

С. О. Цветкова

ПЕСЕННАЯ ТЕХНИКА ПРОПОВЕДИ МИРЫ БАИ: ПОДСТУПЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Статья рассматривает вопросы исследования песенных текстов-проповедей индийского средневекового бхакти на примере одного стихотворения Миры Баи (1499–1547). В отличие от подавляющего большинства исследований, уделяющих основное внимание идейной стороне поэтической проповеди бхакти, в статье сделана попытка литературоведческими методами подвергнуть анализу, главным образом, стилистику отдельного текста, подобрать подходы, отвечающие специфике рассматриваемого материала. В качестве основной ритмической единицы квантитативного («матрического») стихотворного размера был принят «такт» (*gaṇa*, длиной в 4 ± 2 *mātra*); учитывались ритмически «сильные» позиции, соответствующие музыкальным акцентам при песенном исполнении стихотворения. Анализ показал, что синтаксические, семантические и иные акценты текста в основном совпадают с этими ритмически сильными позициями (в определенных «тактах»). Был выявлен также конкретный набор средств разного уровня, формирующих интонацию стиха. Библиогр. 8 назв.

Ключевые слова: поэтическая проповедь бхакти, поэзия Миры Баи, стилистика поэтического текста, фонетический параллелизм, синтаксический параллелизм, лексический параллелизм, повторы, ритмико-синтаксическая модель, средства интонационного усиления.

TECHNICAL ASPECTS OF THE SONGS-SERMONS OF MĪRĀ BĀĪ: AN APPROACH TO THE STUDY

S. O. Tsvetkova

St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

This article deals with the problems arising from the analysis of poetical texts-sermons (bhajan) of Mīrā Bāī (1499–1547), one of the most prominent exponents of the Krishna bhakti cult in Northern India. The task was to find appropriate methods of the literary critical analysis of such texts, which are in many respects similar to Indian folklore songs. The main contemporary practices of the stylistic studies of poetical texts are based on comparison of the stylistic structure of a text with its metrical organization. For Indian medieval quantitative meters of the song poetry we can profit by the ancient Indian approach determining the *gaṇa* (a measure of four *mātrās*) as a primary metrical unit which may correlate with the normal metrical foot. This approach helps to reveal rhythmical positions in the line of the text, corresponding to the musical accents of the melody. In this paper we tried to apply this method to the study of one of the bhajans of Mīrā Bāī. The research work revealed that the main syntactical and semantic accents in the poetical line and varied kinds of reiteration, producing intonation dynamics in the line, coincide in the most part with these accented rhythmical positions of the melody (*raga Hamīr*). In this text syntactical structures of the same type were established along with a set of other syntactical means, of reiterations in varied levels, with the help of which the intonation of the expressions (the lines) and of the text as a whole is formed. Refs 8.

Keywords: poetical sermon of bhakti cult, poetry of Mīrā Bāī, stylistics of poetical text, phonetic parallelism, syntactical parallelism, lexical parallelism, reiteration, rhythmic-syntactical pattern, intonational accent.

Песенная поэзия Миры Баи (1499–1547), известной последовательницы и проповедницы бхакти кришнаитского толка, создана для исполнения под различные раги и впитала в себя многие фольклорные элементы. Существующие собрания пад Миры Баи составляют стихи, записанные бхактами и полевыми исследователями

значительно позднее их создания, после того, как они долгое время бытовали в устной форме — песенном исполнении, до сих пор популярном в различных частях Северной Индии. Аутентичность этих стихов, зафиксированных на разных языках (средневековых и современных раджастхани, гуджарати, брадже, панджаби, смешанных диалектах), служит предметом неразрешимых споров среди индийских ученых, особенно в отсутствие сколько-нибудь ясного материала для текстологической работы (см. подробнее: [1, р. 4–23]). Все это, разумеется, не способствует полноценному исследованию поэзии Миры Баи в историко-литературном и языковом аспектах, однако позволяет ставить задачу анализа ее пад в качестве образцов средневековой проповеди бхакти.

Более или менее достоверной частью наследия творчества Миры Баи признается около 200 пад, которые в большинстве представляют собой религиозные лирические стансы и эмоциональную исповедь поэтессы, повествующие о ее самоотреченной преданной любви к божественному Возлюбленному и тяжелом жизненном пути. Вероятно, сама Мира и была первой исполнительницей своих стихов под различные раги, и многие из пад были созданы ею в импровизационной манере. Среди этих текстов встречается несколько стихотворений, представляющих собой непосредственную проповедь бхакти, в целом не характерную для творчества Миры Баи, но важную для изучения. На первых подступах к исследованию текстов такого рода мы ограничили свою задачу анализом самой техники построения поэтической проповеди, ее структуры, в меру возможностей учитывая и ее песенный характер. Для непосредственного разбора было выбрано одно из интересных во многих отношениях стихотворений-проповедей на средневековом раджастхани под номером 26 из критического издания д-ра Кришнадевы Шарма [2], приведенное ниже:

1₃ ālo sahelyā raḷī karā he para ghara gavaṇa nivāri |
 2 jhūṭhā māṇika motiyā rī, jhūṭhī jagamaga joti |
 3 jhūṭhā ābhūṣaṇā rī, sācī piyājī rī poti |
 4 jhūṭhā pāṭa paṭabarā re, jhūṭhā dikhaṇī cīra |
 5 sācī piyājī rī gūdaṛī jāme niramala rahe sarīra |
 6 chappana bhoga buhāi de he, ina bhogani mē dāga |
 7 lūṇa alūṇō hī bhalo he, apane piyājī ko sāga |
 8 dekhi virāṇaj nivāṇa kū he, kyū upajāvai khīja |
 9 kālara abaṇo hī bhalo he, jāme nipajai cīja |
 10 chajla virāṇo lākha ko he, apane kāja na hoi |
 11 tāke saṅga sīdhāratā he, bhalo na kahasī koi |
 12 vara hīṇō apanō bhalī he, koṛhī kuṣṭī koi |
 13 jāke saṅga sīdhāratā he, bhalā kahe saba loi |
 14 avināsī sū bālavā he, jinasū sācī pṛīta |
 15_к mīrā kū prabhu milyā he, ehī bhagati kī rīta ||26||

- 1₃ Пойдем, подруги, [вместе] играть, эй, не станем входить в дом чужой.
- 2 Обман — рубины и жемчуга, эй, обман — сияющий блеск.
- 3 Обман — [все] украшения, эй, истина — веночек Любимого.
- 4 Обман — одеяния и шелка, эй, обман — ткани южных [стран].
- 5 Истина — ветхое платье Любимого, тело в котором — чисто.
- 6 Отбросьте [все] пятьдесят шесть яств, эй, в тех яствах — нечистота.
- 7 С солью, без соли ли — лучше, эй, своего Милого овощи [простые].
- 8 При виде чужих плодородных нив, эй, отчего источаете злобу?

- 9 Своя земля неплодная — лучше, эй, где [подлинные] вещи рождаются.
 10 Красавцев чужих — [хоть] сто тысяч, эй, нет нам [до этого] дела.
 11 С таким [если] вместе ходишь, эй, — никто [это] благим не назовет.
 12 Свой суженый, убогий, — лучше, эй, прокаженный-больной, [хоть] какой,
 13 С ним [если] вместе ходишь, эй, — все люди [то] благим назовут.
 14 Нетленный — вот Возлюбленный, эй, к которому истинна любовь.
 15к Мире Господь повстречался, эй, — в том и обычай бхакти.

Проповедь в стихотворении 26 Мира обращает к «подругам» — возможно, к женщинам, посещающим кришнаитскую общину, или к женщинам в целом. На это указывает вся тематика стихотворения, затрагивающего аспекты жизни, представляющие интерес, главным образом, для женщин (драгоценности, украшения, одежды и дорогие (южные) ткани, кушанья, красивые мужчины). Язык проповеди нарочито прост: она в основном состоит из кратких самостоятельных высказываний, объединяющихся в сложносочиненные или сложноподчиненные предложения, равные одному стиху; в синтаксическом плане предложения часто (более, чем в 40% от всего числа высказываний) соблюдают нормативный (нейтральный) порядок слов¹. В паде употреблена бытовая народная лексика, и тематика ее связана с рассмотрением обычных житейских устремлений.

Как указано в изданиях, стихотворение создано для песенного исполнения под рагу «хамир» (hamīr). Стихи имеют парную рифмовку (в одном случае рифма охватывает 4 строки — с 10 по 13), исключая зачин (13), который не рифмуется ни с чем. С первого взгляда обращает на себя внимание особое строение стихотворения, каждый стих в котором разделен на две части обращением (ḡī (re), he)², что создает определенную ритмическую структуру. Эту структуру поддерживает и синтаксическое деление фразы-стиха: полустишия совпадают с синтаксически связанной частью предложения (частью сложносочиненного, сложноподчиненного предложения, депричастным оборотом; исключением является строка 7, где во второе полустишие вынесена группа подлежащего, образующая цельную синтагму).

Наряду с этим в полустишиях различается ряд синтаксически параллельных «блоков», которые имеют единообразное специфическое (за счет инверсий) строение и занимают одинаковое положение в стихе. Первый блок (А) составляют семь полустиший в строках 2–5, образованные самостоятельными предложениями (частями сложносочиненных предложений, в строке 5 — главным предложением при подчиненном), согласующимися либо противопоставленными друг другу по смыслу и связанными, кроме того, лексическим параллелизмом. Именная часть сказуемого (*ложный, истинный*)³ вынесена в начальную позицию предложения за счет инверсии с группой подлежащего, глагол-связка опущен.

¹ За «нормативный» мы принимаем порядок слов, соответствующий синтаксису современного разговорного/прозаического браджа и хинди.

² «ḡī (re)» — междометие, обращение к подруге, наперснице, возлюбленной, обычное в поэзии; «he» — междометие, общее обращение «о!», «эй!». В единственном случае, когда обращение отсутствует (строка 5), первое полустишие заканчивается словом «gūḍaḍī», последний слог которого (созвучный с «ḡī») выполняет, видимо, ту же разделительную функцию.

³ Здесь и далее при разборе мы даем дословный перевод компонентов стихотворения с сохранением порядка слов оригинала, который может отчасти не совпадать с переводом, представленным ранее.

В строке 5 во втором полустишии блок А сменяет придаточное определительное (*[ветошь]... в которой чистым остается тело*), представляющее новый блок (Б): неполные синтаксические параллели к этому полустишию прослеживаются в строках 9 (*[земля]... в которой рождаются вещи*) и 14 (*[Возлюбленный], к которому истинна любовь*). Во всех трех случаях также присутствует инверсия подлежащих и сказуемых, хотя эти последние не вполне однородны (прилагательное + глагол связочного типа; глагол; прилагательное с опущенным глаголом-связкой). В семантическом плане все эти придаточные поддерживают свое главное предложение и несут на себе «позитивную» содержательную нагрузку, раскрывая и поясняя противопоставление «истинных» вещей «ложным».

Следующий блок (В) синтаксически и лексически параллельных главных предложений (с придаточными определительным и уступительным) составляют первые полустишия строк 9 (*землица своя ведь — лучше, эй ...*) и 12 (*суженый убогий свой — лучше, эй ...*). К этому блоку близко примыкает первое полустишие строки 7 (*солёные, несоленые даже — лучше, эй ... [овоци]*), в котором подлежащее замещено определениями к нему, но при этом семантически более важное определение (*несоленые*) так же, как и в предложении 9 блока В (*своя ведь*), выделено эмфатической частицей (*h̄i*) и занимает интонационно сильную позицию. В строках 9 и 12 положение определения «свой» усиливается, кроме того, синтаксически, благодаря инверсии определения и определяемого. Высказывания блока В также имеют «положительную» окраску и противопоставлены по смыслу ближайшим предшествующим стихам.

Наконец, отдельный блок (Г) составляют целиком строки 11 и 13, связанные синтаксическим и лексическим параллелизмом: первые полустишия у них почти совпадают (*с таким/с которым [если] вместе ходите, эй*), а помимо лексических совпадений, наблюдается одинаковая инверсия подлежащего и сказуемого (*[это] благим не называет никто / благим называют все люди*). Эти строки прямо противопоставлены друг другу по смыслу.

Таким образом в стихотворении 26, помимо его синтаксически подчеркнутой общей структуры, выявляется частично нерегулярное чередование «блоков» (2–4: А + А; 5: А + Б; 7: (В) + 0; 9: В + Б; 11: Г; 12: В + 0; 13: Г; 14: 0 + Б), связанных синтаксическим и лексическим параллелизмом, однородных по функции, выполняемой в предложении, и по положению в стихе. Частотность употребления «блоков» в падах достаточно высока («блоки» составляют около 55% от всего числа полустиший), ряд стихов (строки 2–5, 9, 11, 13) составлены из «блоков» целиком. Все это позволяет полагать, что образующие параллели полустишия выполняют определенную опорную функцию в построении данного стихотворного текста. В отношении того, что это за функция и какова ее организующая роль в песенно-поэтическом произведении, также можно сделать ряд наблюдений. Мы постараемся показать, что входящие в блоки полустишия, связанные параллелизмом по горизонтали и по вертикали, образуют ритмико-синтаксические клише, т. е. задают ритмическую инерцию для построения синтаксиса других стихов и их частей.

Сложность при постановке такой задачи представляет то, что мы вынуждены ограничить на материале индийской песенной поэзии применение тех методов, которые были выработаны за последнее время отечественными и зарубежными стиховедами для исследования поэзии (в том числе народной) на европейских языках, — причем ограничить в наиболее разработанной их части, связанной с исследованием

стиховой просодии. Для организации русского стиха (в основном, литературного) уровень метрики признается наиболее «сильным», в отличие от других ритмообразующих уровней (собственно ритмики, стилистики, семантики) (см., например: [3, с. 250 и др.]); исследования народного стиха основаны, прежде всего, на рассмотрении его слогового состава, акцентовки и увязывают расположение сильных и слабых иктов с различаемой в стихе стопной организацией (см., например: [4]). Вместе с тем проблема соотношения между словесным и музыкальным ритмом песни и даже подходы к ее изучению остаются в мировом стиховедении слабо разработанными.

При рассмотрении североиндийской песенной поэзии XVI в. мы не можем руководствоваться многими из означенных методов уже в силу того, что эта поэзия не подчинена стихотворному размеру в европейском его понимании, не имеет стопной структуры и, более того, ее мерность не основана на счете слогов. Индийская система метрического описания в качестве единицы («пада»)⁴ средневекового «матрического» размера рассматривает целый стих, обычно разделенный цезурой на отрезки, изометричные по долготе звучания (долгота звучания короткого слога принимается за 1 матра, долгота долгого слога — за 2 матра), но не упорядоченные по числу и сочетанию долгих и кратких слогов⁵ и по расстановке ударений⁶. Песенная поэзия, составляющая основу творчества Миры Баи, не подлежит даже такому общему описанию: в частности, рассматриваемые пады 26, при всей ясности структуры деления стихов, не содержат полустиший, явно соизмеримых по количеству матра (по вертикали и по горизонтали)⁷.

В этом случае остается полагаться только на то, что данные стихи сложены для исполнения под определенную рагу и, следовательно, должны соотноситься с тактовым ритмом музыкальной темы. В частности, для раги хамир традиционно применяется наиболее простой и распространенный ритмический цикл (tāl) Тинтал (Тритал), содержащий 16 матра с комбинацией их группировок 4/4/4/4 матра, сопоставимых с четырехдольными тактами [6, с. 34–35, 408]. Задачу деления стиха на такты (исходя из указанной структуры тала, за «такты» мы принимаем здесь соизмеримые отрезки долготой звучания в 4 ± 2 матра) облегчает концентрированное присутствие в падах синтаксически и лексически однородных полустиший, которые, очевидно, выполняют также роль ритмических клише. Выявленная таким образом, с опорой на параллельные полустишия, мерность и ритмовка стихов складываются в достаточно упорядоченную структуру. Первое полустишие ясно раскладывается на 4 «такта» (включая концовку-обращение rī (re), he, которая рассматривается нами как отдельный такт, содержащий паузу, об этом см. ниже); второе полустишие насчитывает три такта, включая концовку (рифму)⁸, — песенное исполнение этой

⁴ Следуя принятой индийской традиции, мы употребляем термин «пада» (pada) также во множественном числе («пады», т. е. «стихи») для обозначения целых стихотворений.

⁵ В таких размерах регламентируются только концовки стихов в 2–3 слога.

⁶ Словесное ударение в хинди вообще выражено слабо и играет подчиненную роль в сравнении с долготой гласного (которая, в частности, выполняет смыслоразличительную функцию).

⁷ Исследователь творчества Миры Баи и издатель собрания ее пад Парашурам Чатурведи различает в стихотворениях поэтессы до 15 матрических размеров, однако отмечает, что их структура предстает измененной («переправленной»), ввиду переложения их для исполнения под ту или иную рагу. Для пад 26 (в его собрании это пады 15) этот автор не указывает соответствующего стихотворного размера [5, р. 58–63].

⁸ Долгота последнего слога в паде рассматривается как произвольная, длина его звучания при исполнении определяется необходимостью заполнения такта (см., например, указания для санскрит-

части, возможно, подразумевает также паузу длиной в 1 недостающий такт. Ниже приведены примеры строк, демонстрирующие наиболее ясный и характерный тактовый ритм (в скобках показаны внесхемные краткие (◡) слоги, все внесхемные долгие слоги приходятся на служебные части речи (послелого, частицы) и могут иметь двойственный характер, поэтому рассматриваются нами как краткие; конечный слог с произвольной долготой обозначен как «х»; пауза (2 матра, возможно, заполненная звуком) обозначена значком «∅»; указаны также словесные ударения):

2 jhūṭhā | māṇika | motiyā | rī, | jhūṭhī | jagamaga | joti |
 — | ◡ ◡ ◡ | ◡ (◡) — | — ∅ — | ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ — х |

2 Ложны — рубины-жемчуга, эй, ложен — сияющий блеск.

3 jhūṭhā | ābhūṣaṇā | rī, | sācī | piyājī rī | poti |
 — | ∅ — | ◡ (◡) — | ◡ ∅ | ◡ — | (◡) — (◡) — | ◡ — х |

3 Ложны — украшения, эй, истинен — Любимого венки.

8 dekhi vi|rāṇai|ni|vāṇa kũ | he, | kyũ upa|jāvai| khīja |
 — ◡ ◡ | ◡ — (◡) | ◡ (◡) — | — ∅ | ◡ — ◡ ◡ | — | — х |

8 Видя чужие богатые нивы, эй, отчего порождаете злобу?

9 kālara | abaṇo | hī bhālo | he, | jāṃṃ | nīpajai| cīja |
 — ◡ ◡ | ◡ ◡ — | — (◡) — | — ∅ | — | ◡ ◡ — | — х |

9 Землица своя ведь — лучше, эй, в которой рождаются вещи.

12 vara hīṇō aṇāṇō bhalī | he, | koṛhī | kuṣṭī | koi |
 ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | (◡) — | — ∅ | — | — | — х |

12 Жених убогий свой — лучше, эй, прокаженный-больной, какой-нибудь,

13 jāke | saṅga sīdhāratā | he, | bhalā ka|he saba | loi |
 — | — (◡) — | — (◡) — | — ∅ | ◡ — ◡ | — ◡ ◡ | — х |

13 с которым вместе [если] ходите, эй, — благим назовут все люди.

Основанием для выделения в качестве самостоятельного 4-го такта, здесь содержащего лишь междометие и паузу, служат для нас два других текста, относимые к творчеству Миры Баи⁹, для которых помечено, что они исполняются под рагу хамир [2, п. 3, 195]. Хотя оба они не показывают столь же четкой структуры деления стиха на полустихия, и параллелизм в них иной, тем не менее, позиция цезуры в их стихе выявляется, и первое полустихие содержит 4 такта, второе — 3 такта, например [2, п. 3]:

3 mohana | mūrata | sāvarā | sūrata || naina | baṇyā | viśāla |
 — ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ (◡) — | — ◡ ◡ || ◡ — | — | (◡) — х |

3 Чарующий облик, смуглый лик, глаза созданы огромными.

Помимо того, что количество слогов в стихе не является ритмообразующим фактором, долгота звучания (число матра) полустихий во всем стихотворении 26 в целом также переменна: если отвлечься от «тактовой» схемы, то в первом полустихии насчитывается от 13 до 17 матра (не учитывая пауз), во втором — от 11 до

ских и пракритских песенных квантитативных размеров «гана-чхандас», в частности для размера арья): [7, с. 14–15; 8, р. 6].

⁹ Аутентичность этих двух текстов, однако, остается под вопросом, поскольку два близко совпадающие с ними стихотворения приписываются авторству Сурдаса (1483–1563) [2, р. 84–85; 260–261], поэта-бхакта, которого можно считать предшественником Миры Баи.

15 матра. Вместе с тем при разложении стиха на такты выявляются интересные ритмические тенденции.

Прежде всего, становится возможным заметить, что для организации ритма стиха имеют значение словесные ударения. Так, в 95% случаев на 1 такт приходится 1 ударный слог¹⁰. Границы слов только в 65% случаев совпадают с границами «тактов», что говорит о достаточно свободном распределении слов по тактам¹¹. Однако и при совпадении словоразделов с границами тактов, и при их несовпадении проявляется единая тенденция в распределении словесных ударений: примерно в 85% случаев ударение в такте падает на первый слог, независимо от его долготы¹². По существу, эта тенденция вполне предсказуема и означает лишь то, что, во-первых, этот песенный текст действительно возможно разложить по тактам и, во-вторых, что мы сделали это более или менее правильно.

Наиболее ритмически четко выстроенными, помимо однородных 4-го и 7-го (рифмы) тактов, оказываются начальные такты обоих полустиший, 1-й и 5-й, в которых внесхемные слоги отсутствуют; помимо этого, явно выделяется 3-й такт, благодаря его ритмической однородности: из всего числа (15) таких тактов в строках 11 укладываются в ритмическую схему $\acute{\text{ }} (\text{ } \grave{\text{ }})$ — или — $(\text{ } \acute{\text{ }}) \text{ } -$. Внутренние 2-й и 6-й такты оказываются ритмически наиболее расшатанными.

Интересную общую картину показывает также фразовое ударение. Параллелизм стихов здесь не исчерпывается макроуровнем предложений и их частей, но поддержан более частным синтаксическим, семантическим и фонетическим параллелизмом, выстраивающимся по горизонтали и по вертикали в рамках фразового деления по полустишиям. Так, в первом полустишии обращают на себя внимание парные сочетания близких по значению слов (блок А) *māñika motiyā* (строка 2, *рубины-жемчуга*) и *rāṭa raṭabarā* (строка 4, *одеяния-шелка*), в которых позиция первого слова семантически усилена; помимо того, однородная инверсия подлежащего (группы подлежащего) и сказуемого в блоке А эмфатически подчеркивает позицию подлежащего. Далее, очевиден контрастный параллелизм слов *virāñai/virāṇo* (строки 8, 10, *чужой*) и *араṇṇ/абаṇo* в блоке В (строки 9, 12, *свой*), позиция которых в фразе синтаксически выделяется за счет инверсии (в строках 9, 10, 12 — инверсия определения и определяемого, в строке 8 — группы подлежащего и группы сказуемого, а также с помощью эмфатической частицы *hī* (в строке 9). Наконец, можно отметить случаи фонетического параллелизма в строке 7 — *lūṇa alūṇo hī* (*соленые, несоленые даже...*), где семантически более важное слово подчеркнуто эмфатической частицей, и в строке 14, в которой местоимение *sū* (*этот*) фонетически поддержано послелогом-омофоном [jina]sū (*к [которму]*). Примечательно то, что все эти выделенные параллелизмом разного уровня (или сразу на нескольких уровнях) слова занимают положение во втором такте.

¹⁰ Мы исключаем из всех подсчетов 4-й такт, ввиду его особого характера и однородности.

¹¹ Ср. сходное наблюдение о совпадении/несовпадении границ такта и просодического слова для стихов в размере арья: [8, р. 18].

¹² Обследование пад 3 дает те же 85% ударений на первом слоге такта, пады 195 — очень приблизительно 73%, ввиду затруднений с их правильным прочтением по тактам. Вопрос о переакцентуации слов [4, с. 36–44 и далее], обусловленной ритмически либо особенностями диалектного произношения, а также вопрос о возможном изменении долготы слогов [5, р. 63] мы вынуждены здесь оставить в стороне.

К этому можно добавить, что интонационное и фразовое ударение в предложениях первого полустушия с большой долей вероятности падает на слова, оказывающиеся во втором такте: в зачине (строка 1з) интонационно выделяется обращение *sahelyā* (*подруги*); в строке 6 логическое ударение может нести только дополнение *bhoga* (*пятьдесят шесть яств — отбросьте, эй...*), поддержанное, кроме того, повтором во втором полустушии и противопоставлением в следующем стихе; в строке 14 ударение приходится на уже отмеченное нами слово *sū* (*Нетленный — это Возлюбленный, эй...*). Отклонение дает только строка 3, где второй «такт» содержит один безударный долгий слог с паузой (| \emptyset -|), из-за чего «сильная» позиция, видимо, смещается на третий такт.

Преобладающую в первом полустушии тенденцию поддерживает еще один фактор — распределение акцентов в музыкальной теме (*raḡe*). Структура Тингала, задающего ритмическую организацию раги хамир, предполагает акценты (помимо обязательного для всех раг первого) на 2-м и 4-м «тактах» [6, с. 35]¹³. Таким образом, можно полагать, что интонационная организация фраз в первом полустушии, обусловленная параллелизмом разного уровня, и прежде всего — на уровне синтаксиса, согласуется с ритмической организацией стиха, и второй такт полустушия следует считать «сильной» его позицией.

Аналогичное обследование интонационно-синтаксической структуры второго полустушия показывает, что сильной позицией здесь следует признать последний, в данном случае третий такт полустушия, содержащий рифму. Помимо того, что рифмующиеся созвучные слова сами по себе несут интонационную нагрузку, ударение на последнем такте обусловлено инверсиями подлежащего и сказуемого, сказуемого и дополнения во всех строках блоков А, Б и Г, а также в строках 7, 8 и 11.

Лексический прямой и контрастный параллелизм многих начальных слов второго полустушия (*ложно/истинно; чужой/свой* и др.), поддержанный повторами в первом полустушии, позволяет полагать, что первый такт здесь тоже несет на себе семантический и интонационный акцент, «уравновешивающий» ритм в этой части стиха. Если это так, то в сильной позиции оказывается ряд служебных слов — относительных и указательных местоимений, которые в ином положении были бы во фразе «безударными»: (*ветошь*), в **которой** чистым остается тело (строка 5); ... в **тех** яствах — нечистота (строка 6); (*землица*), в **которой** рождаются вещи (строка 9); (*Возлюбленный*), к **которому** истинна любовь (строка 14); ... **это** ведь обычай *бхакти* (строка 15к). Возможно, такой прием, опирающийся на заданную ранее ритмическую инерцию и отраженный в синтаксической структуре параллельных предложений блока Б (строки 5, 9, 14), позволяет придать указанным местоимениям своего рода дополнительный семантический оттенок усиления (*в которой/к которому* [только и]... и т. п.).

Как такие сильные позиции текста соотносятся с музыкальными акцентами раги, в данном случае можно лишь предположить: «длина» текста второго полустушия составляет всего 3 «такта», поэтому оно должно исполняться с паузой или более распевно, нежели первое, чтобы компенсировать недостающий четвертый такт.

¹³ Вместе с тем, данная схема устанавливает ритм аккомпанемента ударных инструментов, а не вокального исполнения текста. Помимо того, при разном темпе исполнения музыкальные акценты могут меняться [6, с. 34]. Мы здесь исходим из того, что для проповеди более уместен средний темп, нежели слишком протяжный, либо убыстренный.

Важным остается то, что и здесь прослеживается четкая ритмико-синтаксическая модель (наиболее ясно видимая в параллельных полустушиях), задающая семантические акценты, определяющая интонационное движение во фразе.

При всей видимой простоте содержания этого стихотворения, его семантика получает усиление и особую выразительность, которым способствуют не только параллелизм и повторы на всех уровнях текста, но и, в значительной степени, — выдержанный ритм его частей и подчеркнутая интонация. Все эти особенности позволяют говорить о разработанной системе выстраивания поэтической проповеди, видимо, почерпнутой Мирой Баи из сложившейся традиции песенной поэзии бхакти.

Литература

1. *Mīrā-bṛhat-pada-saṅgraha* / Padmāvati 'Śabanam'. Banāras: Lok Sevak Prakāśan, 2009 (1954). 317 p.
2. *Mīrābāī-padāvalī* / Sampādak evaṃ ṭīkākār Kṛṣṇadev Śarmā. Dillī: Rīgal Buk Dīpo, 2008. 287 p.
3. *Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В.* Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. 288 с.
4. *Бейли Дж.* Избранные статьи по русскому народному стиху / пер. с англ. под общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Языки русской культуры, 2001. 416 с.
5. *Mīrābāī ki padāvalī* / Sampādak Parañurām Caturvedī. Prayāg: Hindi Sāhitya Sammelan, 1998 (1943). 262 p.
6. *Морозова Т. Е.* Рага в музыке хиндустани. Современный период. М.: ИКАР, 2003. 444 с.
7. *Тавастшерна С. С.* Введение в классическую санскритскую метрику: учеб. пособие. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. 76 с.
8. *Ollett A.* Moraic feet in Prakrit metrics: a constraint-based approach // Transactions of the Philological Society, Columbia University. Vol. 110, N 1. 2012. P. 1–42.

Статья поступила в редакцию 2 апреля 2014 г.

Контактная информация

Цветкова Светлана Олеговна — кандидат филологических наук, доцент; swati@mail.ru

Tsvetkova Svetlana O. — PhD, Associate Professor; swati@mail.ru