Прасад Двиведи в своей рецензии на поэму «Урваши» (см. «आजकल», अक्तूबर, १९६१, पृ० ४६ ।).

мира выше простого обладания любимым человеком. Духовное величие любви в том, чтобы достичь того «светлого и воздушного» мира, который лежит выше чувственного восприятия, помочь человеку подняться выше своего собственного физического «я». Для этого существуют различные пути, считает Динкар. Один из них — стать йогом, святым, отшельником. Но это путь отступления, путь бегства от реальной жизни. Другой путь озарен любовью мужчины к женщине, когда эта любовь помогает человеческой личности раскрыть свое духовное богатство.

Таким образом, поэма Динкара является в то же время «попыткой пролить свет на своеобразное противоречие, которое имеется в сознании человека: ум — сердце, мечта — действительность, физическое — духовное начало в нем» [18].

Средневековые поэты хинди (Тулсидас и др.) в один голос утверждали, что любовное чувство пагубно, называя его майей, иллюзией, сном, тьмой непонимания или просто зовом пола. Виновной в этом они считали женщину и рьяно проклинали ее. Как способ спастись от любви они рекомендовали самоконтроль, строгие физические ограничения, следование по пути мистической любви и преданности богу, т. е., другими словами, проповедовали избежание соблазнов. Поэты хинди конца XIX — начала XX в. — предшественники Динкара либо вообще не касались этой проблемы соотношения физического и духовного, либо не решали ее прямо. Сумитранандан Пант и Нирала не особенно интересовались ею. Джайшанкар Прасад, один из основоположников направления чхаявад в поэзии хинди, в своей «Камаяни» [19] (1935) как будто попытался по-своему поднять эту проблему, но и он был далек от решения ее. В «Камаяни» Прасад рассказывает о мужчине, который то отдает предпочтение исключительно интеллекту, то полностью отвергает разум и оказывается во власти одних эмоций. Сюжет поэмы основан на одном из рассказов пуран, но образы главных героев в ней приобрели несомненно символическую окраску. Автор пытался показать духовное и интеллектуальное начала в человеке и противопоставить веру и нравственную чистоту человека его разуму. Майтхилишаран Гупта в поэме «Сакет», опубликованной в 1931 г., рассматривал проблему с религиозной точки зрения [20]. Его герои — Сита и Рама, Урмила и Яшодхара — давно уже подняты индийской мифологией до ранга богов, и их не волнуют земные чувства. Однако поэт сумел придать им черты простых людей, и даже Рама выглядит в поэме не воплощением бога, как у Тулсидаса, а человеком, который только благодаря самосовершенствованию приобретает свои замечательные качества.

«Урваши» Динкара — первая попытка подойти к решению проблемы на новой основе.

Поэма Динкара — гимн любви. И неправы, как считает индийский литературовед Камала Ратнам, автор статьи «Поэтическая философия Урваши» [21], те критики, которые видели в последних пятидесяти заключительных строках поэмы восхваление любви, освященной узами, и порицание свободной любви. «Поэма Динкара имела своей целью не раз-

[18] См. «The Illustrated weekly of India», 29.V.1960.

[19] См. गुलाबराय, प्रसादजी की कला, आगरा, १९५६; रामरतन भटनागर, प्रसाद का जीवन और साहित्य, देहली, १९५३।

[20] См. मैथिलीशरण गुप्त, साकेत, झाँसी, १९४०।

[21] См. «The Illustrated weekly of India», 29. V. 1960, p. 25—26.

бор различных форм любви в обществе, — пишет она, — а выяснение внутренних сложностей, присущих любви. „Урваши" скорее лирическое, нежели эпическое произведение [22]. И хотя завершение жизненного пути ее героев мы не знаем, но оно логично. Поэма рассматривает волну чувств, охвативших двоих, и когда она кончилась, кончилась и поэма» [23].

Поэма Урваши (в ней около трех тысяч строк) написана рифмованными стихами, за исключением некоторых частей третьего акта, где поэт пишет так называемым белым стихом (причем третий акт охватывает более трети всей поэмы). Поэма, выдержанная в форме диалога, отмечена подчас подчеркнуто обыденным юмором. Это смягчает ее риторичность и утрированную поэтическую приподнятость.

Интересен своеобразный поэтический прием Динкара — в первом акте [24] герой и героиня не вводятся на сцену, но событиям, ведущим к любви Пурурвы и Урваши, акт посвящен целиком. Во втором акте продолжается тема первого. Таким образом, первый и второй акты носят несколько информационный характер. Это отголоски классической традиции. Она проявляется и в соблюдении условий времени и места, и в изменении метра к концу акта, и в ускорении ритма поэтической речи. В конце каждого акта события настолько напряжены, что для того, чтобы дать определенную разрядку, автор прибегает к традиционному описанию времени дня (с большим мастерством это сделано в конце первого и третьего актов). В первом акте введена также музыкальная лирика — песни. Все это свидетельствует о большом влиянии на поэму Динкара драмы Калидасы «Мужеством добытая Урваши» (не случайно почти каждой главе поэмы Динкара предшествует эпиграф из произведения великого индийского драматурга).

Душа поэмы — ее третий акт, как отмечают индийские литературоведы [25]. Третий акт небогат событиями. По прошествии года, который Пурурва и Урваши провели вдвоем в уединенной обители в Гималаях, Урваши объявляет своему возлюбленному, что у нее будет ребенок (заявление ее дано намеренно неясно, двусмысленно, и непонятно, понял ли его Пурурва). Влюбленные покидают Гималаи. Это внешняя сторона событий. Главное же в этом акте — необычайная лиричность в передаче чувств и настроений героев и глубокие философские раздумья автора. Динкар — поэт-мыслитель, и потому при помощи поэзии он часто выражает скорее свои философские мысли и взгляды, нежели чувства. Но в поэме «Урваши» явно чувствуется тот романтизм, который был свойствен ранним произведениям писателя. Он-то и помогает поэту на протяжении всего третьего акта находить богатый и точный язык для выражения тончайших оттенков чувств влюбленных. «Пробуждение любви в человеческом сердце подобно пробуждению в спящем камне понимания того, что он превращается в алмаз», — пишет Динкар [26], и он показывает переживания влюбленных, прослеживает ход их мыслей и смену настроений. Любовь небожительницы Урваши ничем не отличается от любви простой земной женщины. Созревание ее глубокого

[22] Хазари Прасад Двиведи также отмечает внешне эпический характер поэмы и ее глубоко лирический внутренний подтекст.

[23] «The Illustrated weekly of India», 29. V. 1960, p. 25—26.

[24] Согласно традиционному построению драмы, поэму начинают сутрадхара и нати (ведущие).

[25] См. журнал «आजकल», अक्तूबर, १९६१, पृ० ४७।

[26] दिनकर, उर्वशी, पटना, १९६१, पृ० ८७ (далее—Динкар, *Урваши*).

чувства не идет мирно — отчужденность Пурурвы и его жены Ошинари бросает холодок на его отношения с Урваши. Причем следует отметить, что автор очень тепло выражает свое сочувствие Ошинари, ярко рисует ее душевные страдания, вызванные вынужденной разлукой с мужем. Когда в конце второго акта появляется слуга и объявляет, что вернулась свита и привезла ей послание от Пурурвы, в котором последний с жестокостью велит ей молиться об избавлении от бесплодия, Ошинари с горечью восклицает: «В то время как он будет наслаждаться в цветочной беседке, я должна в храме одна размышлять и в молитвы свои погружаться!» [27].

У Урваши рождается сын. Образ матери имеет для Динкара большое очарование.

Правда, когда красота женщины тает,
как гора льда,
Она теряет свои прекрасные очертания,
Но разве не приобретает она тогда
изумительную красоту,
Как в половодье вздымающиеся волны текущей реки? [28]

Став матерью, Урваши не заботится больше о своем собственном счастье, она хочет, чтобы Пурурва признал сына и оставил ему престол. После того как Пурурва поступил согласно ее желанию, она, как велит проклятие Бхараты, возвращается на небо. Пурурва, как велит проклятие, решает сделаться отшельником. Так кончается поэма.

Здесь мы должны оговориться, что хотя автор не всегда высказывается открыто, — чаще всего он скрывается под маской беспристрастного комментатора, — однако очевидно, что он отнюдь не проповедует «палаянвад», или бегство от жизни. Еще в поэме «Курукшетра» (1946 г.) Динкар писал:

Искать уход от мира — это
слабость души.
Истинная человечность в том, чтоб узлы
трудностей жизни распутывать...
Великий! Из мира, где светят лучи человека,
Бежать испуганно в лес,
Это самое страшное поражение
На жизненном пути человека.
Это бегство — позор, дезертирство,
Презренное это деяние,
Это ошибка усталого, побежденного,
Сдавшего позиции разума [29].

Было бы ошибочным считать, что в «Урваши» Динкар изменил свои взгляды и занялся восхвалением того «дезертирства», против которого выступал не только в «Курукшетре», но и в ряде стихотворений («Знамя юности», «Завещание», «Рекомендация самого себя» и др.). Скорее всего поэт в своей поэме не сумел полностью ответить на все поставленные им самим вопросы и решил остановиться на эпизоде исчезновения главной героини. Но тем не менее, рисуя образы Ошинари и Айю, сына Урваши, которые остаются в реальной жизни, с народом, автор несомненно хотел подчеркнуть, что любовь к людям, желание

[27] Там же, стр. 40.

[28] Там же, стр. 16.

[29] दिनकर, कुरुक्षेत्र, पटना, १९४६, पृ० ३६।

принести им благо — это самый большой, самый благородный человеческий долг, и тот, кто пытается уйти от решения проблем реальной действительности в отшельничество или хочет найти удовлетворение в узкоиндивидуальном мирке личного счастья, неминуемо терпит крах.

Глубина философской мысли, богатство языка Динкара, живость и яркость образов, отточенность стиля (в частности, поэт освобождается здесь от неоконченных, как бы рубленых фраз, свойственных некоторым его предыдущим произведениям) — все это делает поэму несомненно важным событием в современной индийской литературе. Лирическое описание пробуждения любви в человеческом сердце, сближения влюбленных и апофеоза их чувств придает древней легенде об Урваши и Пурурве особую эмоциональность и современное звучание [30]. Динкар пошел по новому пути и в изображении драматических моментов в жизни человека. Так он избегает нагнетания элементов трагического; их, как и сентиментальности, нет даже в сцене появления сына Пурурвы. В этом несомненное отличие поэзии Динкара от произведений Калидасы, Бхавабхути, Тулсидаса и Майтхилишарана Гупты.

Но почему же все-таки Динкар обратился к традиционному сюжету, положив в основу своей поэмы известную легенду, неоднократно подвергавшуюся обработке? Кажется вероятным, что это продиктовано стремлением поэта, как щитом, отгородиться от современной сюрреалистической и экспериментальной литературы, обрести в древних традициях опору и поддержку для своих высоких идеалов. Динкар хотел показать извечные идеалы любви, поведать в своей поэме, что любовь полна только тогда, когда происходит слияние физического и духовного начал. Динкар не выступает прямо против теории фрейдистских импульсов, поддерживаемой некоторыми индийскими литературоведами и писателями. В своем предисловии к поэме он высказывает несколько эклектические взгляды по этому вопросу и не всегда бывает последователен. Иногда он даже согласен с некоторыми положениями фрейдизма. Тем не менее «Урваши» Динкара логически опровергает определенные взгляды самого автора и становится гимном чистому и прекрасному человеческому чувству. Новаторство Динкара в разработке традиционного сюжета обусловлено стремлением поэта показать идеальную любовь со всеми ее нюансами. Крепкие связи Динкара с древней литературной традицией проявились в соблюдении правил классической поэзии и традиционной драмы (хотя Динкар назвал «Урваши» драмой, но, как мы подчеркивали выше, это скорее поэма, написанная в эпической форме «кавья»), в языке и сюжете.

«Урваши» не является единственным произведением Динкара, где он обращается к традиционному сюжету и по-новому решает его. Поэма «Курукшетра», упоминавшаяся выше, также написана на старый сюжет из «Махабхараты». Но, подобно «Урваши», это произведение имеет

[30] В своих литературных статьях и очерках Динкар неоднократно подчеркивал философичность поэзии вообще (см. दिनकर, उजली आग, पटना १९५६, पृ ४४–४५; दिनकर, सीपी और शंख, पटना, १९५७, पृ० ड.; दिनकर, नील कुसुम, पटना, १९५४). Наиболее значительными по богатству поднятых в них философских идей являются следующие произведения Динкара: दिनकर, नीम के पत्ते, पटना, १९५४; दिनकर, नये सुभा षिप, पटना, १९५७; दिनकर, उर्वशी, पटना, १९६१) О философичности поэзии Динкара см. также книгу Сурешчандра Гупты «Поэтические принципы современных поэтов хинди». (Suresh Chandra Gupta, *The poetical principles of the modern Hindi poets*, Delhi, 1960).

совершенно современную окраску благодаря новаторской разработке темы. «Курукшетра» — это поэма гнева угнетенной Индии, взрыв ее мести и повествование о ее глубокой внутренней борьбе до получения независимости. И не случайно «Курукшетра» стала одним из наиболее любимых произведений литературы хинди; она переведена на многие языки различных народов Индии. Идеи ее близки и понятны простым людям, стремящимся к справедливости и равенству. Причем поэтический язык «Курукшетры» более понятен и менее сложен, чем язык «Урваши».

Произведения современной литературы хинди подтверждают, что «пламя сердца поэта — это пламя сердца той эпохи, которая его породила» [31]. Это слова Р. Динкара, и он, как и многие другие писатели Индии, смело внес в традиционный сюжет свежую струю современности, придав героям древности чувства и облик живых людей нашего времени.

[31] दिनकर, वट-पीपल, पटना, १९६१, पृ० ७२।

Е. Я. Калинникова

ОБ ИДЕЙНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ РОМАНА БХАБАНИ БХАТТАЧАРИЯ «БОГИНЯ-ЗОЛОТО»

Подъем национально-освободительной борьбы, предшествовавший получению Индией независимости, и последовавшее затем освобождение страны от колонизаторов не могли не отразиться на состоянии литературы. Появляется ряд новых произведений, проблемных и острых. К таким произведениям относятся и переведенные на русский язык романы Бхабани Бхаттачария «Голод» (1942 г.) и «Оседлавший тигра» (1947 г.). В них писатель отразил бедственное положение народа, страшный голод (1942—1943 гг.), поразивший Индию, а особенно Бенгалию, где и происходит действие обоих романов.

В 1960 г. был опубликован новый роман этого выдающегося индийского прозаика — «Богиня-Золото», созданный им на основе раннего рассказа «Отчаянные женщины»[1]. В «Богине-Золото» Бхабани Бхаттачария продолжает традицию реалистического романа; вместе с тем этот роман — новая веха в творчестве писателя. Новизна романа и в разработке сюжетной линии, и в обращении к символике, в основе которой лежит реалистический взгляд на вещи, трезвое осознание действительности, хотя сначала у читателя создается впечатление, что в романе использован сказочный элемент, — до последних страниц автор не раскрывает до конца своего замысла.

Благодаря оригинальному построению романа талант писателя в этом произведении заиграл новыми красками. Более ранние романы Бхаттачария, как, например, «Голод», напоминающий художественную хронику исторических событий, написаны в несколько суховатой публицистической манере. В романе «Богиня-Золото» автор нашел оригинальную форму для выражения своих идей, для раскрытия психологии героев. Своеобразие романа в том и состоит, что, несмотря на кажущуюся недостоверность, условную символику, книга глубоко правдоподобна и жизненна. У Бхабани Бхаттачария здесь именно та условность, о которой говорил А. Фадеев: «Все должно быть по существу жизненно, не обязательно все должно быть жизнеподобно. Среди многих форм (имеется в виду реалистических форм. — *Е. К.*) может быть и форма условная... Сущность вопроса в том, что правду жизни можно выразить с помощью самых различных форм»[2].

В конце произведения, когда сказочная дымка рассеивается, когда исчезает условная символика, читатель ясно видит предан-

[1] K. R. Srinivasa Jyengar, *Indian writing in English*, Bombay, 1962, p. 329.
[2] А. А. Фадеев, *За 30 лет*, М., 1957, стр. 661.

ность автора реалистическому методу изображения окружающей его жизни.

События романа «Богиня-Золото» развертываются незадолго до получения Индией независимости. Место действия романа — индийская деревня Сонамитти в районе Нагпура, типичная для Индии. Долголетнее господство колонизаторов принесло нищету, темноту и невежество ее жителям. В деревне царили феодальные обычаи и религиозные предрассудки. Невежественным, темным людям ничего не оставалось, как верить в чудеса. Но и в этой глуши стали пробиваться ростки новой жизни. Бхабани Бхаттачария показывает, как начинает пробуждаться сознание крестьян.

Героиня романа — Мира готова пожертвовать всем ради счастья народа. У нее добрая душа и благородное мужественное сердце; в ней как бы воплощены лучшие человеческие качества. От своего деда, бродячего певца, она получила в дар талисман, который якобы обладает чудотворным свойством: за каждое доброе деяние все медные украшения на ней должны превращаться в золотые. И действительно, когда Мира спасает из колодца сына Лакшми и Сетха, вместо медного кольца на ее пальце оказывается золотое. Таким образом, благодаря этому талисману, Мира как бы становится для окружающих неиссякаемым источником золота. Это и делает ее своеобразным «лакмусом человеческой сущности». При столкновении с ней все — и алчный ростовщик Сетх, и его хитрый помощник Булаки Рао, и бескорыстный юноша Соханлал — не могут не раскрыть истинные причины своих поступков. Мира искренне верит в чудодейственность талисмана и хочет всем принести счастье.

Вокруг «чуда» Миры и развертываются события в романе. Но на последних страницах книги читатель из мира сказочной символики возвращается в мир реальный. Оказывается, не было никакого чуда, не было его даже, когда на пальце Миры вместо медного кольца оказалось золотое. Это дед Миры, пока она спала, надел ей золотое кольцо, подаренное Лакшми в благодарность за спасение сына. Объяснение деда освобождает Миру от заблуждения, и она встает на путь борьбы за интересы народа.

Идея борьбы за лучшее будущее индийского народа, тесно переплетающаяся с идеями борьбы за национальную независимость страны, — а в связи с этим и идеи патриотизма, — получила воплощение в романе, как и во всей прогрессивной индийской литературе. Все содержание романа направлено на раскрытие пороков индийской действительности того времени, когда колониальный гнет усугублялся гнетом местных феодалов-помещиков и ростовщиков. Реалистически показывая трудную жизнь деревни, Бхабани Бхаттачария всем ходом развития событий подводит читателя к мысли о том, что выход из создавшегося положения только в борьбе — борьбе за независимость Индии, борьбе с реакционными силами внутри страны: помещиками, ростовщиками и др. Все в романе направлено на то, чтобы полнее и глубже раскрыть эту мысль. Этому служат и образы основных героев — Миры, ее бабушки, Лакшми — и их антипода Сетха. Именно через эти образы раскрывается основная идея романа.

Бабушку Миры горячо любили и уважали в деревне. Эта неграмотная деревенская женщина постигла горечь беспросветного крестьянского труда, за свою долгую жизнь она испытала все тяготы и страдания, выпавшие на долю всего индийского народа. Робко, медленно пробуждается в этой женщине самосознание. Бабушка начинает понимать,

что спасение индийского народа невозможно без изгнания англичан из Индии. Поняв же это, она становится участницей национально-освободительной борьбы. Мы видим ее в колонне демонстрантов, она несет национальный трехцветный флаг и вместе со всеми кричит англичанам: «Прочь из Индии!» Бабушку Миры бросают в тюрьму, но она не меняет своего решения — быть в рядах борцов за национальное освобождение страны. «Свободу не дают, завоюем ее своими руками, — призывает она во время следующей демонстрации, в которой приняла участие, выйдя из заключения. — Долго ли будут нами править разбойники?» Никакие силы, никакие решетки и кандалы не могли сломить мужество старой женщины, ее веру в освобождение родины.

Бабушка Миры органически связана с народом. Она его плоть и кровь. Бабушка — это типичный народный герой, скромный, но настойчиво борющийся за правду и справедливость, за свободу и достоинство человека. Смысл своей жизни она видит в бескорыстном служении народу. Любовь к народу, желание сделать его жизнь лучше заставляет ее забывать о себе. Именно в этом образе автор воплощает идею гуманизма. Но это гуманизм не пассивный, созерцательный, это гуманизм активный, направленный на разрушение порочного старого во имя созидания нового.

Бабушка Миры — это как бы воплощение всего старшего поколения деревни. Молодое поколение олицетворяется писателем в образе Лакшми.

Лакшми — это уже образ индийской женщины нового времени. Из всей галереи женских образов, созданных Бхабани Бхаттачария, Лакшми выделяется сильным характером и целеустремленностью в достижении намеченной цели. Особенно ценными становятся эти черты ее характера, если учесть косность феодальных и религиозных обычаев и ту роль, какую играла женщина в патриархальном укладе деревенской жизни. Женщина в Индии никогда не была равноправной. Всю жизнь над ней главенствует мужчина: в детстве она принадлежит отцу, затем — мужу, после смерти мужа — либо брату, либо сыну. Никаким правом собственности и правом наследования она не пользуется. Она лишается даже самого сокровенного: выбрать по сердцу того, с кем должна прожить всю жизнь, — мужа. В вопросе брака решающую роль играет желание родителей, гороскоп, приданое, каста, национальность, религия, но меньше всего интересуются мнением невесты. И Сетх женился на Лакшми только из-за совпадения их гороскопов, а то, что они были людьми совершенно различных взглядов на жизнь, очень далекими духовно друг от друга, не имело для него никакого значения. Жена — рабыня мужа, и она безропотно обязана подчиняться воле своего повелителя, нести покорно лежащее на ней бремя, каким бы тяжким оно ни было. Жить и молчать, покоряться и терпеть — таков удел индийской женщины. Уход из дома мужа считался позором — проклятие падало на голову жены и на весь ее род.

С таким положением Лакшми не могла примириться — она восстала против него, начала неравную борьбу.

Образ Лакшми несколько идеализирован в романе, но это можно легко простить писателю, поскольку он стремился создать образ идеальной женщины современной Индии. Уже само желание писателя показать прогрессивную женщину, женщину-борца, вдохновляющую деревенских жителей на борьбу с английскими поработителями, вполне искупает гиперболизацию некоторых черт образа.

Но не только англичане душили и грабили индийский народ. Крестьяне изнемогали от гнета и непосильных налогов, налагаемых местными индийскими угнетателями, вроде помещика Сетха. К ветеранам борьбы с английским империализмом примкнуло новое, молодое поколение, которое поднялось и против иноземцев и против национальных притеснителей. Время не прошло даром. Бабушка Миры и Лакшми воспитали себе достойную смену — пять молодых женщин: Миру, Чампу, Муни, Бимлу и Сохаджи. Им негде было встречаться, и они собирались в коровнике. Их так и прозвали «пятеркой из коровника». Эти простые крестьянки образовали как бы некий «актив», выступающий за любое прогрессивное начинание в деревне. Во главе «пятерки» стояла Мира. Недаром дед назвал ее в честь великой поэтессы Мирабаи (1499—1547) — истинной патриотки и борца за свободу родины. Надежды деда оправдались: внучка унаследовала мятежный дух поэтессы.

Мира росла сиротой и воспитывалась у бабушки. Ей едва исполнилось одиннадцать лет, когда начались народные волнения в Сонамити. В один из тех дней бабушка заперла Миру на кухне, а сама ушла на демонстрацию. Но Мира залезла на чердак, раздвинула солому на крыше, вылезла наружу и убежала. Она тоже шла с демонстрантами и кричала англичанам: «Прочь из Индии!», пока вместе с бабушкой не попала в тюрьму. В тюрьме Мира и познакомилась с другими женщинами, принимавшими участие в национально-освободительной борьбе. Особенно стойкой оказалась тогда Лакшми, жена Сетха. Она в то время ждала ребенка, но, несмотря на это, решилась оставить мужа и встать в ряды борцов. Те дни Мира всегда вспоминала с восхищением; особенно ей запали в сердце слова Лакшми: «Идеи новой жизни пробудили нас, сделали равными с мужчинами. Мы тоже шли в своем строю... В те четыре недели я нашла свое место в жизни». Здесь, в тюрьме, начинает формироваться сознание девушки. Под воздействием прогрессивных идей складывается ее взгляд на мир, и она решает посвятить себя борьбе за свободу и счастье индийского народа.

Социальное звучание романа усиливается, когда автор описывает борьбу крестьян против местных угнетателей. Все женщины деревни, возглавляемые «пятеркой», собрались в полдень в условленном месте и оттуда двинулись к главной лавке Сетха — они требовали снижения цен. Доведенные до отчаяния дороговизной, одетые в рваные сари, они гневно кричали: «Мы требуем ткани для одежды!» Женщины негодовали, грозили снять с себя лохмотья и забросать ими Сетха, и ростовщик вынужден был пойти на уступки. Крестьяне ликовали, они поняли, сила в единстве, только единством можно добиться победы.

Но порой побеждала и мелкособственническая психология крестьянина.

Когда в руки Миры попал чудодейственный талисман, в деревне начался переполох. Наивная Мира и не предполагала, в какую силу она превратилась. Сетх, видящий в золоте смысл жизни, разъяснил ей, что она теперь мать золота, богиня золота, что отныне ей будут поклоняться все жители деревни. Почти каждый житель деревни тащит Мире какую-нибудь медную безделицу и просит вернуть ее золотой. Девушка, наделенная доброй душой, не хочет никого обидеть, носит на себе огромное количество медных украшений. Мира, поверив в силу талисмана, хочет одарить золотом всех людей и таким путем осчастливить их.

Однако вместо этого в деревне возникают распри и ссоры. Предприимчивый Сетх скупает множество медных украшений для Миры, он дает ей деньги для благотворительных целей: лишь бы медные запястья, кулоны, серьги превращались в золото, которым она, согласно договору, заключенному с Сетхом, должна поровну делиться с ним. Крестьяне считают, что Мира с Сетхом заодно. Одна мысль о золоте разобщила, разъединила людей, еще недавно сплоченных в борьбе. На помощь Мире приходит шофер Соханлал, искренне полюбивший ее. Придерживающийся прогрессивных взглядов, Соханлал отлично понимал, что народу предстояла новая, не менее серьезная борьба, чем с англичанами: нельзя допустить, чтобы Сетх встал во главе местного самоуправления. Умудренная жизненным опытом бабушка Миры тоже убеждала внучку: «Сонамитти не должна жить твоей благотворительностью, мы должны требовать законного права жить по-человечески. Всех золотом не одаришь. В каждой деревне свой Сетх. Борьба с Сетхами — вот что спасет Индию, а не чудо, не горсть золота. Ты должна участвовать в предвыборной кампании».

Наконец родным и друзьям удалось убедить Миру, и она бросает фальшивый талисман в реку. Совершив этот поступок, героиня из мира сказочных фантазий возвращается в мир реальной борьбы за освобождение народа.

В романе «Богиня-Золото» противопоставлены добро и зло. Если бабушка Миры, Лакшми и сама Мира — источник света и добра, то олицетворением тьмы и зла в романе выступает помещик и ростовщик Самсундарам Сетх. Вся власть в деревне принадлежала безраздельно ему одному. Сетх часто вспоминал слова отца, сказанные им перед смертью: «Здесь, в Сонамитти, лежат источники твоего богатства». Хитрый Сетх сумел стать единственным наследником отца, хотя был третьим сыном, сумел сосредоточить в своих руках все его богатства. Сетху принадлежала большая часть земель и несколько лучших лавок в деревне. Он был помещиком, торговцем, да к тому же еще и ростовщиком. Всю жизнь он помнил заповедь отца: «Никогда не давай спать деньгам. Пусть они работают, пусть они растут, они могут увеличиться вдесятеро». И Сетх, ссужая деньги на год, брал колоссальные проценты — 100%! Имена почти всех крестьян оказались в его долговой книге.

Одна небольшая сценка в романе, носящая символический характер, помогает понять сущность Сетха, его психологию:

«У его ног (Сетха. — *Е. К.*) на высокой высохшей траве, как брошенный кусок темно-серого прекрасного шелка, переливалась паутина. Его взор приковал паук, который усердно трудился над паутиной и не замечал, что за ним следят. В паутину попал большой красный муравей; но Сетх не освободил его. Узкими щелками растянувшихся от удовольствия глаз стал наблюдать он картину битвы жизней. Муравей отчаянно вырывался, но от резких движений паутина еще больше обволакивала его лапки. Вскоре он превратился в серый комочек, который уже не сопротивлялся, а обреченно ждал приближения паука».

Сетх не помог муравью. Такова его жизненная философия: слабый своей плотью кормит сильного. Сильный выживает. Таков закон животных, таков закон и капиталистического мира. Сетх в деревне был пауком, а крестьяне — муравьями, из которых он, обволакивая их паутиной долгов, высасывал жизненные соки.

Образ Сетха традиционен для индийской литературы. Его двойников мы можем узнать и в главном персонаже романа Р. К. Нараяна «Финансовый эксперт» — ростовщике Маргайе. Маргайя и Сетх — братья-близнецы, родившиеся от одной матери — капиталистической действительности. Для них стремление к наживе — основная движущая сила существования.

События в романе развертываются накануне выборов, и все мысли Сетха связаны с заветным желанием попасть в органы местного самоуправления. Действует он очень хитро и обдуманно. Когда женщины устроили демонстрацию протеста против увеличения цен, он пошел на уступки не столько потому, что инициаторами выступления были его жена Лакшми и девушка Мира, спасшая жизнь его сыну, а потому, что увидел в том выгоду. Добрые дела не помешают накануне выборов: ведь у женщин, которых он одарил сари, были мужья и сыновья, имеющие право голоса. Только сухой, трезвый расчет, а не человеческая доброта заставил Сетха удовлетворить требования демонстрантов. Он проиграл борьбу за золото, за талисман Миры, но решил выиграть, пробравшись к власти. Он намерен даже списать крестьянам половину долгов, если они станут голосовать за него. Бхабани Бхаттачария не описывает самих выборов, но он создает яркую картину предвыборной борьбы в индийской деревне и разоблачает избирательную систему в капиталистическом обществе с ее ложью и продажностью.

Особое место в романе занимает образ дедушки Миры, антипода Сетха. Он появляется в книге всего два раза: в начале и в конце произведения, но играет важную роль в раскрытии философского смысла романа и его идейного содержания. Дед Миры — народный певец; его образ заимствован из индийского фольклора. Он подобен нашему Бояну, традиционному персонажу русского эпоса, устами которого вещает народная мудрость. Ничем не владея, он имел «бóльшую силу, чем король, потому что владел сердцами людей». В романе использован прием художественного обрамления. С первым появлением деда Миры возникает завязка романа, а со вторым — развязка. Устами деда Миры выражается идея произведения: не в золоте счастье, а в свободе.

Политиканы, спекулянты, дельцы черной биржи стремятся из свободы извлечь выгоду, подобно тому как хотел использовать Самсундарам Сетх талисман Миры. Сама по себе свобода бесполезна, если завоевавшие ее окажутся неспособными на добрые дела. «Свобода, — говорит дед Миры, — пробный камень для каждого. Обладать ими недостаточно, потому что он может проявлять свои чудесные свойства лишь тогда, когда его владелец совершает добрые поступки. Свобода без добрых дел — все равно что фальшивый талисман на руке, который только и заслуживает того, чтобы его бросили в реку».

Руководители свободной Индии должны вершить лишь добрые дела, и тогда свершится чудо: труд народа превратится в золото. Сами люди — кузнецы своего счастья. Свобода — вот талисман, обладающий чудодейственной силой.

Дед Миры выражал мысли и чувства народа. Крестьяне понимали, что только такой человек может защитить их интересы, поэтому не удивительно, что кем-то выкрикнутый лозунг «Голосуйте за брата — певца!» сразу был подхвачен всем населением деревни. Вся деревня решила голосовать за своего народного представителя, крестьяне верят в победу на предстоящих выборах. Таков финал романа Бхабани Бхаттачария «Богиня-Золото».

Но убедителен ли он? Автор пытается развязать сложные узлы общественных отношений в деревне, уповая на силу общественного мнения, на единство обездоленных крестьян, которые могут провести на выборах своих кандидатов и добиться демократизации режима в стране. Вера писателя в возможность разрешения социальных противоречий реформистским путем в какой-то степени снижает острую критическую направленность этого интересного произведения; конец его звучит несколько неубедительно. Однако объяснение этому есть. Дело в том, что роман «Богиня-Золото» отражает общую тенденцию развития критического реализма в современной индийской литературе, которая, на наш взгляд, заключается в острой критике действительности и в то же время в поисках утопического пути решения социальных конфликтов. Эта тенденция не нова в индийской литературе, она берет начало еще в произведениях Премчанда.

Но в целом роман Бхаттачария интересен и глубоко художествен. Появление его — важное событие в литературной жизни Индии.

А. С. Сухочев

ЗАМЕТКИ О ГИЛЬДИИ ПИСАТЕЛЕЙ ПАКИСТАНА

Раздел Индии на два государства нарушил ход развития литературы многих ее народов и привел к дезорганизации деятельности многочисленных литературных организаций, к закрытию ряда газет, журналов и издательств, к ухудшению материального положения многих прогрессивных писателей, не имевших сколько-нибудь значительных средств к существованию [1]. Потребовалось значительное время для нормализации литературной жизни как в Пакистане, так и в Индии.

В различных провинциях Пакистана, резко отличавшихся друг от друга по уровню экономического и культурного развития, литературная жизнь складывалась по-разному. Во многом она определялась деятельностью имевшихся ранее и вновь возникших литературных организаций, рассмотрению которых и посвящена данная статья.

Автор не ставит перед собой задачу проследить возникновение большинства литературных организаций Пакистана на протяжении всей его истории. Цель статьи намного уже — кратко, в информационном плане, рассказать о некоторых организациях, деятельность которых способствовала созданию единой писательской организации страны, и более подробно остановиться на деятельности Гильдии писателей Пакистана в последние годы.

Из всех рассматриваемых в статье литературных организаций следует выделить организации двух типов. К первому можно отнести всевозможные научно-исследовательские центры по исследованию и изданию литературных памятников, по изучению различных проблем древней и современной литературы Пакистана и Индии. Ввиду того что многие литературоведы сами являются писателями, связь этих центров с творческими объединениями писателей довольно тесная — зачастую одни и те же лица активно сотрудничают в разных организациях. Ко второму типу следует отнести чисто творческие объединения, кружки и ассоциации писателей.

Остановимся кратко на организациях первого типа. В большинстве случаев они находятся при различных университетах страны и финансируются из государственного бюджета.

В Восточном Пакистане в течение ряда лет действует Бенгальская академия (директор — доктор Саид Али Эхсан) и «Академия Назрул Ислама». Эти научно-исследовательские центры занимаются изучением бенгальской литературы в Восточном Пакистане, в частности творче-

---

[1] Подробнее о последствиях раздела см. в кн.: Ю. В. Ганковский и Л. Р. Гордон-Полонская, *История Пакистана*, М., 1961, стр. 109—126.

ства известного бенгальского поэта Назрул Ислама, переводами его произведений на языки других народов Пакистана и на европейские языки, ознакомлением бенгальцев с литературой народов Западного Пакистана, а также изучением взаимосвязей между литературами народов мусульманского Востока.

В Карачи функционирует основанная в 1951 г. «Академия Икбала» (директор — доктор Мухаммад Рафиуддин), проводяшая работу по изучению поэтического и философского наследия Мухаммада Икбала. Большое место в работе Академии занимает разработка вопросов исламской идеологии. Субсидируется Академия правительством Пакистана.

В Карачи создана «Академия урду», подготовившая и опубликовавшая ряд исследований по истории литературы урду. Там же действует «Анджуман-и таракки-и урду (пак.)» («Пакистанское общество развития урду»). Это общество было организовано Абдул Хаком в Индии еще в 1902 г., а после раздела страны разделилось на две самостоятельные организации — «Анджуман-и таракки-и урду (хинд.)» («Индийское общество развития урду») продолжает функционировать в Алигархе, а «Пакистанское общество» развернуло работу в Карачи. Оно опубликовало ряд памятников старой литературы урду и исследований о них, подготовило несколько терминологических словарей урду и т. д. Общество издает три журнала на урду: ежеквартальный «Урду», ежемесячный «Маашият» («Экономика») и двухнедельный «Кауми забан» («Национальный язык»).

Большую работу по изучению и публикации синдхской народной литературы проводит «Синдхи адаби борд» («Синдхское литературное бюро»), созданное в 1951 г. До 1955 г. Бюро было официальной правительственной организацией, занимавшейся изучением проблем развития языка и литературы синдхи. В 1955 г. при объединении провинций Западного Пакистана в единую провинцию Бюро было снято с бюджета провинции и получило статут независимой общественной организации. Бюро проделало значительную работу по сбору синдхского фольклора. К январю 1961 г. было издано два тома произведений устного народного творчества, находились в печати двадцать четыре тома и подготовлен к печати еще двадцать один том записей народных произведений и исследований по фольклору. Изучение народного творчества в таком масштабе мы не наблюдаем ни у одного из народов Индии и Пакистана.

Бюро подготовило и частично опубликовало большой четырехтомный толковый словарь языка синдхи. Ведется большая работа по переводу на синдхи произведений мировой литературы. За годы существования Бюро им опубликовано тридцать переводных книг; к началу 1961 г. находилось в печати четыре и готовилось к печати еще тридцать две книги [2]. Недавно на синдхи был переведен роман А. М. Горького «Мать» [3].

Много сделали для активизации работы Бюро доктор Давуд Пота, Пир Хисамуддин Рашиди и Мухаммад Ибрагим Джойо.

Наиболее значительной официальной организацией, объединявшей писателей и исследователей литературы бывшей Северо-Западной пограничной провинции до недавнего времени, была «Академия пушту»

---

[2] ماہِ نو، کراچی، جلد ١٤، شمارہ ١، جنوری ١٩٦١

[3] ہم قلم، کراچی، فروری ١٩٦١، ص ٤٩ (далее — «Хамкалам»).

(она и поныне действует при Пешаварском университете). Академия опубликовала ряд работ по литературе на пушту, по стилистике, а также издала некоторые художественные произведения, в том числе полное собрание сочинений Хушхаль-хана Хаттака, ряд исследований о его творчестве, подготовила и опубликовала перевод на урду избранных произведений писателя. Академия проделала значительную работу и по переводу на пушту ряда произведений писателей и поэтов урду. На пушту переведены и изданы поэмы Икбала «Звон колокольчика» («Банг-е дара»), «Послание Востока» («Пайям-е машрик»), «Песнь вечности» («Джавид-нама»), «Гимны Аджама» («Зубур-е Аджам») и другие, «Мусаддас» Хали. Академией подготовлен также пушту-урду-английский словарь [4].

Помимо «Академии пушту» существовал ряд небольших созданных еще до ее организации литературных объединений пуштунских писателей.

В 40-х годах появились первые литературно-просветительские организации у белуджей. В 1946 г. поэт Саид Хашми (род. в 1926 г.) основал «Анджуман-и ислах-и балучан» («Общество по просвещению белуджей»). Он же издавал первую белуджскую газету «Джад-о-джахад» («Борьба») [5]. В 1949 г. Общество было запрещено, а сам Саид Хашми брошен в тюрьму. После освобождения из тюрьмы он основал в 1952 г. «Анджуман-и забан-и балучи» («Общество белуджского языка»). В 1950 г. Мухаммад Исхак Шамим (род. в 1923 г.) основал «Анджуман-и таракки-и балучан» («Просветительское общество белуджей»). При его деятельном участии стали проводиться регулярные мушаиры — поэтические состязания на языке балучи [6]. В 1951 г. поэт Абдул Хаким Хакку (род. в 1912 г.) основал белуджское отделение общества «Халка-и арбаб-и заук» («Кружок любителей изящного»), а в 1952 г. создал «Балучи адаби маджлис» («Литературное собрание белуджей»).

В начале 1959 г. была создана «Белуджская академия», которая ведет работу по собиранию и публикации белуджской народной поэзии, а также содействует изданию произведений современных белуджских поэтов. В издательстве Академии уже вышла антология современной белуджской поэзии, в которую вошли стихотворения двадцати авторов, а также сборники народной поэзии и народных дастанов.

При университетах и колледжах существуют и другие литературоведческие исследовательские центры и литературоведческие объединения, но они играют значительно меньшую роль, чем перечисленные выше.

Что касается организаций второго типа, то их сравнительно немного, но число членов в них гораздо больше. Деятельность этих организаций подготовила создание в 1959 г. единого объединения писателей Пакистана, и поэтому они могут рассматриваться как прямые предшественники Гильдии писателей Пакистана. Некоторые из этих организаций сохранились до сих пор и существуют наряду с Гильдией.

К моменту раздела страны самой сильной писательской организацией, охватывавшей почти всю Индию, была «Ассоциация прогрессивных писателей», которая на территории современного Пакистана имела наиболее представительное отделение в Лахоре, менее сильные — в

---

[4] امروز («Имроз»), 3. I. 1962, стр. 6.

[5] «Имроз», 28. X. 1960, Литературное приложение, стр. 16.

[6] مستک، کراچی، ١٩٥٩

Пешаваре и Карачи. В Синде к Ассоциации примыкала по своим идейным позициям и методам работы организация синдхских писателей — «Синдхи адаби мандал» («Литературное общество синдхи»). Довольно многочисленным было и литературное общество «Халка-и арбаб-и заук» («Кружок любителей изящного»), основанное в Лахоре в 1939 г. В него входили в основном писатели, испытывавшие сильное влияние модернистской литературы, а также небольшие объединения писателей Синда, различные кружки писателей Восточной Бенгалии и весьма нестабильные и малочисленные объединения при различных журналах в разных городах страны.

Меньше всего пострадал при разделе «Халка-и арбаб-и заук», в который входили в основном писатели-мусульмане. Он почти не испытывал противодействия со стороны властей, так как его члены неоднократно выступали с заявлениями о том, что они не признают «литературу для жизни» и верят только в «литературу ради литературы». Сразу же после раздела страны общество возобновило свою деятельность; по-прежнему проводились его еженедельные собрания, на которых обсуждались весьма далекие от жизни стихи, рассказы и статьи членов этого объединения.

В 1948 г. было восстановлено Лахорское отделение Ассоциации прогрессивных писателей, во главе которого стоял писатель-коммунист Хамид Ахтар. В этом отделении регулярно работали Фаиз Ахмад Фаиз, Ахмад Надим Касми, Интизар Хусейн, Джан Нисар Ахтар, Хаджра Масрур, Хадиджа Мастур, Шаукат Тханви, Абдулла Малик и другие известные писатели и поэты урду.

По инициативе Лахорского отделения в ноябре 1949 г. в чрезвычайно трудных условиях была созвана конференция прогрессивных писателей Пакистана, объявившая о создании Всепакистанской ассоциации прогрессивных писателей. В работе конференции приняло участие около ста пятидесяти делегатов, представлявших писателей Пенджаба, Восточной Бенгалии, бывшей Северо-Западной пограничной провинции, Синда и Белуджистана. Конференция проходила под лозунгом борьбы за мир, руководили ее работой писатели-коммунисты. На конференции был принят новый манифест Ассоциации; генеральным секретарем ее был избран известный пенджабский писатель Ахмад Надим Касми.

Несомненно, что эта конференция имела важное значение для консолидации сил прогрессивных писателей Пакистана, дала дальнейший толчок к развитию пролетарской литературы в Пакистане. Нельзя, однако, умолчать и о ее большой ошибке — сектантской замкнутости. Конференция приняла резолюцию, осуждавшую какое бы то ни было сотрудничество членов Ассоциации с писателями, стоявшими нередко на демократических позициях, но не всегда придерживавшимися принципов Ассоциации. Резолюция конференции призывала всех прогрессивных писателей отказаться от сотрудничества в журналах «Мах-е нау» («Новый месяц»), «Урду адаб» («Литература урду»), «Ная даур» («Новая эпоха»), «Саки» («Виночерпий») и других, в которых ранее печатались произведения писателей различных направлений и школ.

В той же резолюции прогрессивным журналам было предложено не давать места на своих страницах таким писателям, как Хасан Аскари, Мумтаз Ширин, Ахмад Али, Ахтар Хусейн Райпури, Саадат Хасан Манто, Шафик ур-Рахман, Куррат уль-Айн Хайдар, Нур Мухаммад Рашид, Мухаммад Тасир. Известно, что многие из названных писателей, несмотря на значительные идейные колебания и мучительные поиски своего пути в литературе, создали и после конференции 1949 г. ряд

значительных произведений, обогативших современную литературу урду. В то же время сектантская позиция Ассоциации привела ряд колебавшихся, неустойчивых в идейном отношении писателей в ряды враждебных Ассоциации литературных организаций.

Деятельность Ассоциации прогрессивных писателей встретила резко враждебное отношение к этой организации со стороны правительства Пакистана. В 1951 г. были брошены в тюрьмы Фаиз Ахмад Фаиз, Садджад Захир, Ахмад Надим Касми и многие другие члены Ассоциации. Был закрыт журнал «Нукуш» («Картины») — официальный орган Ассоциации. Вскоре за ним последовало закрытие журналов «Савера» («Рассвет») и «Адаб-и латиф» («Изящная литература»). Прогрессивные писатели были полностью отстранены от работы на радио Пакистана[7]. Это было тяжелым ударом для многих писателей, так как служба на радио давала им возможность кое-как сводить концы с концами. Правительство объявило Ассоциацию политической организацией и стало ее преследовать. В 1954 г. ее деятельность была полностью запрещена, а многие активные члены Ассоциации оказались в тюрьме.

Запрещение Ассоциации произошло одновременно с наступлением на другие демократические организации и партии.

В 1955 г. в Лахоре была создана «Анджуман-и азадхаял мусаннифин» («Ассоциация свободомыслящих писателей»), развернувшая довольно активную деятельность. Еженедельно проводились собрания, на которых обсуждались произведения, написанные входившими в Ассоциацию писателями. К сожалению, нам мало известно о самой организации, ее целях и задачах. Однако рассмотрение состава писателей, принимавших участие в ее работе, позволяет предположить, что она была по крайней мере очень близка к закрытой правительством Ассоциации прогрессивных писателей, если не являлась той же организацией, лишь выступавшей под другим названием.

С начала 50-х годов в Пакистане действует национальный центр международного ПЕН-клуба (президент центра — проф. Шахид Сухраварди), объединяющий малочисленную группу писателей, главным образом пишущих на английском языке.

В последние годы активизировал свою реакционную деятельность пакистанский комитет международного Конгресса в защиту свободы культуры (ген. секретарь проф. Кази Мухаммад Ислам). По приглашению пакистанского комитета в 1962 г. Пакистан посетил один из почетных председателей Конгресса проф. Сальвадор де Мадариага — бывший посол франкистской Испании в США и Франции. Мадариага выступил перед пакистанскими писателями, входящими в Конгресс, с рядом лекций, посетил некоторые организации, в том числе Гильдию пакистанских писателей[8]. Это свидетельствует о том, что международные реакционные организации стремятся установить связи с писательскими организациями Пакистана. Активную деятельность в этом направлении проводят Фонд Форда, Азиатский фонд и др.

В течение 1956—1957 гг. неоднократно предпринимались попытки создать всепакистанскую писательскую организацию, но все они оканчивались безрезультатно. Главными препятствиями на пути объединения писателей были противодействие правительственных организаций и отсутствие необходимых средств для проведения учредительной конференции.

[7] «Имроз», 8. II. 1955.
[8] «The Illustrated weekly of Pakistan», 28. I. 1962.

В октябре 1958 г. в стране в результате военного переворота был установлен военный режим. Власти решили использовать в своих целях стремление писателей к объединению, пытаясь поставить их под свой контроль, использовать авторитет писателей для поддержки военной диктатуры. 4 декабря 1958 г., когда вся печать подвергалась строгой цензуре, в газетах было опубликовано обращение к писателям Пакистана. Подписала его инициативная группа в составе восьми писателей (Ибн уль-Хасан, Ибн-и Саид, Джамилуддин Али, Замируддин Ахмад, Аббас Ахмад Аббаси, Гулам Аббас, Кудратулла Шахаб и Куррат уль-Айн Хайдар). В обращении предлагалось созвать в январе 1959 г. в Карачи учредительную конференцию, которая создала бы всепакистанскую организацию писателей. Идея созыва конференции поддерживалась новыми властями. Это подтверждается и тем, что печать уделяла необычайно большое место вопросам подготовки конференции.

Началась подготовка к созыву конференции. Писатели собирали среди населения необходимые средства, формировались делегации с национальных окраин. Однако в период подготовки конференции были арестованы многие бывшие руководители Ассоциации прогрессивных писателей Пакистана (Фаиз Ахмад Фаиз, Ахмад Надим Касми и др.), в результате чего они не смогли принять участие в работе учредительной конференции, которая состоялась в Карачи с 29 по 31 января 1959 г.

Всего на конференцию прибыло 212 делегатов. В течение трех дней происходили пленарные заседания и работа различных комиссий. В период подготовки конференции от писателей Пакистана было получено 2896 наказов, на основе которых комиссии готовили предложения и резолюции. В последний день работы конференция приняла манифест и устав организации, получившей название Гильдия писателей Пакистана («Pakistan writers' Guild»), а также избрала ее центральный исполнительный комитет. На заключительном заседании конференции с речами выступили генеральный секретарь Гильдии Кудратулла Шахаб и президент Пакистана Айюб-хан. Айюб-хан пожертвовал Гильдии 10 тыс. рупий, чтобы она смогла сразу развернуть работу.

С самого создания Гильдии власти заигрывали с ней, пытаясь взять организацию под контроль. Благожелательное отношение правительства к ней подчеркивалось и рекламированием работы учредительной конференции в печати, и правительственными дотациями, и выступлением на конференции президента, и тем, что во главе Гильдии в качестве ее генерального секретаря стал писатель Кудратулла Шахаб, одновременно занимавший пост секретаря министерства информации. До этого в течение нескольких лет Кудратулла Шахаб был личным секретарем генерал-губернатора, позже — президента Пакистана Ибрагима Мирзы, а затем стал личным секретарем Айюб-хана.

Несмотря на стремление с первых же шагов придать Гильдии характер проводника официальных взглядов, ее инициаторы не смогли помешать конференции принять некоторые неугодные им резолюции. Была принята, в частности, резолюция, призывающая правительство освободить всех писателей, арестованных в соответствии с «Законом о безопасности» и находившихся во время работы конференции в тюрьмах. Кроме того, конференция приняла резолюции об основании издательства Гильдии, о развитии национальных языков (т. е. урду и бенгали) и переводах произведений, написанных на них; об изучении региональных языков (синдхи, панджаби, пушту и балучи) в других провинциях; о замене литографированных учебников в школе печатными с целью их удешевления. В особой резолюции предлагалось потребовать от правительства публичной декларации о разрешении издания литературных журналов на пушту. Конференция требовала создания национального театра и национального литературного архива.

Таким образом, круг вопросов, обсуждавшихся на конференции, был довольно широким. Конференция превратилась в трибуну, где обсуждались многие проблемы, интересующие писателей, и в первую очередь такие, которые в то время было почти невозможно вынести в печать из-за строгих цензурных ограничений.

Чтобы иметь более полное представление о характере, целях и задачах Гильдии, как крупнейшей литературной организации Пакистана, следует, по нашему мнению, ознакомиться с принятыми конференцией основными документами: манифестом и уставом.

В манифесте излагаются основные принципы, которыми члены Гильдии писателей Пакистана должны руководствоваться в своей работе. Приведем его полностью.

Манифест

Мы, писатели Пакистана, представляющие все языки страны, настоящим торжественно посвящаем себя прогрессу и славе родины, делу мира во всем мире и прогрессу человечества.

Мы подтверждаем нашу веру в Права Человека, определенные Уставом Объединенных Наций. Как писатели мы выступаем за наше основное право — свободно выражать свое мнение и обмениваться идеями, без чего литературное творчество представляется бесцельным.

Мы гордимся великими традициями, доставшимися нам от прошлого, и клянемся защищать и развивать их.

Мы сознаем свою священную задачу — изображать правду, развивать наши патриотические завоевания, поддерживать сотрудничество и добрую волю в международных делах и поощрять лучшие человеческие отношения с тем, чтобы человечество достойно было жить в лучших условиях.

Как писатели, мы все сообща и каждый в отдельности, принимаем на себя ответственность за развитие счастливого и здорового общества, в котором для всех доступны свободные и равные возможности и где богатство и сила находятся на службе человеческого достоинства и духовных идеалов. Поэтому мы считаем прогресс науки средством сохранения мира и процветания во всем мире[9].

В преамбуле устава Гильдии писателей Пакистана объявляется о сформировании писательской организации с целью «создать общую атмосферу, способствующую расцвету литературы, и защищать законные права и привилегии писателей Пакистана», определяется местопребывание ее центрального органа (Карачи) и региональных центров (Карачи, Лахор и Дакка), а затем подробно излагаются цели и задачи организации. Приводим полностью этот раздел устава, так как им во многом определяется характер деятельности Гильдии.

[9] «Хамкалам», 1962, № 2 (спец. выпуск), стр. 9.

Цели и задачи

1. Способствовать созданию условий, которые гарантировали бы свободу выражения мнений и контакты между различными идеями и культурами.

2. Защищать интересы писателей, когда они выступают в качестве писателей, с тем чтобы дать им возможность вносить свой вклад в пакистанскую литературу без каких-либо вмешательств и преследований.

3. Найти пути и средства для создания и организации издательств на кооперативных началах, что даст возможность публиковать литературные произведения членов Гильдии.

4. Учредить систему коллективного страхования для писателей с целью оказания помощи им и их семьям в случае необходимости.

5. Организовать издание пакистанской литературы за границей с целью ознакомления других народов с произведениями пакистанских писателей и их популяризации во всем мире.

6. Поощрять направление в другие страны культурных и литературных делегаций, состоящих из членов Гильдии.

7. Рекомендовать внести такие изменения в закон об охране авторских прав и другие относящиеся к этому законодательные акты, которые полностью обеспечивали бы юридическую защиту материальных интересов писателей, занимающихся литературной деятельностью, и более широко поставить отношения между писателем и издателем на рациональную основу.

8. Сотрудничать с другими литературными и культурными организациями в стране и оказывать им помощь, если это необходимо.

9. Осуществлять другие функции, которые центральный исполком Гильдии сочтет соответствующими целям, функциям и идеалам Гильдии[10].

По уставу различаются два вида членства в Гильдии: члены-учредители и действительные члены (Ordinary members). Членами-учредителями считаются все делегаты учредительной конференции 1959 г. при условии уплаты ими установленных исполнительным комитетом взносов.

Любое лицо, поддерживающее цели и задачи Гильдии и являющееся писателем и гражданином Пакистана, может быть принято в число действительных членов в следующем порядке.

В центральный исполнительный комитет должно быть направлено заявление, содержащее просьбу о приеме в члены Гильдии. К заявлению должны быть приложены рекомендации регионального исполнительного комитета, вступительный взнос и годичный членский взнос. Подавший заявление становится членом организации по утверждении его на очередной сессии центрального исполнительного комитета Гильдии, если его заявление не отвергнуто большинством в две трети голосов всех членов этого комитета. В случае отказа в приеме центральный исполнительный комитет должен письменно изложить мотивированные причины отказа, а копию своего решения направить в соответствующий региональный исполнительный комитет.

[10] «Pakistan writers' Guild (Constitution). As amended by First General Body on 24. 04. 1960. Published by the Central office», Karachi, [б/г.] 1, pp. 2—3.

Вступительный взнос определен в 10 рупий, ежегодный членский взнос — 12 рупий. В случае неуплаты членского взноса писатель выбывает из числа членов Гильдии.

В уставе подробно излагаются правила выборов руководящих органов. Первый состав исполнительного комитета избирается на один год, последующие — на два.

Центральный исполнительный комитет состоит из 25 членов; из них 21 избирается, 4 назначаются генеральным секретарем.

Устанавливаются следующие нормы представительства национальных литератур в центральном исполнительном комитете:

Бенгальскую литературу представляют 11 членов исполнительного комитета (в том числе 2 назначаемых). Один член должен избираться от бенгальских писателей, проживающих в Карачи.

Литературу урду также представляют 11 членов (9 избираемых и 2 назначаемых), в том числе от писателей Карачи 4 члена, а от писателей Западного Пакистана — 5. По одному члену исполнительного комитета представляют литературы синдхи, панджаби и пушту. Генеральному секретарю предоставлено право кооптировать в состав исполнительного комитета представителя гуджаратских писателей, если он сочтет это необходимым.

Таким образом, в уставе нет даже намека на пропорциональное представительство национальных литератур в руководстве Гильдии. Многочисленные отряды синдхских и пуштунских писателей и представители молодой белуджской литературы находятся в неравноправном положении, фактически отстранены от решения многих важных для них вопросов литературной жизни. Ничего не предусматривается уставом для развития литературы на языках малых народностей Пакистана — брагуев, дардов, санталов, кхаси.

В уставе особо оговорен принцип сменяемости руководства. Члены первого состава центрального исполнительного комитета могут переизбираться еще раз на двухлетний срок. В дальнейшем переизбрание не допускается. В уставе предусмотрены и подробно излагаются санкции против членов руководящих органов Гильдии, нарушивших ее устав; в нем излагаются также правила отзыва из исполнительного комитета тех его членов, которые неудовлетворительно работают в нем.

Каждый региональный исполнительный комитет состоит из одиннадцати членов, причем в комитете восточнопакистанской организации обязательно должен быть один представитель от писателей урду, в западнопакистанской — по одному представителю от писателей пушту, синдхи и панджаби, а в Карачи — по одному представителю от бенгальских и гуджаратских писателей.

Уставом определена периодичность заседаний центрального и региональных исполнительных комитетов, заседаний так называемого центрального органа, который состоит из членов вновь избранных региональных комитетов и членов центрального комитета предыдущего созыва. Центральный орган создается для выборов нового центрального исполнительного комитета. Через каждые пять лет предусматривается созыв конференции всех членов Гильдии.

Большой интерес представляет раздел устава, в котором указываются источники финансирования Гильдии.

Этими источниками являются: а) вступительные и членские взносы; б) займы; в) дотации, субсидии, пожертвования, добровольные взносы и т. д., если предоставление их Гильдии не обусловлено каки-

ми-то обязательствами (пожертвования не могут быть приняты от каких бы то ни было официальных или частных лиц или организаций других стран); г) доходы от предпринимательской деятельности, основанной на принципах взаимного интереса; д) доходы от культурно-массовых мероприятий и литературных симпозиумов.

Все денежные поступления, полученные центральным исполнительным комитетом, распределяются в следующем порядке (в процентах): для восточнопакистанской организации писателей — 35, для западнопакистанской — 35, для организации писателей Карачи — 15 и остается в распоряжении центрального исполкома — 15.

Как показала практика последующих лет, бо́льшую долю денежных средств Гильдии составляют займы и дотации, предоставляемые ей правительством Пакистана, и пожертвования частных лиц. В этой связи небезынтересно посмотреть на источники средств, собранных для проведения учредительной конференции.

Основную сумму на оплату проезда делегатов Восточного Пакистана в Карачи внесла Бенгальская академия (организация, финансируемая государством) — около 18 тыс. рупий, а на различные расходы этих делегатов 10 тыс. рупий выделил Фонд единства Востока и Запада. Проезд писателей Лахора в Карачи оплатила текстильная фирма «Насир И. Шейх колони текстайл милз» — 5 тыс. рупий. Фирма «Мухаммад Амин и Мухаммад Бакир» (Карачи) пожертвовала 7,5 тыс. рупий. Столько же внесла и «Давуд коттон милз» (Карачи). Небольшие суммы пожертвовали и другие фирмы и организации. И лишь 180 рупий было собрано в качестве взносов среди членов инициативной группы.

Совершенно ясно намерение «меценатов» поставить деятельность Гильдии под свой контроль, заставить писателей проводить угодную им политику в области художественной литературы. Об этом ясно говорили в своих выступлениях Кудратулла Шахаб и президент Пакистана Айюб-хан.

Выступление избранного генеральным секретарем Гильдии Кудратуллы Шахаба называлось «Писатель и свобода слова». Он заявил, что прежде чем говорить о свободе слова писателя, следует определить его обязанности перед обществом. По его словам, «писатель ни в коем случае не должен считать себя стоящим над законом»; «писатель, проживающий в данной стране, не может действовать в интересах другой страны»; писатель не должен на словах придерживаться одной идеологии, а в своих произведениях проповедовать другую идеологию. Далее он заявил, что писателей, стремящихся к свободе слова и неверно представляющих себе ее, подстерегает множество опасностей. Тут и отрыв от действительности, и воздействие экономической отсталости страны, и, как следствие этого, узость книжного рынка, и отсутствие многочисленной культурной читающей публики, способной оценить истинно художественное произведение и читающей больше переводную детективную литературу. Поэтому многие писатели в поисках заработка начинают больше заниматься переводами низкопробной литературы, еще в большей степени снижая уровень современной литературы.

«Существует опасность, исходящая из других стран, — заявил Кудратулла Шахаб. — Мы бедны, у нас сложная внутренняя обстановка. Поэтому многие иностранные деятели будто сочувствуют нам и под маской сочувствия навязывают нам свои взгляды. Кроме того, ряд наших писателей обращает свои взоры, как к Мекке, к Вашингтону, Москве или Калькутте. Но каждый истинный патриот должен помнить, что нашей Меккой должен быть Пакистан, и только Пакистан»[11].

В заключение речи Кудратулла Шахаб, ссылаясь на военный переворот, происшедший в октябре 1958 г., заявил: «Всего три месяца тому назад наши политиканы „развивали“ все свободы. В частности, свобода грабить и угнетать достигла степени совершенства. Но я заверяю вас, что в той обстановке для меня было бы невозможным произнести данную речь. Теперь же, когда меня ограждают 69 статей „Закона о чрезвычайном положении“ и когда передо мною сидит главный военный администратор, я чувствую, что могу свободно говорить о том, о чем я вам сказал. Я думаю, что больше нам ничего не требуется»[12].

Речь Кудратуллы Шахаба ясно показывает ориентацию на проведение официальной идеологии, которую стремилось навязать Гильдии ее руководство. Здесь и обычный намек на служение другим странам, и заявление о том, что писатель в своих произведениях должен придерживаться официальной идеологии, предписываемой военным режимом. Не скупится генеральный секретарь и на восхваление пришедшего к власти режима.

На первой конференции был избран центральный исполнительный комитет Гильдии, в который вошли известные писатели урду: Шахид Ахмад Дехлеви, Шаукат Сиддики, Гулам Аббас, Курратуль-Айн Хайдар, Эджаз Баталви, Саид Вакар Азим, Саид Фарг Бухари, Хаджра Масрур, Ахмад Рахи; бенгальские писатели: Абул Хусейн, Ибрагим Хан, Абдул Хай, Садджад Хусейн, Саид Валиулла, Гулам Мустафа и другие, а также Шейх Аяз от синдхских писателей, Суфи Гулам Мустафа Табассум от пенджабских и Амир Хамза Шинвари от писателей пушту. Исполнительным секретарем центрального исполнительного комитета избран Джамилуддин Али.

Следует отметить, что все должностные лица Гильдии, кроме двух клерков, стенографиста и рассыльного, работают бесплатно, на общественных началах.

В феврале и марте 1959 г. были избраны и стали функционировать региональные исполнительные комитеты в Карачи, Лахоре и Дакке. Число членов Гильдии стало быстро расти, и к апрелю 1960 г. их уже насчитывалось 705, в том числе в Восточном Пакистане — 295, в Западном Пакистане — 279 и в Карачи — 167. В некоторых городах сформировались многочисленные писательские организации. Наиболее крупными были отделения Гильдии в следующих городах: Карачи — 167, Дакке — 158, Лахоре — 82, Хайдарабаде — 41, Пешаваре — 36, Читтагонге — 24, Мультане — 14 и Равальпинди — 8[13].

На заседании исполнительного комитета Гильдии 31 января 1961 г. было принято еще 112 членов, в том числе от Карачи — 45, от Пешавара — 24, от Лахора — 11, от Суккура — 7 и от Хайдарабада — 5[14]. Количественный рост Гильдии продолжался и позже, но мы не имеем об этом точных данных после января 1961 г.

В 1960 г. на средства крупнейшего пакистанского промышленника Адамджи учреждены ежегодные литературные премии Гильдии имени Адамджи. За лучшие книги года (поэзия, роман, сборник рассказов, драма, критическое исследование, путевые заметки) присуждается еже-

---

[11] «Хамкалам», 1961, № 6 (спец. выпуск), стр. 260.

[12] Там же.

[13] ادارۂ مصنفین پاکستان (مرکز) — سالانہ روئداد — ۱۹۵۹–۶۰، لاہور، ۱۹۶۰

[14] «Хамкалам», 1962, № 2 (спец. выпуск), стр. 140—144.

годно четыре премии по 5 тыс. рупий (две за произведения на бенгальском языке и две — на урду). Были созданы комитеты по присуждению премий — отдельно по бенгальской литературе и литературе урду. Постоянным членом комитета по литературе урду был назначен доктор Абдул Хак, а по бенгальской — доктор Мухаммад Шахидулла. Кроме того, по три члена в каждый комитет назначает генеральный секретарь Гильдии и по одному — учредитель премии Адамджи.

Следует отметить, что в прошедшие годы премиями Адамджи были отмечены значительные произведения, обогатившие современную литературу на урду и бенгали.

Так, премии за 1960 г. получили: Шаукат Сиддики за роман «Божий поселок» («Худа ки басти»), крупнейший пакистанский писатель, создающий произведения на языке урду, Гулам Аббас за сборник рассказов «Зимняя луна» («Джаре ки чандни»), а также бенгальские писатели Раушан Ездани за поэму «Последний пророк» («Хатим ун-Набиин») и Абдус Сатар.

За 1961 г. премиями Адамджи отмечены роман Джамили Хашми «Поиски весны» («Талаш-и бахаран»), литературоведческая работа Абдус Самад-хана «Хушхаль и Икбал» («Хушхаль-о-Икбаль»), а также романы бенгальских писателей Рашид Карима «Совершенный человек» («Уттам пуруш») и Абдур Разака «Одна девушка» («Канья кумари») [15].

В феврале 1963 г. были присуждены премии Адамджи за лучшие произведения 1962 г. На этот раз их получили: Хадиджа Мастур за роман «Двор» («Анган») и Джафар Тахир за свой первый сборник стихов «Семь стран» («Хафт кешвар») — на урду, а также Кази Абдул Манан за критическое исследование «Мусульманская традиция в бенгальской литературе» («Бенгали сахитья муслим садхана») и Шаукат Усман за роман «Смех служанки» («Критадашир хаши»).

Кроме того, существует ряд премий, учрежденных для поощрения и развития национальных литератур различными организациями и литературными журналами. Как правило, представители Гильдии обязательно входят в состав жюри по присуждению этих премий.

Решением исполнительного комитета Гильдии с 1962 г. учреждены ежегодные литературные премии для различных литератур народов Пакистана. Так, для литератур на бенгали и урду установлено по пять премий по 1 тыс. рупий; для поощрения писателей на других языках учреждены премии на общую сумму 12 тыс. рупий в год [16].

За лучшие произведения 1962 г. на панджаби премии Гильдии получили: поэт Саин Фероз, писатель Афзал Эхсан, критик Мухаммад Асиф-хан и Хаким Абдул Карим Самар.

Из синдхских писателей премий Гильдии в том же году удостоены поэт Шейх Аяз и прозаик Джамандас Бхатия.

В литературе пушту премиями Гильдии отмечены поэт Фазль Хак Шайда, писатели Саид Абдур Рахман, Шах Афзаль-хан и Мухаммад Азам-хан [17].

Учреждение различных премий помогает создать атмосферу творческого соревнования, стимулирует активность писателей и, несомненно, приносит некоторые положительные результаты. Однако не этим определяется основное направление деятельности Гильдии писателей Пакистана.

[15] «Хамкалам», 1962, № 2 (спец. выпуск), стр. 147.
[16] Там же, стр. 54.
[17] «Pakistan Times», 1. II. 1963.

Прошло уже больше четырех лет со времени создания Гильдии. Даже на основании тех скудных данных, которые публикуются в печати и доходят до нас, можно составить представление о том, чего же добились писатели Пакистана своим объединением и чего они не сумели добиться.

Выступая перед писателями Бахавалпура, Кадратулла Шахаб заявил: «Гильдия не только достигла успехов в улучшении положения писателей, но и успешно работает в области сближения различных языков страны» [18]. Далее он подчеркнул, что «Гильдия не имеет никакого отношения к политике. Она создана лишь для защиты прав писателя и интересов литературы в целом» [19]. Неоднократно в пакистанской печати, в выступлениях руководителей Гильдии подчеркивалось, что Гильдия является профессиональным союзом писателей, а не творческим объединением. Поэтому вся ее деятельность и строится по принципу профсоюзов. Введено бесплатное страхование жизни членов Гильдии. В случае смерти писателя его семья получает пособие в размере 1 тыс. рупий.

Гильдия подготовила проект нового закона об охране авторских прав, который предполагалось внести на утверждение. По представлению Гильдии правительством Пакистана были выданы пособия семьям некоторых умерших писателей, а нескольким писателям назначены пенсии. Был осуществлен ряд мероприятий по упорядочению отношений писателей с издателями, по защите писателей от чрезмерной эксплуатации издателями. В 1961 г. было основано издательство Гильдии, в том же году опубликовавшее восемь книг. Для открытия этого издательства правительство в апреле 1960 г. предоставило Гильдии заем в 100 тыс. рупий [20].

Гильдия издает ряд журналов: ежемесячник «Хамкалам» на урду в Карачи, ежемесячник «Лекхак санга патрика» («Журнал союза писателей») на бенгали в Дакке, выпускаемый каждые шесть месяцев альманах «Каламкар» («Писатель») на урду в Дакке, который в дальнейшем предполагалось преобразовать в ежеквартальный журнал, и журнал, издающийся ежеквартально на английском языке,— «Literary Pakistan». Целью последнего является ознакомление с пакистанской литературой читателей других стран. В нем печатаются в переводе на английский язык произведения писателей Пакистана, пишущих на урду, бенгали, синдхи, пушту и панджаби, а также статьи о литературах Пакистана.

Гильдия разработала проект создания в Пакистане Литературной академии и внесла его на рассмотрение правительства. Она установила связи с рядом литературных организаций за рубежом, направляла делегации в другие страны. В частности, секретарь Гильдии Джамилуддин Али по приглашению Союза писателей СССР посетил Советский Союз в связи с 50-летием со дня смерти Л. Н. Толстого. Он выезжал в Ленинград и Ашхабад, где принял участие в торжествах по случаю двухсотдвадцатипятилетия со дня рождения Махтумкули.

По договоренности с ЮНЕСКО члены Гильдии готовят к изданию ряд справочников по вопросам литературы и культуры Пакистана.

В Карачи Гильдия сумела обеспечить бесплатное медицинское обслуживание всем своим членам. Предпринимаются шаги к тому, чтобы распространить это достижение на всех членов Гильдии по всей стране. Таким образом, можно согласиться с Кудратуллой Шахабом в том, что

[18] «Имроз», 5. X. 1960.
[19] Там же.
[20] «Хамкалам», 1962, № 2 (спец. выпуск), стр. 54.

Гильдия достигла определенных успехов в улучшении благосостояния писателей.

Несколько по-другому обстоит дело с его заявлением о сближении национальных языков Пакистана. Если отбросить витиеватую фразеологию, маскирующую суть вопроса, то это сближение языков на деле окажется проведением официальной политики ассимиляции малых народов Пакистана, насильственным навязыванием населению Синда, Пенджаба, Белуджистана и бывшей Северо-Западной пограничной провинции языка урду. Эта политика проводится средствами радио, печати, путем ограничения изданий на синдхи, пушту, панджаби и белуджи, путем дискриминации этих языков в системе просвещения и многими другими средствами. Тому же должна способствовать и Гильдия писателей Пакистана. Ведь недаром в ее исполнительном комитете большие и развитые литературы на синдхи и пушту представлены одним членом исполнительного комитета каждая, а белуджская не представлена вовсе.

Совсем не случайно газета «Пакистан таймс» в своей передовой подчеркивает, что «деятельность Гильдии направлена не на подавление национальных традиций, а на их гармоничное сочетание»[21]. Как заявил Кудратулла Шахаб 31 января 1963 г., «деятельность Гильдии показала, что из региональных различий может быть соткана радуга единства»[22]. Все эти бодрые заявления несут явный оттенок полемики с неизвестными нам оппонентами и вряд ли способны кого-то убедить.

Итак, можно сказать, что Гильдия писателей Пакистана создавалась и продолжает функционировать как проправительственная организация, преследующая цель — сделать писателей разных направлений проводниками официальной идеологии, вытравить социальное содержание из их произведений. Чтобы добиться этого, необходимо было объединить всех писателей в одной организации, которая могла бы создать им сравнительно благоприятные материальные условия, защитив их от чрезмерной эксплуатации издателей. Следует заметить, что слабые связи местных организаций с центром не позволяют центральному исполнительному комитету эффективно контролировать их деятельность. На заседании исполкома в январе 1961 г. отмечалось, что местные организации (особенно Пешавара, Хайдарабада и Суккура) нарушают устав Гильдии и по сути дела занимаются политической деятельностью[23]. Это, несомненно, свидетельствует об определенном расхождении ряда национальных писателей с руководством Гильдии, проводящим официальный курс. Возникшая в местных писательских организациях литературная дискуссия, в ходе которой обсуждались проблемы, близко связанные с жизнью, очевидно, пришлась не по вкусу руководству Гильдии и тем, кто покровительствует этой организации.

Таким образом, Гильдия писателей Пакистана представляет объединение скорее профессионального, нежели творческого характера. Это не союз единомышленников, стоящих на общих идейных позициях. Идеологического единства нет в Гильдии. Отсюда ее аморфность, противоречивость в ее деятельности, отсутствие подлинно творческой атмосферы и идеалов, способных сплотить писателей. Жизнь снова и снова ставит перед членами Гильдии вопрос — по какому пути идти дальше? И каждый писатель в своих произведениях дает более или менее четкий ответ на этот вопрос — в зависимости от своих классовых позиций и интересов.

[21] «Pakistan Times», 2. II. 1963.
[22] «Pakistan Times», 1. II. 1963.
[23] «Хамкалам», 1962, № 2 (спец. выпуск), стр. 67.

С. Мирзоев

ПУБЛИЦИСТИКА МАХМУДА ТАРЗИ 1911—1919 гг.

Крупному общественному деятелю и просветителю Афганистана Махмуду Тарзи принадлежит заслуга введения в афганскую литературу жанров публицистики. К сожалению, творчество Тарзи до сих пор мало изучено как в самом Афганистане, так и за его пределами.

Начало публицистической деятельности Махмуда Тарзи относится еще к дамасскому периоду его жизни (1885—1903). Однако почти полное отсутствие возможности печатать свои произведения сводило на нет все порывы и стремления молодого публициста. Его публицистические способности смогли проявиться и развернуться только после того, как он возвратился в 1903 г. на родину.

После долгих странствий в эмиграции «дым отечества» не показался Тарзи таким уж сладким и приятным. В начале XX в. страна пребывала в отчаянном положении, народ страдал от двойного гнета (колонизаторов и местных феодалов). В этих условиях нужна была газета, которая откликалась бы на все важнейшие вопросы современности, способствовала бы пробуждению национального самосознания афганцев. Такой газетой и стала издаваемая Махмудом Тарзи «Серадж-уль Ахбар», печатный орган оппозиционно настроенных кругов местной интеллигенции. Правда, в то время она не могла превратиться в полном смысле в «орган для масс», но эта газета была активным средством массовой агитации среди передовых слоев афганского общества (подымающейся буржуазии, части офицерства и др.).

«Серадж-уль Ахбар» (1911—1919) — одна из наиболее видных газет в истории афганской прессы. Более семи лет выходила газета (один раз в 15 дней сначала на 12 страницах, затем на 16). Она была закрыта властями в 1919 г.

Известный афганский литературовед Мухаммад Хайдар Жобаль, высоко оценивая выдающуюся роль Тарзи как пропагандиста передовых идей своего времени, писал: «Махмуд Тарзи, выпуская „Серадж-уль Ахбар“, поставил перед собой цель; для ее претворения в жизнь он использовал различные средства:

1) переводил и публиковал статьи, сообщения и другие материалы, которые помогали донести до широких масс передовые идеи XIX и XX вв.;

2) проводил на страницах газеты дискуссии, которые должны были научить народ основам «новых» наук;

3) стремился ввести в афганский язык простой и лаконичный стиль, а также пытался обогатить пушту научной лексикой;

4) использовал народный разговорный язык в поэзии и прозе;

5) открыл в своей газете раздел, посвященный исследованиям по истории и литературе Афганистана и начал дискуссию о языке дари и его развитии в Афганистане;

6) публиковал стихотворения передовых поэтов прошлого на социальные, научные и общественные темы, а также статьи» [1].

Самой большой заслугой Тарзи Жобаль считал пропаганду среди афганского народа идеи освобождения [2].

Махмуд Тарзи одним из первых начал использовать литературу в политической борьбе и обратил ее к наиболее злободневным общественно-политическим вопросам современности. Тарзи выступал с научно-философскими, литературоведческими, политическими статьями и обзорами, с воззваниями и фельетонами, памфлетами и очерками (всего ему принадлежит свыше пятисот работ). Публицистический характер носило и его поэтическое творчество.

В эти годы Махмуд Тарзи известен как политический деятель, историк, литератор и знаток национальной культуры. Его статьи посвящаются и политике правительства, и социальному положению различных слоев населения страны, и борьбе за независимость, и ликвидации отсталости и пережитков в стране. Рассматриваются в них и конкретные проблемы, связанные с развитием промышленности, сельского хозяйства, торговли и транспорта, а также развитием культуры.

Одним из наиболее острых в общественной жизни страны в те годы был женский вопрос. Общественность обсуждала меры, направленные хотя бы на частичную ликвидацию затворничества женщин. К решению этого вопроса Тарзи подошел с просветительских позиций. Примечательна и форма публицистических выступлений Тарзи на эту тему.

С первого года издания «Серадж-уль Ахбар» Тарзи начал публиковать в ней серию статей «Знаменитые женщины мира» («Намваранн занани джахан»). Он рассчитывал начать дискуссию по женскому вопросу. Расчет его оправдался — против статей ополчились прежде всего представители духовенства. В газету стали поступать их письма. Воспользовавшись письмом Кази Мухаммада Рафика, одного из видных исламских деятелей Афганистана тех лет, Тарзи опубликовал в газете свой полемический ответ. «По письму г-на Кази Мухаммада Рафика, — было сказано в нем, — видно, что в нашей афганской действительности женский пол считается жалким и недостойным внимания, что даже одно упоминание имени женщины вызывает серьезные обвинения. Что же будет с нами, если мы поведем речь о ее значении в обществе или о ее душевных качествах и в защиту достоинства тех, кто составляет половину рода человеческого?..» [3].

В выступлении Тарзи звучит нескрываемая ирония: «О господь бог! Какой шум поднялся бы вокруг, если бы мы написали о достоинствах, чести и чувствах наших женщин! Если бы мы поставили вопрос об их законных и естественных правах!

А ведь в наш век женщины вышли на международную арену и даже соревнуются с мужчинами...» [4].

---

[1] محمد حیدر ژوبل، نگاهی به ادبیات معاصر در افغانستان، کابل، ۱۳۳۷، ص ۴۹ (далее — М. Х. Жобаль, *Нигахи...*).

[2] М. Х. Жобаль, *Нигахи...*, стр. 49.

[3] سراج الاخبار («Серадж-уль Ахбар»), 1912, № 6, стр. 12.

[4] Там же.

Полемизируя со своими противниками, Тарзи поставил вопрос: «Нужна ли учеба и воспитание женщинам?» Это необходимо было для создания общественного мнения. По признанию Тарзи [5], он хотел «от одного из крупнейших ученых» получить разрешение (фатву) на учебу женщин. «Как можно допустить, — спрашивал он, — чтобы в темноте и невежестве жила половина человечества?» Исходя из своих просветительских убеждений, он утверждал, что «на пути науки женщина может обрести свои человеческие права и честь».

Женский вопрос был не единственной злободневной темой, к которой обратился публицист Тарзи.

Большое и важное место в публицистике Тарзи занимает проблема независимости страны. Выступления его по этому поводу в различных по времени условиях приобретали различную форму. Так, в 1918 г., накануне решающих событий антибританской борьбы, выступления Тарзи носили форму прокламаций. «О благороднейшие афганцы, защищайте честь своей великой нации!.. Афганец может хладнокровно и спокойно пойти на смерть, но он не сможет согласиться с позорным и унизительным словом — зависимость...» [6]. Новые публицистические формы требовали и нового стиля.

С проблемой независимости страны связаны и многие другие публицистические выступления Тарзи, в частности по поводу единства и сплоченности нации.

Межплеменные распри были одним из самых тяжких недугов страны. Тарзи знал, насколько тяжело это «наследие» прошлого. В борьбе против афганцев им не раз коварно пользовались колонизаторы. Поэтому-то в выступлениях писателя-публициста звучит такая убежденность, когда он касается необходимости укрепления единства. Статьи Тарзи написаны в форме обращения и представляют собой своего рода воззвания и призывы.

«Только благодаря единству даже маленькая группа людей обладает способностью создать государство. Только объединившись, люди могут стать нацией. Нация — это народ, живущий в союзе и единении. Если внутри нации не будет согласия и единства, она неизбежно потеряет возможность к существованию и жизнеспособность, потеряет способность к прогрессу и процветанию, потеряет свою честь» [7]. «О смелые братья и соотечественники! Давайте единодушно уничтожим фанатизм, нашу чрезмерную преданность предрассудкам и вырвемся из когтей невежества! Давайте устремимся к культуре, цивилизации и их достоинствам, чтобы самим стать достойными людьми...

Так стремитесь по этому пути, почтенные и уважаемые братья! Если вы хотите жить в чести и уважении и не желаете стать предметом насмешки ваших врагов, то проводите свою жизнь достойно. Среди живых невозможно существовать трупам. Выбирайте — или путь живых людей, или собирайте необходимое для смертного одра и отправляйтесь на тот свет!» [8].

В своих статьях, посвященных борьбе с отсталостью страны, Тарзи переходил от пламенных призывов, характерных для публицистических воззваний, к научно-публицистическому освещению экономики и внут-

---

[5] «Серадж-уль Ахбар», 1913, № 10, стр. 9.

[6] آزاد افغانستان («Азад Афганистан»), 1952, Пешавар, № 5.

[7] «Серадж-уль Ахбар», 1912, № 21, стр. 2.

[8] «Серадж-уль Ахбар», 1915, № 17, стр. 6—7.

ренней политики, призывая соотечественников овладевать новейшими достижениями науки и техники. Так, в статье «Горные районы Кабула» («Кухистан-и Кабул») писатель с большим знанием рассказывает о естественных богатствах тех мест и возделываемых там сельскохозяйственных культурах. Все это необходимо ему, чтобы снова заострить внимание общественности на развитии национальной экономики. «Настало время, когда развитие ремесла и промышленности составляет основу жизни и прогресса мира. В стране, где больше дымят трубы заводов и фабрик, создается больше богатств, создается мощь. К такой стране выше и уважение. Чем больше вращается маховиков машин, тем сильнее влияние этой страны...» [9]. Если были бы фабрики, способные перерабатывать большие запасы сырья, эти районы стали бы быстро развиваться. Такой вывод делает Тарзи. Здесь природа щедра, богатства ее огромны, их обработка силой машин способствовала бы обогащению населения, процветанию и развитию этих районов» [10].

В статье «Рудники Афганистана» («Маъадин дар Афганистан») Тарзи поднимает голос против тех, кто пытается скрыть реально существующую отсталость, невежество и фанатизм ссылками на сохранение чистой веры. Он ставит вопрос очень широко: «Почему же мусульманская Африка, Турция, Иран и другие страны должны быть лишены возможностей использовать свои богатства? Разве можно успокаивать себя только тем, что это удел неверных, а нам не следует ломать над этим голову?» [11].

Тарзи призывает соотечественников овладевать знаниями и ремеслами, наукой и техникой, посылать своих сыновей в Европу, Америку и Японию с тем, чтобы они могли стать геологами, железнодорожниками и т. д. В этом он видит одно из условий прогресса страны.

Тарзи гневно протестовал против колониалистской политики превращения всех зависимых государств, особенно в Азии и Африке, в сырьевой придаток промышленности развитых стран. Он писал, что такое бесценное сырье, как каракулевые шкурки и шерсть, за бесценок продаются за границу, в то время как, например, «сырье, превращенное в шерстяные ткани, очень дорого продается нашему народу» [12].

Публицистические статьи Тарзи конкретны и актуальны. Материалом для них служила сама действительность. И поэтому он не только обличал и осуждал, но и был необычайно чуток к малейшему проявлению признаков прогресса—росткам нового в жизни страны. Он воздает хвалу такому прогрессивному явлению в общественной жизни страны, как развитие прессы, называет ее «отцом и матерью науки и культуры». Пользуясь традиционными образами восточной поэзии, он прославляет прогресс. «Типография — источник просвещения. Печать — вода райского родника. Население страны подобно земле, которая впитывает эту воду и насыщается ею» [13].

В полемических статьях излюбленным приемом Тарзи-публициста остается ирония. Ирония, сатирически заостренные противопоставления, логично построенные доказательства были важным оружием в борьбе за все передовое. Так, в ответ на попытку объявить грехом обучение мусульман в европейских школах Тарзи писал: «Европейцы, надев чалму и халат, учились в мусульманских медресе, но тем не менее после возвращения на родину никто не считал их мусульманами» [14].

[9] «Серадж-уль Ахбар», № 7, 1912, стр. 3—4.
[10] Там же.
[11] «Серадж-уль Ахбар», № 13, 1913, стр. 2.
[12] «Серадж-уль Ахбар», № 10, 1913, стр. 1.
[13] См. «Серадж-уль Ахбар», № 2, 1911.

Многие публицистические выступления Тарзи были продиктованы необходимостью дать отпор печатным выступлениям апологетов колонализма и их приспешников. В 1915 г. в газете «Афган» («Афганец»), выходившей в Пешаваре, была напечатана статья, в которой наряду со всякими клеветническими заявлениями по адресу Афганистана и других мусульманских стран утверждалось: «...Если судить справедливо, то свободные мусульмане, находящиеся под британским господством, самые счастливые» [15].

Тарзи немедленно откликнулся на эту статью. Он писал, что считает ее своего рода призывом к мусульманам Афганистана добровольно надеть себе на шею ярмо рабства. Давая отповедь автору статьи — одному из колонизаторских прихвостней, он восклицает: «О подлый корреспондент! Если ты сам надел ярмо рабства и лишился райской свободы, так почему же ты считаешь все мусульманские государства себе подобными?

Разве ты не предатель народа? Ты называешь себя афганцем, а сам продаешь афганский народ в рабство неверным!» [16].

Мастерство Тарзи-публициста, его талант полемиста — защитника прогресса заметно росли год от года. Если на первых этапах творчества Тарзи чувствуется еще, пожалуй, чрезмерное влияние литературной традиции, то в дальнейшем писателю удается в основном освободиться от ее воздействия. Его первые заметки и путевые дневники по форме и стилю во многом походили на традиционные «Сафар-наме»; статьи же, написанные в более позднее время, по форме приближаются к современному очерку. Усвоение опыта передовых прогрессивных публицистических традиций Европы и передовых стран Востока дало ему возможность в кульминационный момент афганской истории, накануне решительных боев за независимость, выступить с такими острыми и злободневными статьями, как, например, «Афганистан был, есть и будет независимым» («Афганистан давлати ба истиклал, азад буда ва хаст ва хахад буд»). «Пока Афганистан, — восклицает Тарзи, — не станет независимым и его независимость не будет признана, он будет чем-то вроде земли, в которую посеяли зерна единодушия и решимости и ожидают должных всходов» [17].

Однако в публицистике Тарзи не все было до конца передовым и прогрессивным. Так, постоянное стремление к соединению несовместимого — науки и религии, пропаганда панисламистских и националистических убеждений приводила его к основательным творческим срывам. Он, например, явно преувеличивал роль ислама в распространении культуры в странах Востока, идеализировал и восхвалял особенно первые периоды распространения мусульманской веры. Писатель постоянно проповедовал идеи защиты ислама от «неверных», ратовал за единство народов мусульманских стран на базе общности религии. Тенденции же панисламизма, несмотря на их субъективную интерпретацию Махмудом Тарзи, объективно вели к попыткам, говоря словами В. И. Ленина, «соединить освободительное движение против европей-

[14] «Серадж-уль Ахбар», № 20, 1912, стр. 14.
[15] «Серадж-уль Ахбар», № 1, 1913, стр. 6.
[16] Там же, стр. 7.
[17] Там же, № 13, 1917, стр. 1.

ского и американского империализма с укреплением позиции ханов, помещиков, мулл и т. п.» [18].

При всем этом публицистическая деятельность Тарзи оказала серьезное влияние на развитие политических событий в стране. Вот как характеризовал публицистику Тарзи один из его сподвижников, доктор Абдулгани: «Панегирики эмиру сочетались с саркастическим осуждением косности и консерватизма в Афганистане. Он посыпал сахаром хинин, который проглатывался с выражением удовлетворения и благодарности... Даже в искусно сложенных панегириках читавшие чувствовали предстоящее крушение существующего режима» [19].

А современный афганский историк Али Мухаммад подчеркнул, что газета «Серадж-уль Ахбар» «пробудила дух национализма и стремления к новой жизни в стране» [20].

Идейные, философские, политические и художественно-эстетические воззрения Тарзи требуют особого рассмотрения. Но можно с уверенностью сказать, что его публицистическая деятельность объективно соответствовала требованиям времени и исторической обстановке, сложившейся в Афганистане. Она носила прогрессивный для своей эпохи характер.

---

[18] В. И. Ленин, *Первоначальный набросок тезисов по национальному и колониальному вопросам* (*Для Второго съезда Коммунистического Интернационала*),— Собрание сочинений, т. 31, стр. 127.

[19] Abdul Ghani, *A review of political situation of Central Asia*, ..., pp. 81, 83.

[20] Ali Muhammad, *A historical sketch of Afghanistan*, Kabul, 195—, p. 20.

А. Усманов

ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО ГУЛЬ ПАЧА УЛЬФАТА (НАЧАЛО 50-х ГОДОВ)

Вторая мировая война вызвала крайнее ухудшение экономического положения Афганистана и обострение внешних и внутренних политических противоречий. По собственному признанию газеты «Ислах», мелким и средним слоям населения, особенно в послевоенные годы, стала угрожать опасность разорения. Быстро росла нищета. Наибольшие экономические трудности ложились на плечи народа. Все это усиливало недовольство и жалобы населения [1].

В этих условиях в стране возникает и развивается новое прогрессивное общественное движение, получившее название «Виш залмиан» («Пробудившаяся молодежь»). С этим движением и связана публицистическая деятельность Г. П. Ульфата, одного из самых активных его участников. В нем экономические и политические требования переплетались с просветительскими идеями, направленными на преодоление ужасающей политической и культурной отсталости страны.

Движение «Виш залмиан» носило многосторонний характер. Сторонники движения выражали свои идеи в художественных произведениях, пропагандировали прогрессивные для своей страны и своего времени взгляды в публицистических выступлениях и даже создали свою оппозицию в Народном совете — нижней палате афганского парламента, подвергавшую резкой критике политику правительства. Несмотря на то что были предприняты попытки организационно преобразовать движение «Виш залмиан» в общество и даже партию, оно всегда оставалось крайне аморфным, без четкой идеологической и политической программы [2].

Не удовлетворившись литературно-публицистической деятельностью в пределах подцензурной печати, активные участники движения «Виш залмиан», входившие в Народном совете седьмого созыва в состав оппозиции, перешли к более активной политической деятельности, вылившейся в оппозиционно-критические выступления в Народном совете, и наконец добились разрешения выпускать частные газеты, отражавшие их идейные взгляды и настроения.

Летом 1951 г. в условиях наиболее острых диспутов на третьей сессии Народного совета седьмого созыва начал выпускать свою газету «Улус» («Народ») и Г. П. Ульфат.

---

[1] См. газету اصلاح («Ислах»), 9. X. 1946.

[2] Р. Т. Ахрамович, *Афганистан после второй мировой войны*, М., 1961, стр. 89—90.

Важнейшее место в публицистической деятельности Ульфата, получившей отражение в газете «Улус» в этот период, занимает внутриполитическая тематика. Один из путей «оздоровления» афганского общества Ульфат видит в развертывании смелой и нелицеприятной критики. Он считает, что прежде всего смелая критика помогает ликвидировать старые обычаи, пережитки феодализма, так мешающие развитию афганского общества, что именно критика может помочь прогрессу страны при помощи реформ.

Героем публицистических статей Ульфата становится человек, способный пробудить народ, рассеять тьму невежества и косности и привести его к справедливости, свободному труду и счастью. Его герой — человек смелый, пытающийся решительно разоблачать причины отсталости и невежества, видящий гниль и пороки в устоях существующего общества.

Дух критицизма в публицистике Ульфата рос от одного его выступления к другому, сила обличения постепенно, но заметно крепла. Это и стало роковым — по распоряжению властей газета «Улус» была закрыта одной из первых.

Хотя до сих пор невозможно установить все детали, связанные с закрытием и конфискацией газеты «Улус», все же из косвенных источников известно, что предлогом для этого явилась публикация 4 марта 1952 г. статьи «Говорю тебе!» («Та та вайъм»). Так как тираж газеты почти весь был арестован, содержание этой статьи стало известно по передовой, опубликованной в газете «Азад Афганистан» («Свободный Афганистан») 27 апреля 1953 г. под заглавием «Национальная газета „Улус“ также конфискована». В статье говорилось, что газета «Улус» была закрыта правящими кругами за то, что в ее двадцать четвертом номере была написана горькая правда по их адресу. Там же, в газете «Азад Афганистан», была перепечатана и сама статья «Говорю тебе!», причем редакция газеты сопроводила ее следующим текстом: «Эта статья была опубликована под псевдонимом „Алиф“, „Нун“ (А. Н.) в газете „Улус“, выходившей в Кабуле. Последняя национальная газета Афганистана закрыта за то, что напечатала эту статью. Теперь в Афганистане не осталось ни одной газеты, которая могла бы заменить „Улус“ и показать тяжелое положение народа, сказать правду».

Среди советских афганистов не сложилось еще единого мнения по поводу того, кто является автором статьи «Говорю тебе!» Все осложняется, конечно, тем, что никому из них не удалось познакомиться с конфискованным номером «Улуса». Однако, по нашему убеждению, автором этой статьи был Г. П. Ульфат. Следующие обстоятельства, как нам кажется, являются достаточным основанием для такого вывода.

Во-первых, в газете «Азад Афганистан» указывалось, что статья «Говорю тебе!» была подписана инициалами «Алиф», «Нун» (ان), а по авторскому списку собственных тахаллусов такой псевдоним значится за Ульфатом[3].

Во-вторых, многие строки статьи совпадают с текстом выступления Ульфата в Народном совете афганского парламента.

В третьих, в этой статье развиваются те же утопические взгляды Ульфата на возможность изменения существующего положения с по-

[3] گل پاچا الفت، لیکوالی، کابل، ۱۳۴۰، م ۲۲۲ (Гуль Пача Ульфат, Стилистика, Кабул, 1961, стр. 222).

мощью реформ, проведенных сверху, и замены одних представителей власти другими.

В-четвертых, стилистические приемы и выразительные и изобразительные средства входят в систему художественно-стилистических средств, характерных для творчества Ульфата. В-пятых, используемые в статье стилистические приемы, а также система художественно-изобразительных средств характерны именно для творчества Ульфата.

«И скрытно, и открыто мы много раз обращались к тебе. Но это не оказало никакого воздействия, словно ты заткнул уши ватой. До сих пор продолжаешь ты свои грязные дела. Поэтому теперь необходимо взяться за тебя пером и разоблачать перед общественностью. Мы тебе прямо говорим: „Эй, предатель народа и правительства, прекрати свои грязные дела. Ты обездолил многих людей, многих детей сделал сиротами, ты питался плотью и кровью бедного народа, ты попирал права народа. Теперь хватит, приди в себя!“».

Это публицистическое выступление Ульфата звучит как гневный протест народа, доведенного до крайнего, отчаянного положения. Ульфат сбрасывает покрывала лжи, обмана и лицемерия с того «героя», который стоит на верхней ступени общественной лестницы.

«Да, ты теперь должен оставить все, ибо достиг своей цели — занял место среди миллионеров, стал владельцем красивых современных домов и великолепных дворцов. Неисчислимы твои деньги в банках, много слуг у тебя в доме. Сам занимаешь высокую должность. Одним словом, ты достиг желаемого. Никто не смог сломить тебя, ты не пожалел угнетенный народ, их проклятия не тронули тебя. Теперь побойся бога. Хватит, довольно уж!»

Это была последняя попытка Ульфата образумить своим выступлением в газете власть имущих. Он все еще наивно полагал, что замена отдельных реакционно настроенных деятелей — главный ключ к решению всех общественных и экономических проблем.

«Пусть твое место займет достойный человек, чье сердце было бы полно желанием развивать страну и чьи думы направлены на то чтобы осчастливить бедный и обездоленный наш народ. Пусть этот достойный человек не берет взяток и не играет роль посредника, а трудится по справедливости и правде. Пусть его основная цель будет не стяжательство богатства и строительство для себя великолепных дворцов, пусть он служит народу и родине, пусть он старается установить единство и согласие между народом и правительством, а не сеет между ними семена вражды и ненависти».

Ироническая интонация авторской речи в этой статье уже переходила в нескрываемый сарказм. Это, видимо, и положило предел терпению тех, против кого был направлен пафос выступления Ульфата. Судьба газеты была уже решена.

В публицистической прозе, с которой Ульфат выступает в газете «Улус», он предстает перед нами как прекрасный, тонкий знаток родного языка — пушту, как замечательный стилист и пропагандист не только своих идей, но и родной речи. Большинство его статей написано легко, доходчиво, выражает основную мысль в формах, близких народному разговорному языку.

В пропагандистских целях Ульфат чаще пользуется не приемом повествования от третьего лица, а прямым авторским обращением к читателю. Именно в таком обращении он призывает народ к борьбе за свои права: «Давайте же все будем действовать в соответствии со своей совестью. Раз мы тоже любим родину, так зачем же нам ос-

тавлять все дела и все права только для помещиков, капиталистов и других представителей господствующих классов» [4].

Для большей публицистичности Ульфат пользуется в своих статьях приемами контраста, сопоставлением противоположных явлений и понятий, сравнениями и словами с антонимическим значением:

«В стране, где заточают в застенки знания и бросают в тюрьмы мысли, умные люди — на дне, а дураки в почете. Умные должны восхвалять дураков, добрые люди вынуждены одобрять дела дурных. В такой стране дураки живут в роскоши, разъезжая по театрам и кафе, в то время как умные люди вынуждены отправляться в темницы» [5].

В этом отрывке Ульфат обыгрывает своеобразное сочетание известных арабских слов «иззат» (عزت) — «величие», «слава», «честь», «достоинство» и «зиллат» (ذلت) — «низость», «презрение», «унижение». Он прибегает и к метонимии: «заточать в застенки знания», «бросать мысли в тюрьмы».

Подобные приемы контрастного противопоставления часто сопровождаются ощутимыми интонациями иронии и сарказма, которые способны возбудить у читателей чувства гнева и протеста против несправедливости и гнета. Ирония достигается и раскрытием особого соподразумеваемого, метонимического значения слов, несущих значительную эмоциональную нагрузку. В качестве примера можно привести сатирическую миниатюру Ульфата «В чем суть окружающего мира?» («Дунйа чист?»):

По мнению англичан — политика,
По мнению американцев — деньги,
По мнению русских — труд,
По мнению немцев — техника,
По мнению французов — красота,
По нашему мнению — труп [6].

Здесь иронически оценивалось положение в Афганистане.

Часто для создания иронии Ульфат прибегает к многозначности слов и омонимии. Вот один из типичных приемов: «Дълта hам даси ватанпарастан шта че дъ ватан лъ хавро цха дера зийата алака лари, йани пъ ватан ки дера алака аз дери дзмъке дъ дунй ди» [7] («Здесь есть и такие патриоты, которые в нашей земле проявляют великую заинтересованность: т. е. на родине им принадлежит много земель и много (алака»). Во-первых, Ульфат обыгрывает здесь синонимическое отношение слов «хавра» («земля», «территория») и «дзмъка» («земля», «посевная площадь»). Умело и тонко использует он в качестве омонима слово «алака» (в значениях «интерес», «любовь», «землевладение» и «выгода»).

Одним из художественно-изобразительных приемов, к которым прибегает Ульфат в произведениях, различных по жанру, являются скрытые метафористические сравнения, часто так же построенные при помощи антонимов. «В этой стране (в Афганистане — *А. У.*) в наши дни даже шутить с кем-либо считается большой смелостью, а правдивую речь здесь могут назвать кривой, вроде шеи верблюда» [8]. Таким образом, здесь он противопоставляет слова «шутить» — «смелость», «правдивость» — «кривизна».

[4] اواس («Улус»), 5. III. 1951.
[5] «Улус», 8. X. 1952.
[6] «Улус», № 18, 1951.
[7] «Улус», 5. III. 1951.
[8] «Улус», 29. VI. 1951.

Этот этап литературной деятельности Ульфата более, чем другие, отмечен использованием новых, свежих приемов и средств художественной изобразительности. Ульфат как бы проводит вновь не только переоценку своих взглядов на жизнь, но и того литературного арсенала, которым он пользовался для ее описания. Его тропы, парафразы и даже гиперболы еще больше приближаются к жизни, а тем самым усиливается и их действенность. «Саженцы демократии» — так он метафорически определяет необходимые мероприятия по демократизации жизни в стране. «Демократическое движение — как бурный поток, который сносит все преграды на своем пути и способствует обновлению природы, смывая с нее всю накопившуюся грязь» [9].

Большое влияние идей европейского просветительства на творчество Ульфата — факт совершенно очевидный. Но нам кажется бесспорным, что и в ряде художественно-публицистических приемов Ульфат прямо следует за Руссо. Так звучат, например, его иронические аллегории в ряде статей, публиковавшихся в «Улусе»: «В благоустройстве и процветании родины они (т. е. капиталисты и помещики. — *А. У.*) тоже играли огромную роль. Они там и тут построили великолепные дворцы и шикарные современные дома. Именно эти господа, разрушив хижины и хибары бедняков и обездоленных крестьян, построили себе великолепные дворцы и современные особняки» [10].

Иногда ирония усиливается вставными авторскими ремарками, умолчаниями и скрытыми намеками. Так, в статье «Много вопросов и один ответ» [11] Ульфат писал:

«Вопрос. Проявит ли Гази Садраъзам (таков был титул тогдашнего премьер-министра. — *А. У.*) свою любовь и признательность афганскому народу или нет (не дай бог, чтобы так получилось)?

Ответ. Станет ясно на выборах».

Косвенный ответ — также один из риторических приемов, которыми пользуется Ульфат в своих публицистических произведениях. Иногда на этом он строит большие периоды или даже целиком всю статью. Достаточно будет здесь привести отрывок из уже упомянутой статьи:

«Вопрос. Какие хакимы (правители. — *А. У.*) при осуществлении национального права (вакалат) понимают свои исторические обязанности и какие, не понимая этого, опозорят себя и правительство?

Ответ. Станет ясно на выборах.

Вопрос. Изберет ли народ настоящих депутатов, которые действительно служили бы народу, или они избираются по предусмотрению и желанию правителей?

Ответ. Станет ясно на выборах.

Вопрос. Установится ли в конце концов у нас в стране законность, чтобы каждый соответствовал принципам Совета, или по-прежнему каждый деятель будет поступать по собственному разумению и произволу?

Ответ. Станет ясно на выборах» [12].

[9] «Улус», 2. X. 1951.
[10] «Улус», 5. III. 1951.
[11] «Улус», 24. I. 1951.
[12] Там же.

Здесь, как и в других подобных случаях, Ульфат, используя диалогические построения и разговорные формы, успешно добивается доходчивости и популярности своих публицистических выступлений.

Анализ публицистического творчества Ульфата 50-х годов, как нам кажется, раскрывает одну из важных и существенных сторон формирования его как писателя — мастера современной афганской литературы.

Жгучая современность в тематике его статей, активная общественная деятельность, ведущая к познанию жизни и реальных отношений в обществе, попытки отыскать для страны выход из создавшегося тяжелого положения — все это, по нашему мнению, могло направить творчество Ульфата только по пути правдивого воспроизведения реальной окружающей действительности, по пути воплощения единства идейного содержания и художественной формы. А это не могло быть не чем иным, как еще одним верным шагом в сторону реализма.

А. С. Герасимова

О НЕКОТОРЫХ РЕАЛИСТИЧЕСКИХ ЧЕРТАХ ПРОЗЫ ПУШТУ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Последние несколько лет литература в Афганистане развивается небывало быстрыми темпами. Еще совсем недавно, каких-нибудь пять лет назад, трудно было говорить о реалистических чертах в произведениях афганских писателей. Теперь же такие черты прослеживаются вполне отчетливо, главным образом в прозаических произведениях писателей так называемой новой тенденции [1], которым посвящена данная статья. Характеризуя это направление, афганский филолог Хабибулла Тыжай отмечает три отличительные его черты: стремление к правдивому отображению действительности; обращение к прозаическим жанрам рассказа и повести (по терминологии Тыжая — кисса); влияние лучших образцов мировой литературы [2].

В творчестве писателей «новой тенденции» [Нур Мухаммада Тараки (род. в 1917 г.), Хабибуллы Тыжая (род. в 1928 г.), Мухаммад Юсуфа Сапи и др.] преобладает острая социальная тематика. Критика же социальной несправедливости, пороков современного общества с позиций правдивого отображения действительности, но без романтической окраски, как известно, характеризует реалистическую литературу. В сегодняшней афганской прозе в своеобразной форме находит отражение конфликт между личностью, человеком труда и антагонистичным ему собственническим обществом. То, что афганские прозаики выбирают из множества различных жизненных коллизий основной конфликт современного общества и следуют внутренней логике событий в разрешении данного конфликта, несомненно, является реалистической чертой их творчества. В тесной связи с этим находится и выбор героя таких произведений.

Нам представляется весьма симптоматичным, что героем писателей «новой тенденции» выступает простой труженик, бедный крестьянин. Как известно, приход в литературу в качестве основного героя «маленького человека» является одним из признаков ее движения к реализму. Во многих литературах (русской, турецкой, индийской и др.) на ранней стадии развития в них реализма основным героем был мелкий чиновник

---

[1] Новая тенденция не единственная в афганской литературе и пока еще не господствующая. Есть там и другие направления. Не ставя перед собой задачу определить точно каждое из них, назовем условно важнейшие: просветительское, пассивно романтическое и активно романтическое. Мы должны оговориться, что к просветительскому направлению мы относим творчество писателей, художественный метод которых синкретичен, т. е. сочетает в себе элементы классицизма, романтизма и реализма.

[2] حبیب الله تږی، معاصر افغانی ادب، دکابل مجله، ۱۹۶۰ پرله پسی ګڼه ۴۹۲، م ۵۲

либо представитель трудовой интеллигенции. Современные афганские писатели делают главным героем своих произведений крестьянина. Это не выдающаяся личность, не бунтарь, а обыкновенный труженик, пока еще не поднимающийся до активного протеста. Выбор такого героя в значительной степени определяет и концовку художественного произведения. Доведя развитие действия до апогея, авторы обычно заставляют своих героев либо умереть, либо уйти из родных мест.

Что касается разработки реалистического характера, то афганским писателям пока еще не удалось создать полнокровный, художественно убедительный образ крестьянина. Герои почти всех их произведений схематичны и удивительно похожи друг на друга. В основе создания положительного характера лежит абстрактно-логическая схема.

В рассказах последних лет главному герою обычно противопоставлена враждебная сила — собственническое общество, персонифицированное в лице хана, его жены и его прислужников («Зимним вечером» — «Дъ жъми машам» М. Ю. Сафая), или пира [3] («Попрошайка без качкуля» [4] — «Бе качкуля суальгар» И. Хейра), или ростовщика («Родители Самата» — «Дъ самат мэро плар» Н. М. Тараки) [5]. Правда, эти враждебные герою персонажи, как правило, обрисованы довольно схематично. Но знаменателен тот факт, что вершителями судеб героев выступают уже не злая судьба или какие-то мистические силы, а вполне конкретные люди, представители определенных социальных кругов. Это также является несомненным свидетельством того, что афганские прозаики, принадлежащие к «новой тенденции», стремятся к реалистическому отображению действительности. (В романтических новеллах жизнью героев обычно управляет судьба, над ними тяготеет злой рок и т. д.).

Кроме того, в произведениях последних лет отчетливо видна позиция авторов, обличающих социальную несправедливость и выступающих на стороне бедных тружеников. Однако классовая ограниченность мировоззрения, критика общественной несправедливости преимущественно с буржуазно-либеральных позиций не позволяют писателям быть до конца последовательными. Отсюда и тот довольно сильный еще налет сентиментальности, которым, как правило, окрашены произведения афганских прозаиков.

В прозе последних лет большое место занимают рассказы, затрагивающие морально-этические вопросы. В них разрабатывается главным образом тема любви. Наиболее распространена в афганской литературе тема несчастной любви, когда влюбленные не могут соединиться либо из-за социального неравенства («Несчастливая любовь» — «Накама мина» И. Хейра, «Несчастная доля» — «Хвара барха» М. Сапи), либо из-за религиозных и племенных предрассудков, царящих в афганской деревне («Голубка» — «Каутара» М. Сапи) [6].

Отличительной чертой таких рассказов является излишняя сентиментальность. Авторы сами жалеют своего героя и стараются разжалобить читателя. Все это заметно снижает социальное звучание произведений. Авторы сосредоточивают свое внимание не на раскрытии внутреннего мира героев, их характеров, а на событийной стороне сюжета.

---

[3] Пир — духовный наставник.

[4] Качкуль — чаша, которую носят дервиши, собирающие подаяние.

[5] Рассказы опубликованы в журн. «Кабул» («Зимним вечером» в № 483 за 1960 г.; «Попрошайка без качкуля» в № 499 за 1961; «Родители Самата» в № 414 за 1956).

[6] Рассказы опубликованы в журн. «Кабул» («Несчастливая любовь» в № 494, за 1960 г., «Несчастная доля» в № 489, 1960; «Каутара» в № 480, 1959).

Заметим кстати, что герои и героини таких рассказов, как правило, гибнут либо в неравной борьбе с противостоящими им силами, либо от горя и разлуки.

Таким образом, произведения эти трудно пока отнести к подлинно реалистическим: в них отсутствует психологическая мотивировка характеров, они излишне сентиментальны, перенасыщены нравоучительными сентенциями и проч. Но все же следует иметь в виду, что в центре внимания писателей, разрабатывающих тему любви, находится трудящийся человек. Это свидетельствует об определенной демократической направленности этих писателей.

Наиболее значительным произведением афганской литературы, свидетельствующим о ее развитии по пути к реализму, является социальная повесть Нур Мухаммада Тараки «Скитания Банга», вышедшая в 1958 г. В начале повести автор знакомит нас с жителями небольшого села, собравшимися вечером у мечети потолковать о своих крестьянских делах. Среди них и герой повести — молодой крестьянин Банг. Он сообщает приятелям, что решил пойти в Кандагар на заработки. На следующий день Банг отправляется в путь. По дороге он встречается с самыми различными людьми — представителями разных слоев современного афганского общества.

В самом начале своего пути Банг сталкивается с разбойниками. Это крестьяне, ушедшие из деревни, чтобы осуществить право кровной мести. Они грабят на дорогах, но Банга отпускают с миром, потому что взять с него нечего. Потом Банг встречается с кочевниками, нанимается к одному из них в пастухи и продвигается вместе с ними к городу, наблюдая их жизнь и быт. К кочевникам приезжают купцы — торговцы шерстью. Банг впервые в жизни видит богатых купцов и впервые узнает, как они обирают бедных кочевников, заключая гнусные сделки с маликом племени.

С кочевниками Банг добирается до Кандагара, древнего афганского города, конечной цели своих скитаний. Начинаются поиски работы. Вместе с другими такими же, как он, бедняками Банг приходит на своеобразные биржи труда, где происходит наем рабочей силы. После нескольких дней неудач ему наконец посчастливилось наняться поденщиком на шерстоткацкую фабрику.

Работая на мойке шерсти во дворе, Банг становится свидетелем разговора хозяина фабрики с управляющим. Молодой крестьянин начинает понимать, что хозяина интересует только прибыль, что он жесток и бессердечен по отношению к рабочим. Банг работает хорошо, и ему удается даже осуществить свою мечту — попасть в механический цех и стать учеником механика. Таким образом он становится членом рабочего коллектива.

Механик учит Банга не только обращению с машинами, но и обучает его грамоте. Молодому крестьянину очень нравится коллектив, в котором он работает. Он сравнивает товарищеские взаимоотношения между рабочими с разобщенностью крестьян и поденщиков. И когда рабочие объявляют забастовку, Банг становится одним из ее участников.

Однажды Банга посылают в качестве слуги в дом владельца фабрики. Здесь он близко знакомится с укладом жизни высших слоев буржуазно-помещичьего общества. Здесь же он становится свидетелем разговора двух родственников хозяина дома — молодых интеллигентов — о том, что землю надо отдать тем, кто на ней работает. И Банг, хотя ему неплохо живется в доме богача, накопив немного денег, возв

вращается в родную деревню. Но в деревне ничего не изменилось, по-прежнему там властвуют мулла и староста.

Таким образом, Нур Мухаммад Тараки показывает нам все афганское общество — от самых низших его слоев до высших. С документальной точностью он рисует экономическое положение той или иной социальной группы. В повести мы находим сведения о размере и количестве налогов, взимаемых с крестьян, сведения об оплате труда поденщиков, о норме прибыли шерстоткацких фабрик и множество других интересных фактов. По свидетельству некоторых наших экономистов, книга представляет интерес и для них, поскольку содержит ценные данные экономического характера, которые пока нельзя получить из каких-либо других источников.

Сами афганцы высоко оценивают эту книгу, считают ее более полезной и нужной, чем любую другую, потому что, как пишет в предисловии к ней известный писатель М. Жвак, «она знакомит нас не с мыслями и чувствами других людей, а дает объяснение картинам нашей собственной жизни... Она показывает нам наши собственные мысли и чаяния, а нам прежде всего необходимо найти зеркало для себя» [7]. В этом высказывании как осознанная необходимость выступает стремление иметь литературу, правдиво отражающую действительность. А что же это, как не стремление к реалистической литературе? Но стремление это пока еще остается лишь стремлением. Оно пока еще не воплотилось в подлинно реалистические произведения, хотя повесть «Скитания Банга» и является значительным завоеванием на этом пути.

Трудно переоценить познавательное значение повести. А наиболее полное развитие познавательной функции является характерной чертой именно реалистических произведений [8].

В «Скитаниях Банга» отчетливо видны реалистические черты, отмеченные нами в рассмотренных ранее рассказах, но отсутствует почти обязательный в них налет сентиментальности. У автора нет желания разжалобить читателя, вызвать у него сочувствие к своему герою. Уже сам выбор героя — молодого, здорового, сильного крестьянского парня исключает такое толкование образа. Банг наделен живым и пытливым умом, он стремится к знаниям, отличается сознательностью, ему присуще чувство солидарности. Нельзя не видеть в таком освобождении от сентиментальности определенного шага вперед по пути к реализму.

Нельзя пройти мимо еще одного факта, свидетельствующего о правильном понимании автором повести исторического процесса и представляющего собой совершенно новое явление для афганской литературы. В повести имеется описание забастовки рабочих шерстоткацкой фабрики в Кандагаре.

Разве не знаменательно, что в литературе отсталой аграрной страны, где рабочий класс малочислен и еще не осознал себя как класс, нашла отражение одна из открытых форм классовой борьбы? Правда, это явление отображено как бы ретроспективно, через рассказ Банга своему приятелю об уже свершившемся событии. Писатель не показал забастовку непосредственно в живых образах, не показал масс в действии. Но ведь иначе и быть не могло. Нет еще в афганской действительности широкой борьбы пролетариата за свои права. Нет за плечами афганского рабочего класса большой школы экономической и политической борьбы. Но разве сам факт обращения в повести к такому социальному явлению не свидетельствует о правильном понимании автором исторического процесса? А это, в свою очередь, является необходимым условием для подхода к реалистическому искусству.

[7] نور محمد تره کی، بنگ مسافري، کابل، ۱۳۳۲

[8] См. В. Днепров, *Историзм в понимании реалистического художественного метода*,—сб. «Творческий метод», М., 1960, стр. 101.

Наконец, последнее что бы нам хотелось отметить, — это насыщенность прозаических произведений последних лет множеством бытовых реалий, что придает национальный колорит обстановке, в которой действуют герои, и позволяет понять национальную самобытность жизненного уклада афганцев. Так, пищу крестьян обычно составляют кукурузная лепешка (сукру́к), сушеные ягоды тутовника, жареные зерна кукурузы (нине́), напиток из кислого молока (шромбе́); своеобразен и интерьер крестьянского жилища: в нем обязательно есть мангал или чаргый — различного рода очаги; домашняя утварь непременно глиняная. Герои носят национальную одежду: камис и патлун (белая бязевая рубаха и белые широкие штаны); обязательную принадлежность туалета составляет цадыр (кусок материи, которую носят на плечах), а также чалма и пр.

Сугубо «афганским» выступает и пейзаж — будь то величественные горы Гиндукуша, или выжженные солнцем, пыльные и безлюдные деревни, или оживленные улицы старинного города Кандагара, по которым в пестром потоке движутся автомобили, легкие конные экипажи (гады́й), гордо шествуют верблюды. Такая документальность описания, несомненно, свидетельствует о приближении к реалистическому искусству.

Итак, правдивое отображение действительности, обращение к основному конфликту современного общества, выбор героя, наличие бытовых реалий, воспроизведение национального колорита и т. д. в произведениях афганских писателей «новой тенденции» позволяют сделать вывод, что афганская проза наших дней развивается по пути к реализму.

СОДЕРЖАНИЕ

И. Д. Серебряков. Три заметки о Бхартрихари 3
А. Я. Сыркин. «Черное солнце» 20
Л. А. Зарубин. Образ Утренней Зари в «Ригведе» и в восточнославянском фольклоре 33
Н. Д. Гаврюшина. Некоторые вопросы развития современной индийской прозы 40
А. С. Сухочев. Начальный этап формирования реалистического романа на урду 53
Е. П. Челышев. О художественном методе Рабиндраната Тагора 62
Н. И. Пригарина. Мухаммад Икбал. Вступление в поэму «Тайны личности» (О некоторых чертах ранней лирики Икбала на персидском языке) . . . 80
Л. А. Стрижевская. Политический роман в творчестве Шоротчондро Чоттопадхая («Дайте дорогу») 94
Р. Каюмова. К характеристике этапов творческого пути Кришана Чандара . . 116
Н. Д. Гаврюшина. Романы Джайнендры Кумара «Испытание» и «Прошение об отставке» 126
С. В. Трубникова. К вопросу о традициях и новаторстве в творчестве Р. Динкара (поэма «Урваши») 140
Е. Я. Калинникова. Об идейной направленности романа Бхабани Бхаттачария «Богиня-Золото» 150
А. С. Сухочев. Заметки о Гильдии писателей Пакистана 157
С. Мирзоев. Публицистика Махмуда Тарзи 1911—1919 гг. 171
А. Усманов. Публицистическое мастерство Гуль Пача Ульфата (начало 50-х годов) 177
А. С. Герасимова. О некоторых реалистических чертах прозы пушту последних лет 183

КРАТКИЕ СООБЩЕНИЯ
ИНСТИТУТА НАРОДОВ АЗИИ
80

Литературоведение

Индия, Пакистан, Афганистан

Утверждено к печати
Ученым советом Института народов Азии
Академии наук СССР

Редактор *Н. Н. Тихонравова*
Технический редактор *С. В. Цветкова*
Корректоры *И. И. Исаева* и *М. З. Шафранская*

Сдано в набор 28/VIII 1934 г. Подписано к печати 6/I 1935 г. А04201. Формат 70×108¹/₁₆. Печ. л. 11,75. Усл. печ.л. 16,09. Уч.-изд. л. 15,12. Тираж 900 экз. Изд. № 1281. Темплан 1934 г. № 184. Заказ 1872. Цена 90 коп.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». Москва, Центр, Армянский пер., 2
3-я типография издательства «Наука». Москва К-45, Б. Кисельный пер., 4