

Л. А. Стрельцова

## НЕПАЛЬСКАЯ ПОЭЗИЯ «ТРЕТЬЕГО ИЗМЕРЕНИЯ»

В данной статье речь пойдет о «Третьем измерении» — уникальном явлении, возникшем в непальской литературе в начале 60-х годов XX в.

В 1963 г. в Даржилинге вышел в свет первый выпуск небольшого журнала под названием «Tesro Ayam», «Третье измерение». Журнал выпускался под редакцией Тилвикрама Нембанга (р. 1937), творческий псевдоним — Баираги Каинла, и в нем публиковались стихотворения самого Каинлы, его коллеги Ишвара Баллава (1939–2008), а также рассказы Индры Бахадура Рая (р. 1927). Баираги Каинла и Ишвар Баллав родились и получили образование в Непале, но позднее переехали в Индию, Индра Бахадур Рай же родом из Даржилинга. На сегодняшний день эти писатели получили большое признание как в Индии (Индра Бахадур Рай — первый лауреат премии Литературной Академии Индии за произведение на непальском языке «Основные принципы непальских романов»), так и в Непале (Баираги Каинла — ректор Непальской Академии). Журнал выпускался небольшим тиражом, однако оказал огромное влияние на дальнейшее развитие непальской литературы как в Индии, так и в Непале.

В чем же его особенность? Дело в том, что именно в этом журнале группа непальских писателей впервые предприняла попытку сформулировать теоретическую базу, главным предметом рассмотрения в которой были проблемы соотносительности литературы с реальной жизнью и творческой индивидуальности писателя, а также необходимость выработки для новой непальской литературы новой эстетики. Можно с некоторыми оговорками утверждать, что литература, которая создавалась писателями этого художественного направления, была первой осознанной и продуманной попыткой создания произведений в русле модернизма.

Это объясняется рядом факторов. Процесс «модернизации» в литературе связан с процессом модернизации в целом: Непал в первой половине XX в. значительно отставал в своем экономическом развитии; страна находилась в сложной политической ситуации — только в 50-е годы был преодолен период практически полной изоляции страны — был свергнут режим Рана. Ряд критиков отмечает, что литераторы данного направления в первую очередь заимствовали формальную сторону модернизма, его художественные приемы, что привело к излишнему усложнению поэтических образов и сделало их крайне трудными для понимания. Первым модернистом по духу, если можно так выразиться, многие склонны считать Мохана Коиралу [1, р. 277].

Почему же журнал, а за ним и само литературное направление получили название «Третье измерение»? Баираги Каинла в своих редакторских статьях писал, что непальские поэты старшего поколения создавали плоскую, двухмерную поэзию, которая уже не могла удовлетворить интеллектуальных потребностей современного читателя. Поэтому целью новых поэтов было придать своим стихотворениям глубину, добавить еще одно, третье измерение, для того чтобы максимально полно отобразить жизнь.

---

Стрельцова Лилия Александровна — аспирант, ассистент, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: liliboridko@gmail.com

Для этого необходимо выйти за границы изобразительных средств традиционной поэзии, принять новые концепции языка и стиля.

В творчестве представителей «Третьего измерения» стоит выделить ряд отличительных черт. Поэты отказываются от классических непальских размеров, пришедших из санскритской поэзии, они не обращаются и к традиционным фольклорным формам, как это делал их предшественник Лакшмипрасад Девкота, создавший в виде народной песни джхьяуре поэму «Муна Мадан», также отказываются от рифмы. Строки и строфы в стихотворениях становятся разной длины. Пунктуация практически отсутствует: в стихотворениях авторами почти не употребляются данды или запятые в конце строф, встречаются восклицательные знаки после междометий или риторических вопросов.

Поэты декларируют свой отказ от традиционных аллегорий, метафор и символов. Однако подобные декларации не всегда соответствуют действительности. Полного разрыва с традицией не происходит, продолжается использование традиционного поэтического словаря. По-прежнему актуальны образы индийской индуистской мифологии, однако они зачастую несут иную смысловую нагрузку.

Ишвар Баллав, например, в стихотворении «На краю одного города» обращается к образу легендарного царя Бали, славившегося своей щедростью, которая его же и погубила. По легенде Бали благодаря своему благочестию добился власти над тремя мирами. Однако Вишну принял образ карлика и попросил у царя столько земли, сколько он сможет отмерить тремя шагами. Первым шагом Вишну охватил землю, вторым — небо и оставил Бали во владение только подземный мир [2, с. 92]. Поэт использует этот образ для того, чтобы показать, что альтруизм не спасет людей от страшной пропасти бесчеловечности и смерти [3, с. 153]. Каинла в своем стихотворении «Гора» сравнивает лирического героя с Кумбхакараной — персонажем эпоса «Рамаяна». Кумбхакарана был братом Раваны и из-за проклятия большую часть своей жизни проводил во сне [2, с. 156]. Это сравнение введено для того, чтобы подчеркнуть ключевой мотив в стихотворении, подъем лирического героя во сне в гору.

В стихотворении «Разговор пьяного человека с улицей» Каинла обращается к мифу о сошествии Ганги на землю. Он сравнивает предков лирического героя с 60 тысячами проклятых сыновей царя Сагара, а самого героя — с Бхагиратхом, который подвижничеством добился того, чтобы Ганга сошла на землю и ее священные воды смыли это проклятие [2, с. 283–292]. Однако, как ясно из заглавия стихотворения, лирический герой — пьяный человек, и священные воды Ганги превращаются в вино, которое он льет на землю улиц. Здесь может быть обнаружено сразу несколько смысловых пластов. Первый пласт — это «винные мотивы», получившие широкое распространение в литературе Индии после знакомства с творчеством Омара Хайяма (ок. 1048 — ок. 1122) в переводах Эдварда Фитцджеральда (1809–1883). «Опьянение» в поэзии чхаявада хинди — это мистическое состояние, в котором человек соприкасается с трансцендентным началом, с Всевышним. Так и лирический герой Каинлы, «когда наполнит грудь вином», начинает думать, что в него «вошло величие», что он не может «поместиться на этой узкой улице». Опьяненный человек ощущает себя практически богоравным, его «пропитанные алкоголем вздохи становятся подобными урагану», и ему становится тесно на узких улицах города, среди ограничений и запретов. Вино, которое он «бутылку за бутылкой» выливает на улицу, чтобы омыть грехи предков, — это своеобразная аллегория свободы, столь необходимой его стране. Здесь возникает и второй смысловой пласт,

о котором пишут непальские критики: пьяный человек — это символ современного Каинле прогрессивного интеллигента, и свобода, к которой он стремится, — это свобода создания новой жизни и установления новых идеалов [4, р. 101]. О консерватизме и отсталости непальского общества, от которых «страдает» лирический герой стихотворения «Разговор пьяного человека с улицей», говорят следующие строки:

Придерживайтесь левого края,  
Да, мы должны придерживаться края,  
Но людям следует ходить по всей улице [5].

Следует пояснить эти строки: во времена правления династии Рана деление на касты в Непале было настолько жестким, что предписывалось, по какой стороне улицы следует ходить представителям разных каст. За соблюдением данного условия следила полиция Катманду [4, р. 101].

Баираги Каинла обращается не только к мифам, имеющим хождение на всей территории индийского субконтинента, но и к буддийским преданиям, и к фольклору народности киратов (в которую входит племя лимбу, откуда поэт сам родом). В стихотворении «Люди, наполняющие базар» лирический герой сравнивается с Манджушри, буддийским бодхисатвой. Согласно «Сваямбху пуране» на месте долины Катманду когда-то было озеро, и Манджушри увидел в его центре лотос. Он взял меч и прорубил отверстие в самом узком месте озера, в Чобаре, так что вода вытекла, на месте лотоса возникла ступа Сваямбхунатх (санскр. *svayambhu* — самосуший), а долину населили люди [6, р. 23]. В стихотворении же долина хоть уже и населена людьми, но предстает в виде «озера пустоты». Жизнь ее обитателей пуста, а лирический герой хочет избавить людей от этой пустоты, вернуть им смысл жизни. Это стремление подтверждается и в других строках образами, взятыми из индийского эпоса «Махабхарата»:

Надо искать предлог и поражать  
Этих заполняющих базар людей  
Ударами Гиты,  
Зажигая в глазах каждого звезду Арджуны! [1, р. 291]

Бхагавадгита — это религиозная проповедь Кришны, которую тот прочитал перед началом битвы на Курукшетре своему вознице Арджуне, раскрывая в ней природу «дхармы», религиозно-философского понятия «долга».

В стихотворении «Бесплодный праздник шабаша с претензией на существование» лирический герой обращается к воображаемой собеседнице:

Тигенаджона!  
Выращенные на бронзовой тарелке деревья предсказания  
Что говорят? О противоборстве человека и тигра?  
Запах полыни, не достигнув неба, падает, сломавшись [1, р. 298].

У киратов есть легенда о женщине Тигенаджоне, у которой было два сына: Кесами (тигр) и Намсами (человек). Братья постоянно ссорились. Кесами обманывал своего брата и отбирал у него добытое на охоте, а также грозился съесть его самого. Мать, узнав об этом, очень разозлилась и подсказала Намсами, что на следующей охоте он может убить своего брата, выпустив стрелу. Тигенаджона ожидала исхода борьбы между братьями, глядя на цветы секмари и ондон. Если завянет секмари, то погибнет Намсами, если ондон — Кесами. В результате борьбы человек убил тигра [1, р. 303].

В этом стихотворении тесно переплетаются не только образы из традиционных индийских и непальских легенд и преданий, но и образы из западной традиции. «Праздник шабаша», о котором говорится в заглавии, связан с европейским культом Диониса. Но в стихотворении он переносится на «непальскую почву», и возникает образ женщины-пуджарини, которая и проводит этот праздник-жертвоприношение и к которой обращается лирический герой:

Пуджарини!  
Почему дробится пламя ямы для священного огня? [1, р. 298]  
...  
Пуджарини! Приняв облик, смотри!  
Снова пурохиты и лорды принесли в жертву части духов гестапо  
В водоеме ночного клуба и глиняных ванн принесли в жертву проститутку  
В жертву Дионису,  
Что, они снова обманули историю? [1, р. 299]

Наряду с этими образами встречаются и другие, из разных культур и эпох: Мадам де Монтеспан (фаворитка Людовика XIV), Дионис, Гильгамеш (герой шумерского эпоса), мраморная Венера, — а также отсылки к страшным событиям современной истории: газовые камеры, Хиросима. Все эти образы создают очень плотный, насыщенный смыслами текст, который становится своего рода космополитичным, но при этом чрезвычайно усложненным для понимания.

Образы из западной мифологии встречаются и в других произведениях Ишвара Баллава и Баираги Каинлы. Так, в стихотворении «На краю одного города» Ишвар Баллав обращается к образам Титанов: «Он Титан/ Я Титан/ Все Титаны/ Но Тартар для всех», и к образу Сизифа: «Сколько раз мне тащить/ До вершины камни» [3, с. 154]. В стихотворении Каинлы «Люди, заполняющие базар» лирический герой сравнивается с Прометеем, стремящимся нести свет миру, для того чтобы пробудить обычных людей от их угнетенного состояния:

На плечо посадив орла, должен я вырвать сердце,  
Но в лишенном естественного чувства горя  
Кулаке Прометей,  
В складках сморщенной кожи  
Во мне  
Заключено  
Уже подавленное восстание! [1, р. 288]

Основываясь на приведенных примерах, можно предположить, что поэты «Третьего измерения» в своих произведениях обращались к «мифологическому методу», разработанному англоязычными писателями-модернистами. Об этом методе в связи с романом Д. Джойса в эссе «“Улисс”, порядок и миф» пишет Т. С. Элиот: «Используя миф, постоянно выдерживая параллель между современностью и античностью, Джойс прибегает к методу, которым следовало бы воспользоваться и другим... Это способ взять под контроль, — упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история» [7, с. 254]. Использование мифологических параллелей позволяет авторам-модернистам (как западным, так и непальским) придать своим произведениям универсальное звучание, показать человеческое бытие в контексте вечности.

Поэты «Третьего измерения» обращаются и к другим идеям и теориям, выдвинутым английскими поэтами-эксперименталистами, в частности теории «деперсональной поэзии» и «объективного коррелята» Т. С. Элиота. Доктрина «объективного коррелята» заключается в том, что особое сочетание предметов, ситуаций, цепь событий вызывает определенную эмоцию. Эта доктрина близка по своей сути к традиционной индийской концепции «расы», согласно которой читатель (если речь идет о литературном произведении) испытывает эстетическое переживание, возникающее в результате изображения в произведении реальных объектов, имеющих отношение к определенной эмоции. Для того чтобы добиться такого эстетического эффекта, поэту необходимо использовать стилистические фигуры в определенных сочетаниях. «Деперсональная» теория Элиота направлена на преодоление «личного» мышления в поэзии. Поэзия для него как форма общности людей является выражением «внеличностного» смысла [8, с. 87]. Но это не означает, что в поэзии универсальное должно подавлять частное, а социальное нивелировать индивидуальное. «Мы» в поэзии следует понимать как всечеловеческую общность, и поэтому оказывается, что настоящая поэзия всегда деперсональна, поскольку она «обращается к универсальным образам и мыслям, которые равноценны для всего человечества» [9, с. 68].

Опираясь на разработанные Элиотом концепции, поэты «Третьего измерения» стремились непосредственно показывать чувства, эмоции или ощущения непосредственно в момент их возникновения, чтобы на описание не влияла индивидуальная, авторская позиция. Для них было важно сосредоточиться на самом ощущении, быть максимально объективными в его изображении. Они стремились передать заключенную в мгновении полноту бытия, нераздробленность и неразрывность жизни [1, с. 278]. Подобный постулат взаимодействует с другими темами их творчества: недовольством существующим положением дел в их национальном окружении; ростом индивидуалистических тенденций; изменением традиционного уклада на новый, основанный на капиталистических отношениях; дегармонизацией общества. Поэты стремятся передать смятение своих соотечественников, а также показать прогрессирующий процесс отчуждения во всем мире [3, р. 165]. Эти темы, в целом характерные для литературы, создаваемой в русле модернистского направления, в творчестве непальских поэтов получают совершенно особое воплощение. Поэты стремятся, как говорилось выше, к отображению полноты жизни, но при этом социум, окружающий их, разобщен. В результате в такого рода поэзии возникает оппозиция «целостность — раздробленность». Традиционно для обитателей индийского субконтинента понятие «целостности», неделимости несет положительную окраску. В философской системе адвайта-веданты, разработанной Шанкаррой, принята концепция Атмана и Брахмана. Атман — единое, чистое сознание, «наше собственное Сам и вместе с тем Сам всего мира» [10, с. 19]. Атман — то единственное, что субстанционально равно Брахману, та искра «Великого Разума», «Мировой Энергии», которая заключена в человеке и осуществляет его связь с космосом, свидетельствуя о единстве всего сущего [10, с. 19]. Атман — единая, неделимая, вездесущая субстанция, как и Брахман. Атман — абсолютный субъект, который не может стать объектом дуалистического опыта, Брахман — абсолютный объект. Атман — субстрат нашего сознания, Брахман — субстрат бытия мира. «В опыте сверхрационального личного постижения оказывается, что Атман тождественен Брахману, безличному единому, бескачественному и ускользающему от положительных определений и всякого описания началу всего сущего. Таким образом, абсолютный субъект есть абсолютный объект, и это и есть единственная реальность» [11, с. 42].

Людская разобщенность, «разорванность чувств» в стихотворениях Ишвара Баллава и Баираги Каинлы получает буквальное воплощение. Так, в стихотворении «На краю одного города» у Баллава встречаются следующие строки, в которых выражается всеобщая дисгармония:

Бродят глаза, лица, тела, конечности  
Разделенные, оторванные  
Иногда страшно нелепо сложившись  
Двинутся вместе [3, с. 164].

Каинла идет в изображении раздробленности жизни еще дальше:

Испекшийся труп жизни  
Падает...  
Глаз падает: одна ночь кончается  
Другой глаз падает: снова другая ночь кончается  
Подолга падает: одной ноги дорога наполняется  
Пятерня падает: от земли до неба висит мост  
Падает объятие двух рук:  
В безграничное пространство  
На земле и в истории снова открываются еще одни ворота! [1, с. 283]

Эти строки отсылают читателя снова к индийскому мифу о Сати, жене бога Шивы, которая, не стерпев оскорбления, нанесенного ее отцом мужу, бросилась в жертвенный огонь. Обезумевший от горя Шива долго бродил между тремя мирами с трупом Сати на руках, пока бог Вишну не разрубил ее тело. На земле, куда упали части тела Сати, теперь находятся места паломничества [2, с. 25].

По словам Индры Бахадура Рая, единственного прозаика в этой литературной группе, авторы ставили перед собой цель максимально объективно изобразить человека. Это стремление к объективности приводит к тому, что сам человек в стихотворениях становится объектом, уподобляется вещи. Например, в стихотворении «Люди, заполняющие базар» жители города сравниваются с «пустыми кувшинами». Более того, объекты, т. е. вещи, уподобляются субъектам, наделяются признаками, присущими только людям. Так, в стихотворении «Гора» «спины Гималаев падают, расколовшись, и изрыгают много крови на улицу» [1, с. 282].

Новые цели, которые ставили перед собой писатели, требовали нового подхода к языку. Представители «Третьего измерения» черпали свое вдохновение в живописи. Их язык становится похожим на язык живописи, поскольку они считали, что таким образом лучше всего передается ощущение бытия. Фрагментарность изображаемых картин; использование «крупных мазков», т. е. изображение отдельных объектов, по которым достраивается уже картина в целом; зачастую резкий переход от одной картины к другой; искаженная перспектива — подобные приемы очень схожи с приемами, которыми пользовались художники-кубисты. В качестве примера можно привести несколько строк из стихотворения «Гора»:

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

Осколками зеркала внутри капле крови собраны  
Смятые вагоны

Мгновения жизни —

Над рельсами сломанного поезда [1, с. 282].

Подводя итоги, можно сказать, что авторы литературного направления «Третье измерение» были безусловными новаторами на непальской литературной сцене того времени. Они заимствовали из западной, преимущественно англоязычной, литературы ряд модернистских приемов, таких как обращение к свободному стиху, к теориям «объективного коррелята» и «деперсональной поэзии»; «мифологический метод», обращение к языку живописи. Несмотря на декларируемый отход от традиционной эстетики и поэтического словаря, этого не происходит окончательно, старые образы по-прежнему активно употребляются, однако наделяются новыми значениями. Подобное сочетание модернистских техник с вечно живой литературной традицией, а также насыщение отсылками к западной культурной традиции приводят к тому, что поэтические произведения поэтов «Третьего измерения» становятся чрезвычайно сложными для восприятия непальским читателем. Журнал «Третье измерение» выходил на территории Индии, однако был ориентирован не только на непальцев индийского происхождения, но и на жителей собственно Королевства Непал. Однако если к 50-м годам Индия уже активно развивалась как в экономическом, так и в культурном плане, то Непал только-только начал преодолевать последствия политической изоляции страны и во многом продолжал оставаться отстающей страной, где преобладал традиционный уклад жизни. Поэтому можно предположить, что для большинства читателей в Непале образы, заимствованные из западной культуры, были незнакомыми и не вызывали отклика, оставаясь интересными лишь ограниченному кругу людей.

#### Литература

1. *Tripathi V., Nyopane D., Suvedi K.* Nepali kavita. Bhag 4. Lalitpur, 2008. 303 p.
2. *Темкин Э., Эрман В.* Мифы Древней Индии. М., 2002. 624 с.
3. *Аганина Л. А.* Характер функционирования традиции в современной непальской поэзии // *Культура Непала. Традиции и современность.* СПб.: Алетейя, 2001. С. 130–172.
4. *Hutt M. J.* Himalayan voices: an introduction to modern Nepali literature. University of California Press, Berkeley, 1991. 335 p.
5. *Bairagi Kainla.* Mateko Manchheko Bhashan: Madhyarat Pachhiko Sadak Sita // URL <http://sanjaal.com/nepalipoems/5398/bairagi-kainla/bairagi-kainla-mateko-manchheko-bhashan-madhyarat-pachhiko-sadak-sita/> (дата обращения: 6.08.2012).
6. *Genendra Man Amatya.* Religious life in Nepal. Part one. Kathmandu, 1998. 248 p.
7. *Гарин И. И.* Век Джойса. М., 2002. 848 с.
8. *Элиот Т. С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев, 1996. 350 с.
9. *Сенкевич А. Н.* Общество. Культура. Поэзия. М., 1989. 229 с.
10. *Вшиневская Н. А.* «Чхаявад». М., 1988. 139 с.
11. *Индуизм. Джайнизм. Сикхизм / под общ. ред. М. Ф. Альбедиль, А. М. Дубянского.* М., 1996. 576 с.

Статья поступила в редакцию 11 сентября 2012 г.