

# В золотой ладье

Сборник памяти

Елены Кирилловны Бросалиной



## সোনার তরীতে



*Елена Кирилловна Бросмина*  
1931–2020

Санкт-Петербургский государственный университет  
Восточный факультет

# В золотой ладье

# সোনার তরীতে



*Сборник памяти*  
*Елены Кирилловны Бросалиной*

Издательство  
Русской христианской гуманитарной академии  
им. Ф. М. Достоевского

Санкт-Петербург

2025

УДК [[94+82.09+811.21+39+294.5+17.023+792.9](54)]:082.2

В40

**В40 В золотой ладье: сборник памяти Елены Кирилловны Бросалиной /** ред.-сост. Т. И. Оранская, ред. бенгальских текстов Е. А. Костина. — СПб.: Издательство РХГА, 2025. — 460 с., 22 илл.

ISBN 978-5-907855-99-1

Сборник посвящён памяти Елены Кирилловны Бросалиной, известной исследовательницы и переводчицы бенгальской литературы, блистательного преподавателя и замечательного человека. 26 статей на русском, английском и бенгальском языках, присланных индологами из Индии, Японии, Германии, Франции и разных городов России, составляют четыре раздела книги: мемуарно-исторический, литературоведческий, языковедческий и раздел, объединяющий философскую, религиоведческую и этнографическую тематику. Все эти области знаний в той или иной мере входили в сферу научных интересов Елены Кирилловны.

Книга представляет интерес для индологов, учёных, занимающихся проблемами гуманитарных и общественных наук, а также для всех интересующихся индийской культурой. Многие статьи полезны и как учебный материал.

УДК [[94+82.09+811.21+39+294.5+17.023+792.9](54)]:082.2

*На титульном листе:*

*«Ладья» — рисунок Елизаветы Ильвес, ученицы Е. К. Бросалиной*

*В оформлении обложки использован фрагмент картины*

*Гаганендранатха Тагора (из открытых источников)*

ISBN 978-5-907855-99-1

© Авторы, 2025

© Восточный факультет СПбГУ, 2025

© Издательство РХГА, 2025

# Содержание

## Contents

### In Memoriam

О Елене Кирилловне Бросалиной About Elena Kirillovna Brosalina . . . . .	9
Воспоминания: ученики об учителе Recollections of Students about the Teacher . . . . .	18
Помним We Will Always Remember You! . . . . .	23
От редактора From the Editor . . . . .	29

### Часть I. Воспоминания. История Part I. Recollections. History

<i>Н. Г. Краснодембская</i> О некоторых внепрограммных мероприятиях кафедры индийской филологии в 60–70 гг. XX века. Памяти Елены Кирилловны Бросалиной <i>Nina G. Krasnodembskaya</i> About Some Noncurricular Events at the Department of Indian Philology in the 1960s and 1970s . . . . .	33
--	----

*Gautam Chakrabarti*

“Refugee from Nazi Germany”: Alex Aronson, his “Western Eyes”  
and Rabindranath Tagore

*Гаутам Чакрабартти*

Гаутам Чакрабартти. «Беженец из нацистской Германии»:  
Алекс Аронсон, его «взгляд с запада» и Рабиндранат Тагор . . . . . 50

*T. П. Селиванова*

Город в Кашмире по данным «Раджатарангини» Калханы

*Tamara P. Selivanova*

The Kashmiri City in Kalhana’s Rajatarangini . . . . . 68

**Часть II. Литературоведение. Герменевтика**  
**Part II. Literary analysis. Hermeneutics**

*Arunim Bandyopadhyay*

Translating Schwartz’s Plays from Russian into Bengali:  
Challenges and Strategies

*Аруним Бандйопадхьяй*

Трудности, возникающие при переводе пьес Шварца  
с русского на бенгальский, и пути их преодоления . . . . . 89

*Н. В. Гуров, Я. В. Васильков, Д. В. Соболева*

Нисхождение [в образе] вепря. Пер. Н. В. Гурова.  
комментарии Д. В. Соболевой. Сопроводительные статьи  
Я. В. Василькова и Д. В. Соболевой

*Nikita V. Gurov, Yaroslav V. Vassilkov and Daria V. Soboleva*

The Descent of the Boar. Transl. by Nikita V. Gurov. Commentaries  
by Daria V. Soboleva. Accompanying articles by Yaroslav V. Vassilkov  
and Daria V. Soboleva . . . . . 104

*Я. В. Васильков*

Сказание телугу о «нисхождении вепря» и ведийско-индуистская  
традиция

*Yaroslav V. Vassilkov*

The Telugu Epic “The Descent of the Boar”  
and the Vedic-Hindu Tradition . . . . . 119

*Д. В. Соболева*

«Нисхождение [в образе] вепря». Сказание фольклорной  
традиции голла в переводе Н. В. Гурова

*Daria V. Soboleva*

“The Descent [in the Form] of a Boar”: A Folklore Epic  
of the Golla Tradition as Translated by Nikita V. Gurov . . . . . 128

প্রতীতি ঘোষ

রবীন্দ্রনাথ ও সত্যজিতের অভিনিহিত রাজনীতি: বিশ্বপটে বাঙালী (на бенгали)

*Pratiti Ghosh*

Tagore, Ray, and the Politics of Cultural Identity: Bengalies in Global Narratives (in Bengali) . . . . . 143

*Elizaveta Ilves*

Grandmother's Bag Inside-out: Text-Image Relations in *Thākur 'mār jhuli* (Grandma's Bag, the Famous 1907 Collection of Bengali Fairy Tales)

*Елизавета Ильвес*

Что у бабушки в котомке? Связь между текстом и иллюстрациями в *Thākur 'mār jhuli* («Бабушкина котомка», известное собрание бенгальских сказок 1907 г.) . . . . . 158

*Makoto Kitada*

Early Bengali Literature Found in Nepal: The Vidyā-Sundara Story and Kṛṣṇa Songs in a Manuscript of the Malla Dynasty (NGMPP no. B287/15)

*Макоото Китада*

Произведения ранней бенгальской литературы, обнаруженные в Непале: История Vidyā-Sundara и песнопения о Кришне в рукописи периода династии Малла (NGMPP no. B287/15) . . . . . 177

*Aruna Mukherjee*

Russian Translations of Tagore's Works: Continuity and Obstacles

*Аруна Мукхерджи*

Переводы произведений Тагора на русский: преемственность и перерывы в традиции . . . . . 197

*P. B. Pscu*

Ситуативная герменевтика как метод историко-философского анализа или как правильно переводить арабское заглавие перевода Бируни «Йога-сутр» Патанджали

*Ruzana V. Pskhu*

Situational Hermeneutics as a Method of Historical and Philosophical Analysis or How to Translate More Correctly the Title of Bīrūnī's Translation of Patañjali's *Yoga Sūtras* . . . . . 205

স্মিতা সেনগুপ্ত

কবিগুরুর হারিয়ে যাওয়া পাণ্ডুলিপি ও রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরীর অনন্য সংগ্রহ (на бенгали)

*Smita Sengupta*

Lost Manuscript of Tagore and Russian State Library's Unique Collection (in Bengali) . . . . . 217

- С. С. Тавастиерна*  
 «Несиллабические» силлабические стихотворные размеры  
 в классической санскритской метрике  
*Serguei S. Tawaststjerna*  
 “Non-Syllabic” Syllabic Poetic Meters in Classical Sanskrit Metrics. . . . . 226
- С. О. Цветкова*  
 Проповеднические коды северо-индийского ниргуна-бхакти  
*Svetlana O. Tsvetkova*  
 The “Codes” in the Preaching of Nirguṇa-Bhakti in Northern India. . . . . 241
- А. В. Челнокова*  
 Русские герои романов Салмана Рушди  
*Anna V. Chelnokova*  
 Russian Characters in the Novels by Salman Rushdie. . . . . 255

### Часть III. Языкознание Part III. Linguistics

- Е. А. Костина, Е. П. Лекарева*  
 Формы вежливости и обращения в романе Шоротчондро Чоттопаддхя  
 «Дайте дорогу!» (Pather dābi, 1926)  
*Ekaterina A. Kostina and Eva P. Lekareva*  
 Forms of politeness and address in the novel *The Right of Way*  
 (Pather dābi, 1926) by Saratchandra Chattopadhyay. . . . . 275
- Б. Л. Огибенин*  
 Marginalia к теме ‘мысль’ и ‘речь, слово’ в индоиранском,  
 праславянском и хеттском (?)  
*Boris L. Oguibenine*  
 ‘Thought’ and ‘speech, word’ in IndoIranian, Proto-Slavic,  
 and Hittite (?) — Marginalia to the Topic . . . . . 298
- Е. Ю. Попова*  
 О соотношении словарной формы глагола и глагольного корня  
 в языке телугу  
*Ekaterina Yu. Popova*  
 On the Correlation of the Dictionary Verb Form  
 and the Verbal Root in Telugu . . . . . 304



## Часть IV. Этнография. Религиоведение. Философия Part IV. Ethnography. Religious Studies. Philosophy

- М. Ф. Альбедиль*  
Кумаонский Голудев: от фольклорного героя до божества  
*Margarita F. Albedil*  
Goludev in Kumaon: From a Folk Hero to a Deity . . . . . 317
- Е. А. Битинайте*  
Дерево как метафора единства религий в философии М. К. Ганди  
*Elena A. Bitinayte*  
The Tree as a Metaphor for Religious Unity  
in M. K. Gandhi's Philosophy . . . . . 331
- О. П. Вечерина (1960–2023)*  
Загадка саммелана-янтры в «Куньджитангхриставе»  
Умапати Шивачарьи  
*Olga P. Vecherina*  
The Riddle of the Sammelana Yantra in the *Kuñcitānghristava*  
of Umāpati Śivācārya . . . . . 347
- И. Ю. Котин, К. В. Лемешкина*  
Сикхи смеются, сикхи сердятся. Анекдоты о «сардарах»  
как социальное явление в независимой Индии  
*Igor Yu. Kotin and Ksenia V. Lemeshkina*  
Sikhs are Laughing. Sikhs are Getting Angry. The “Sardari Jokes”  
as Social Phenomenon in Independent India . . . . . 358
- Dhaneshwar Mandal, Vaishali Mandal, and Elena S. Soboleva*  
A Donation from Mandal Family to the Peter the Great Museum  
of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy  
of Sciences: The New Bengali Collection of MAE No 7756  
*Дханешвар Мандал, Вайшали Мандал, Е. С. Соболева*  
Дар семьи Мандал Музею антропологии и этнографии  
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН:  
Новая бенгальская коллекция МАЭ № 7756 . . . . . 377
- С. И. Рыжакова*  
Култ богини Моноши в Бенгалии и Ассаме: нарратив и ритуал  
*Svetlana I. Ryzhakova*  
Cult of Goddess Monosha in Bengal and Assam: Narrative and Ritual . . . 388

*Т. Г. Скороходова*

Тема Другого в творчестве Рабиндраната Тагора:  
опыт философского анализа

*Tatiana G. Skorokhodova*

The Theme of the Other in the Works of Rabindranath Tagore:  
an Attempt at a Philosophical Analysis . . . . .410

*Ekaterina V. Smirnova*

The Rasa Dance of Bengal in Mediaeval Period

*Е. В. Смирнова*

Танец раса в средневековой Бенгалии . . . . .430

*Е. В. Столярова*

Традиции кукольного театра Западной Бенгалии

*Ekaterina V. Stoliarova*

The Puppet Theatre Traditions of West Bengal . . . . .438

Сведения об авторах

On the Contributors. . . . .452

## О Елене Кирилловне Бросалиной

В этот сборник вошли 26 статей на русском, бенгальском и английском языках, присланных из Индии, Японии, Англии, Германии, Франции и разных городов России, по большей части Санкт-Петербурга и Москвы. Среди их авторов вчерашние студенты и учёные разной степени известности в академическом мире. Свои статьи прислали ученики Елены Кирилловны и её коллеги. Некоторых из них связывала с ней многолетняя дружба, другие встречались с ней лишь изредка: на конференциях или во время её командировок в Индию, а кто-то из авторов статей знал о ней только по её работам. Объединяет их всех помимо занятий индологией глубокое уважение к Елене Кирилловне и её труду, а тех, кто знал её ближе, — глубокая любовь к ней.

Елена Кирилловна Бросалина скончалась 17 октября 2020 г., за неделю до своего 89-го дня рождения. По общим меркам это старость, и считается, что в таком возрасте человек должен быть готов к концу своего земного пути. Однако Елена Кирилловна скончалась безвременно, полная многообразных интересов и научных планов, предвкушая празднование своего 90-летия. И это при том, что в последние месяцы её жизни неуклонно усиливалась страшная болезнь, которую не остановила перенесённая в том же году операция.

Несмотря на свирепствовавшую в эти месяцы пандемию ковида у Елены Кирилловны постоянно были посетители, и она принимала их с обычным радушием. Из серванта извлекались рюмки и бутылка коньяка, на столе появлялись закуски, и велись беседы о змеиной богине Моноше и Тагоре, о книгах и переводах, о происходящем на кафедре и за её пределами, и о многом-многом другом.

Елена Кирилловна была сильным человеком. У неё доставало душевных сил даже на то, чтобы шутить о своей болезни и на то, чтобы не потерять своего страстного отношения к миру — к людям и цветам, животным и истории, искусству и политике. В отношении к людям это качество сказывалось обычно в открытом, искреннем общении, доброжелательности, готовности помочь. Однако если кто-то ей не нравился, то неприязнь вполне могла дойти до грани с ненавистью. Причина тут крылась в категорическом неприятии непорядочности в каких бы то ни было её проявлениях, в поступках или словах, которые, по оценке Елены Кирилловны, были непорядочными, даже если подавляющее большинство нашего весьма толерантного в вопросах этики общества не видело в них ничего зазорного. На незнакомых она иногда производила впечатление необщительного, даже заносчивого человека, но только сперва: «А потом покурили вместе — и оказалось, что она чудесная, весёлая!».

Елена Кирилловна любила от души посмеяться, хорошую компанию и доброе застолье. Она была в дружбе с большей частью сотрудников Восточного факультета: с иранистом Чингизом Алиевичем Байбурди и его женой Тамарой Дмитриевной, бирманистом Рудольфом Алексеевичем Янсоном и его женой Татьяной Алексеевной, с Натальей Анатольевной Петровой, её очень близкой подругой и женой китайца Виктора Васильевича Петрова, и многими другими, в том числе, конечно, с членами кафедры, в первую очередь с Никитой Владимировичем Гуровым, с которым её связывала крепчайшая дружба.

Бросалины дружили с эрмитажниками Тамарой Ивановной и Евгением Владиславовичем Зеймалями и по их совету купили рядом с их домом в Латвии, в посёлке Сунтажи в 60 км от Риги, пол-амбара, переделав помещение под жилое. Они очень любили свою дачу, ездили туда на праздники и летние каникулы, Елена Кирилловна выращивала там цветы.

Дружескими были отношения и между сотрудниками кафедры индийской филологии, которую Елена Кирилловна окончила

в 1955 году, уже после эпохи академика Алексея Петровича Баранникова (1890–1952). На этой же кафедре она с 1957 г. до 1961 г. училась в аспирантуре, работая над кандидатской диссертацией по бенгальской литературе под руководством Веры Александровны Новиковой, ученицы Баранникова, трагически погибшей в 1972 году. Два года работы в Гослитиздате до поступления в аспирантуру дали Елене Кирилловне основные профессиональные навыки переводчика, которые она всю жизнь развивала, совершенствовала и широко использовала в своей научной и преподавательской деятельности. Проработав без малого восемь лет лаборантом кафедры, Елена Кирилловна получила в 1969 г. должность ассистента, а в 1979 г., через шесть лет после защиты в 1973 г. кандидатской диссертации, — должность доцента, в которой она оставалась до последних дней жизни. И почти до последних своих дней она продолжала преподавать, хотя уже не на полную ставку.

Когда она пришла на кафедру, почти все сотрудники принадлежали тому же поколению, что и она: кто-то на несколько лет старше, кто-то — младше. Все окончили ту же кафедру, у всех были общие, не ограничивавшиеся профессиональными, интересы и общие взгляды на многие вещи.

Коллеги по факультету, независимо от возраста, заглядывали на кафедру в надежде потрепаться с Еленой Кирилловной. В те давние, доперестроечные времена, когда в здании факультета ещё курили, её невозможно было увидеть стоящей с сигаретой в одиночестве: тут же собирался весёлый дымящий круг.

Елена Кирилловна родилась 24 октября 1931 г. в Ленинграде. Она была ещё крохой, когда её отец был репрессирован и расстрелян. Через несколько лет мать, Гали Дмитриевна, вышла замуж вторично. Отчим Елены Кирилловны, Кирилл Александрович Смирнов, удочерил девочку и стал ей любящим отцом, а впоследствии и нежным дедом её дочери Оле. Он был большим театралом и заботился о театральном образовании дочери и внучки. Внучка, Ольга Вадимовна (в замужестве Казанникова), которую дома звали Лялюша, пошла по театральной стезе: стала — вопреки желанию Елены Кирилловны — балериной. Забавно, что ласкательное «Лялюша» внук Елены Кирилловны Тимофей в раннем детстве перенёс с мамы на бабушку, и за ним следом все в семье, включая зятя, стали называть Лялюшей Елену Кирилловну. Только муж звал её, как и прежде, Алёнушкой.

Театр и музыка были неотъемлемой частью жизни семьи. Мать Елены Кирилловны, Гали Дмитриевна, работала музыкальным воспитателем в детском саду. Кирилл Александрович, сын певца с мировым именем Александра Васильевича Смирнова, окончил Ленинградскую консерваторию по классу вокала, но стать певцом ему не довелось, его дарование проявлялось только в кругу семьи и друзей. Работал он в управлении Путиловского завода. Поэтому он всю войну оставался в блокадном Ленинграде, а жена с дочерью, уехав в июне 1941 г. на школьные каникулы в родные места семьи в городе Калинин и Калининской области, оставались там в эвакуации до конца 1944–1945 учебного года.

Елена Кирилловна с упоением вспоминала послевоенное время, когда в их комнате в коммунальной квартире на Мойке 82, у Фонарного моста, родители со своими друзьями разыгрывали капустники, пели и танцевали. Она и сама была музыкальна, прекрасно танцевала и была театралкой. И красавицей.

Заманчиво связать окончательный выбор темы кандидатской диссертации Елены Кирилловны — «Драматургия Рабиндраната Тагора (80–90-е годы XIX в.)» — с любовью к театру и пониманием этого искусства, которые она ещё в детстве впитала дома. Ранняя драматургия Тагора была, несомненно, близка автору этого диссертационного исследования и напряжённой эмоциональностью, и романтическим настроем, и просветительскими взглядами. К великому сожалению, эта научная работа, в которой глубоко и тонко проанализированы ранние драмы Тагора, так и не была опубликована как монография. Лишь её части вышли в форме отдельных статей.

Основная работа над диссертацией относится ко времени после возвращения Елены Кирилловны с мужем, военным инженером и морским офицером Вадимом Александровичем Бросалиным, и маленькой дочкой Олей из Владивостока, где Вадим Александрович был в аспирантуре и защитил диссертацию по системам вентиляции и кондиционирования воздуха. Впоследствии, выйдя в отставку, он мог совместить свои профессиональные интересы с любовью к изобразительным искусствам, занимаясь системами кондиционирования в Эрмитаже и Русском музее.

С 1964 года они жили в двухкомнатной хрущёвке на проспекте Космонавтов. Позже семья пополнилась эрдельтерьером по имени

Мак — Макушей. В эту квартиру приходило много друзей, коллег и студентов. Здесь было хорошо: тесно, интересно, сердечно и хлебосольно. Для студентов посещения преподавательницы у неё дома были немаловажным дополнением к их университетской программе. Не говоря уже о том, что домашняя обстановка располагает к более свободному обмену мыслями и их зарождению, здесь к тому же можно было снимать с полок бенгальские книги, не только рассматривать, но и брать в руки предметы этнографии и традиционного искусства Бенгалии и немедленно получать объяснения к ним. На стенах висели две патта-читры — длинные полотнища ткани с традиционными изображениями, обычно мифологических сюжетов. На них были представлены главные эпизоды истории Моноши, которая чрезвычайно интересовала Елену Кирилловну и которую она любила обсуждать со свойственной ей увлечённостью разными делами и сюжетами, в особенности тем, что связано с Бенгалией. В этой квартире прошли и последние дни Елены Кирилловны. Незадолго до кончины хозяйки пропала кошка Майя.

Бенгальские книги и предметы Елена Кирилловна привозила из своих поездок в Индию и Бангладеш. Кроме того, их дарили ей бенгальские коллеги и друзья, любившие её и высоко ценившие её тонкое понимание бенгальского языка и культуры, а также неизменную готовность помочь, когда её знания были востребованы. Последнее чаще всего касалось индийских русистов. Насколько Елена Кирилловна была им дорога и нужна можно понять по вступительным словам проф. Аруны Мукхерджи к своей статье в этом сборнике. Самой близкой бенгальской подругой Елены Кирилловны была проф. Пуроби Рой, русист, историк, долгие годы посвятившая поиску следов Субхаса Чандры Боса, в гибель которого в авиакатастрофе она, скорее всего, не верит до сих пор. Когда двум подругам доводилось свидеться, они разговаривали непрерывно, перемежая бенгальский язык русским. Им было что обсудить.

Личные связи Елены Кирилловны с бенгальцами, индийскими коллегами и русистами установились в основном благодаря её научным командировкам, первая из которых состоялась в 1969 г. Ученица Елены Кирилловны Е. А. Костина в памятной статье о своей учительнице упоминает как первое посещение Индии её учебную поездку 1967 г. (Письменные памятники Востока 2020. Т. 17. № 4 (43), с. 135). В своих бенгальских поездках Елена Кирилловна стажировалась

в основанном Тагором университете Шантиникетане, вела научную работу и читала лекции в ISKCON и Джадавпурском университете в Калькутте, участвовала в международном проекте по составлению словарей и собирала материал для учебных курсов и исследований. В страшном для семьи и особенно для неё 1998 г., в котором скончались свекровь, мать и муж, командировка в Индию, наверно, стала для неё спасением. В частности, она могла пожить в Шантиникетане.

Рабиндранат Тагор был страстью Елены Кирилловны. Эмоционально он захватывал её в большей мере, чем другие фигуры и явления бенгальской культуры. Недаром некоторые студенты-бенгалисты, в самом начале своего университетского пути ещё плохо представлявшие себе хронологию культурной истории Бенгалии, не сомневались, что их любимая преподавательница была хорошо знакома с Тагором. Немудрено: они постоянно слышали от неё о величайшем бенгальце и его стихах в её исполнении, чувствовали, как глубоко она проникла в его идеи и как близки ей его взгляды. Передать студентам свою любовь к Бенгалии, знание её языка и литературы, понимание её культуры и общества было для Елены Кирилловны главным делом жизни. Она много размышляла о методах преподавания, содержании и структуре курсов лекций и семинаров, вела помимо основных предметов программы — бенгальского языка и литературы — ряд разработанных ею курсов и спецкурсов, в том числе «Вишнуитские пады», «Рецензия и репортаж на бенгальском языке», «Бенгальская поэзия», «Бенгальская литература периода Просвещения», «Драмы Тагора» и др. Костина справедливо отметила, что эти курсы разрабатывались с учётом как важности темы, так и преобладающими интересами той или иной студенческой группы (там же, с. 136). Индийские коллеги, приехавшие в 2000 г. на организованный кафедрой индийской филологии международный семинар *Teaching Indology* (О преподавании индологии), были ошеломлены докладом Елены Кирилловны, в котором изложение методов преподавания было виртуозно связано с направлениями бенгалистики, предлагаемыми докладчицей для программы обучения. *What a maturity!* — повторяли профессора из Делийского университета.

Высокий уровень преподавательского мастерства Елены Кирилловны был очевиден не только для индийской профессуры. Она была награждена Почетной грамотой Министерства образования и науки Российской Федерации и званием «Почетный работник высшего про-



фессионального образования Российской Федерации» за достижения в области преподавания.

Елена Кирилловна пользовалась любой возможностью вовлечь студентов и бывших студентов в переводческую и исследовательскую работу, думала о том, как привлечь студентов к преподаванию — как известно, лучшему способу освоить предмет. Молодые люди обычно безошибочно оценивают преданность преподавателя своему делу и его интерес к студентам, так что задачи, предлагаемые Еленой Кирилловной, находили добросовестных, знающих и увлечённых исполнителей. Чем дальше, тем больше её учеников становились соавторами. В числе плодов сотрудничества учителя с учениками учебное пособие «Бенгальский язык. Начальный курс» (Бросалина, Крючкова, Сладков 2004, 2006),<sup>1</sup> ставшее существенным подспорьем для студентов, да и для преподавателей-бенгалистов; перевод на русский важного справочного издания по индийской мифологии «Лица богов» Шудхирчондро Шоркара (при участии Крыловой и Сладкова, 2013 г.);<sup>2</sup> вышедшие под её редакцией коллективные труды кафедры: Антология индийского рассказа второй половины XX в.: «Посмотрите на меня» (2013 г.),<sup>3</sup> посвящённая памяти Н. В. Гурова; Очерки истории литератур Индии X–XX вв. (2014 г.; 2018 г. 2-е рус. и англ. изд.).<sup>4</sup>

Отношения учитель-ученик, определяющиеся передачей знаний и умений от одного к другому, были для неё и её студентов неотделимы от тёплых дружеских отношений, отчасти окрашенных материнским чувством и встречным чувством детей-учеников. Её ученики преподают в школах и университетах, работают в издательском деле и диплома-

---

<sup>1</sup> Бенгальский язык. Учебное пособие. Ч. I. 2004. Ч. II. 2006. СПб.: Изд. дом С.-Петербургского гос. университета.

<sup>2</sup> Шоркар, Шудхирчондро. Лица богов: словарь-справочник индийской мифологии. Пер. с бенг. Е. К. Бросалиной; предисл., сост. указ.: О. Н. Крылова, А. Л. Сладков. СПб.: Издательский дом С.-Петербургского гос. университета, 2013.

<sup>3</sup> Посмотрите на меня! Антология индийского рассказа второй половины XX века // Сост. А.В. Челнокова. Под ред. Е. К. Бросалиной. СПб.: Издательский дом С.-Петербургского гос. ун-та, 2013.

<sup>4</sup> Е. К. Бросалина и др. Отв. ред. С. О. Цветкова. Очерки истории литератур Индии X–XX вв. С.-Петербург: Издательский дом С.-Петербургского гос. ун-та, 2014; E. K. Brosalina, V. G. Erman, Yu. G. Kokova et al.; ed. by S. O. Tsvetkova. Studies in the History of Indian Literatures: X–XX centuries. St. Petersburg: St. Petersburg univ. press, 2018.

тических представительствах, занимаются исследовательской работой и художественным переводом.

Художественный перевод — это область, в которой Елена Кирилловна была великим мастером мирового уровня, мастером в смысле, в котором это слово употреблено М. А. Булгаковым. Безупречное чувство языка, знание внеязыковых реалий, особенно важное при переводе текстов с языков мало знакомых нам культур — в данном случае с бенгальского, и способность уловить смысловые оттенки слова и высказывания в конкретном контексте позволили ей воспроизвести по-русски множество текстов, созданных на бенгальском и английском. В первую очередь следует назвать, разумеется, произведения Рабиндраната Тагора. Большинство его наиболее известных романов перевела на русский с бенгальского Елена Кирилловна, как правило, в сотрудничестве со своей подругой Инессой Александровной Товстых, реже — с другими коллегами. Удивительно, что первый их этих переводов (вместе с Товстых) — романа «Крушение» — вышел в 1955 году, то есть в год, когда она окончила университет. И она же написала послесловие к переведённому роману. Такой труд говорит о высоком уровне знания языка и литературоведческой подготовки совсем юного специалиста. Её работы того времени публиковались под девичьей фамилией Елены Кирилловны: Смирнова. В их более поздних, повторных изданиях, когда она была уже известна под фамилией Бросалина, как правило, сохранена фамилия Смирнова (напр., роман «Крушение» 1955/1956/2012, роман «Песчинка» 1959/2012). Помимо романов в её переводе выходили и пьесы, и рассказы Тагора. Независимо от жанра, его произведения в Советском Союзе были долгие годы в опале, но начиная с середины 1950-х оказались остро востребованы на волне крепкой дружбы нашей страны с независимой Индией. Замечу, что в эти же годы на кафедре индийской филологии был поставлен на бенгальском языке любительский спектакль по его пьесе «Карточное царство», в котором Елена Кирилловна играла, разумеется, главную роль — царевича (см. статью Н. Г. Краснодембской в этом сборнике) и который она в XXI веке ставила со своими студентами. Для публикаций стихотворных переводов Тагора она готовила подстрочки.

Из-под пера Елены Кирилловны вышли также переводы произведений авторов, достигших литературной известности в середине XX в., как, например, Тарашонкор Бондопаддхай, Премендро

Митро, Шомореш Бошу. Она была составителем сборника «Беглецы: Новеллы бенгальских писателей», вышедшего в 1969 г. в любимой востоковедами и популярной у читателей серии *Современная восточная новелла*. Опубликованная благодаря ей на русском языке книга бангладешского писателя и литературоведа Хаята Мамуда о Герасиме Лебедеве<sup>5</sup> объединяет три научные задачи: перевод, текстология и история русско-индийских культурных связей. Над проектом о Герасиме Лебедеве, считающемся первым российским индологом, поразительной личности эпохи Просвещения, Елена Кирилловна увлечённо работала вместе с коллегами много лет. Она подготовила ряд публикаций и выступала с докладами на эту тему. Помимо переводов с бенгальского опубликовано также множество её переводов с английского.

Да, она оставила значительные научные работы, превосходные переводы. И всё же воспоминания бывших студентов Елены Кирилловны бесспорно говорят о том, что главным её делом и главным успехом была не исследовательская работа, не художественный перевод, а обучение молодых людей профессии бенгалиста-индолога-гуманитария. И, что ещё важнее, попутно они учились от неё высоким человеческим достоинствам. Вот почему мы все так по ней тоскуем. Вечная ей светлая память!

Т. И. Оранская

---

<sup>5</sup> Хаят Мамуд. Герасим Степанович Лебедев: удивительная судьба русского музыканта, путешественника, театрального деятеля, первого российского индолога. Пер. с бенгальского Е. К. Бросалиной, Е. А. Костиной и А. Л. Сладкова. Ярославль: Академия 76, 2012.

## Воспоминания: ученики об учителе

### Students' recollections about the teacher

*Юлия Владимировна Бецук* (выпускница 1993 года, учитель языка хинди средней общеобразовательной школы № 653 с углублённым изучением иностранных языков (хинди и английского) Калининского района Санкт-Петербурга им. Рабиндраната Тагора)

Когда в 1988 году я поступила на Восточный факультет тогда ещё Ленинградского государственного университета имени А. А. Жданова, название специальности «Бенгальская филология» не только завораживало, но и немного пугало. Однако, на первом же занятии Елена Кирилловна удивила и заморозила ещё больше, буквально с порога 161 аудитории начав читать нам стихи Рабиндраната Тагора (Робиндронатх Тхакур, как говорила Елена Кирилловна). Эти несколько четверостиший помнятся до сих пор. Бенгальский язык и литература, конечно же, не только Тагор, но мы были уверены, что об этом выдающемся человеке Елена Кирилловна Бросалина знает всё! Впрочем, как и о других авторах — от средневековых бхактов Гьяндаса, Чондидаса и Видьяпати до современных прозаиков. Елена Кирилловна учила не только бенгальскому языку и литературе,

но и давала уроки самой жизни. Она рассказывала о своём военном детстве и послевоенной юности, о поездках в Индию и Бангладеш. По ряду причин наши стажировки в эти страны не состоялись (в 1991 году перестал существовать СССР, поменялось всё привычное, да и в самих странах изучаемого языка не всё было гладко). Но Елена Кирилловна всегда находила для нас слова утешения, мол, рано или поздно кто захочет — всегда попадёт в вожаделенный край. Впоследствии так и случилось.

По окончании обучения я периодически встречалась с Еленой Кирилловной на разного рода индологических мероприятиях, мне посчастливилось побывать на праздновании её 80-летия. Хоть и не сложилось связать свою жизнь именно с бенгальским языком, но уже 10 лет школа № 653, где я преподаю язык хинди, носит имя Рабиндраната Тагора. Елена Кирилловна при очередной нашей встрече поздравила меня с таким событием. Дело ведь не в том, сказала она, что Тагор не писал на хинди, а в том, что его имя увековечено в названии школы, где детям преподают хинди и знакомят с индийской культурой. И сейчас, рассказывая своим ученикам об Индии, о творчестве Тагора или обычаях разных штатов (в том числе Бенгалии), я всегда вспоминаю Елену Кирилловну, учителя мудрости и доброты.

### ***Кристина Доника***

Кафедра индийской филологии всегда будет ассоциироваться у меня с Еленой Кирилловной, с уютными занятиями бенгальским языком в маленьком кругу, с ее размашистым и элегантным почерком на доске и увлекательными рассказами об Индии.

### ***Елизавета Ильвес / Elizaveta Ilves***

Not only she was a profound thinker, a researcher in the best and noblest sense of the word, she was also a craftswoman of her students' wings. Something I'll ever be grateful for to Elena Kirillovna - a truly magical person.

***Ксения Вячеславовна Лемешкина*** (Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН; окончила кафедру индоарийской филологии, бенгальский как основной язык)

Елена Кирилловна создавала ореол самых сказочных историй. Например, мы верили, что она встречалась с самим Р. Тагором. Как

красочно это вообразалось нам, студентам первого курса, под аккомпанемент стихов в ее исполнении!

***Инга Сергеевна Луцкая***

Елена Кирилловна — это не просто преподаватель, наставник и фигура мирового значения для индологии. Это отзывчивый, справедливый, предприимчивый человек с безусловной верой в свое дело, который для многих стал проводником в профессию. А некоторые, например я, на всю жизнь полюбили бенгальский язык, Калькутту и Шантиникетан именно благодаря Елене Кирилловне. Это единственный человек, с которым даже простое поздравление с днем рождения по телефону всегда перерастало в серьезный разговор о перспективах бенгалистики. Большое счастье быть учеником Елены Кирилловны.

***Екатерина Юрьевна Попова***

Елена Кирилловна Бросалина была самым опытным сотрудником кафедры индийской филологии СПбГУ. Она была строгим и требовательным преподавателем. Елена Кирилловна смогла привить студентам любовь к бенгальскому языку и культуре, пробудить интерес к изучению бенгальской литературы, романов Рабиндраната Тагора. Она внесла неоценимый вклад в исследование бенгальской культуры в России, во многом благодаря ей продолжается традиция изучения бенгальского языка в СПбГУ.

***Екатерина Вадимовна Самохвалова***

Прошёл 31 год с того дня, как мы, выпускники-бенгалисты кафедры индийской филологии, с цветами и плохо одетые, фотографировались группой перед входом в здание Востфака. До сих пор Елена Кирилловна остаётся для нас образцом трудолюбия, требовательности и педагогической объективности, служит нам примером в стремлении поддерживать традицию изучения и преподавания бенгальского языка и литературы в России.

***Андрей Сладков***

Почитаю за честь и невероятное везение то, что мне довелось учиться, а потом и работать под началом Елены Кирилловны. Учитель. За этим емким словом скрывалось не только обучение согласно

программе, происходившее в стенах университета и за его пределами. Здесь же было таинство знакомства и наставничества в неизведанном мире непонятной и манящей чудесной бенгальской культуры, а также мистерия постижения себя и работы над собственными недостатками, формирования цельности. Благодаря ей моя жизнь навсегда скреплена любовью к бенгальскому языку, с которым я работаю и сегодня.

***Екатерина Владимировна Столярова*** (Государственный Музей истории религии)

Елена Кирилловна Бросалина — прекрасный преподаватель, ученый, переводчик. Она была моим гуру в изучении одного из красивейших языков Индии — бенгали — и истории региона Бенгалии. Вспоминаю незабываемые, хоть и редкие, наши встречи: в Санкт-Петербургском государственном университете, на различных конференциях, в тихой и уютной домашней обстановке. Это было фантастическое время. Елена Кирилловна была образцом во всем. Ей я обязана не только знанием бенгальского языка (честно сказать, порядком забытого сейчас из-за отсутствия практики), но и своей курсовой и выпускной работами по истории Бенгалии. Мы вместе переводили тексты и обсуждали основные моменты. Навсегда Елена Кирилловна останется в памяти одним из лучших преподавателей, старшим коллегой, к которой всегда можно было обратиться за советом, и замечательным человеком.

***Марджаник Арутюновна Фаградян (Пилипосян)*** (бывшая студентка РХГА имени Ф. М. Достоевского, искусствовед)

Елена Кирилловна Бросалина – ученый, переводчик, преподаватель. На её занятиях по бенгальскому языку мы погружались в культуру Бенгалии, её колорит и самобытность. Это было моё заочное путешествие в Индию. Мне было очень приятно знакомство с бенгальским языком через Елену Кирилловну, которая привила любовь к самой Индии, к штату Западная Бенгалия и к искусству письма. Бенгальская письменность напоминает почерк Айвазовского на холсте. Округлость букв, как пенные барашки на морских волнах. Хоть моя дальнейшая жизнь и не связана с Индией, Елена Кирилловна оставила неизгладимые впечатления и внесла колоссальный вклад в мой интерес к Бенгалии и к её культуре.

**Майя Евгеньевна Шляхтер** (аффилиация в настоящее время — Еврейский университет в Иерусалиме)

Когда я в первый раз увидела Елену Кирилловну на кафедре, она довольно сильно меня напугала, попросив показать на карте Бангладеш (я знала, что поступила на кафедру индийской филологии, а вот про две Бенгалии понятия не имела). Конечно, Бангладеш тогда никто не показал. Первый год я ее побаивалась, потому что она казалась очень строгой, и никогда бы не поверила, что уже на третьем курсе мы всей группой пойдем к ней в гости, и она будет нас учить заматывать в сари. После этого каждая поездка в Индию была поводом позвонить Елене Кирилловне до и зайти к ней после, мы обсуждали все конференции, путешествия и прочие новости. Можно сказать, что до конца жизни она объединяла нашу группу, ведь встречались мы главным образом у нее в гостях.

Елена Кирилловна была моей научной руководительницей и открыла для меня бенгальский фольклор и средневековую литературу. Она была очень требовательна к качеству перевода, поскольку сама была успешной переводчицей, и всегда подробно комментировала то, что ей нравилось или не нравилось. Иногда эти комментарии превращались почти что в самостоятельные лекции или дискуссии, и очень жаль, что к этим обсуждениям теперь не вернуться. Я очень рада, что мне встретился такой учитель, и благодарна Елене Кирилловне за всё, что она для меня сделала.



*Ниже* следуют выдержки из воспоминаний бывших студентов Елены Кирилловны о своём учителе, опубликованных в журнале Письменные памятники Востока 2020 (т. 17, № 4, вып. 43, с. 137–142) и следующих за некрологом, написанным Е. А. Костиной, тоже бывшей студенткой Елены Кирилловны.

## Помним

We will always remember you!

### *Е. П. Панина*

Елена Кирилловна Бросалина в области бенгалистики была профессионалом высочайшего уровня и щедро дарила свои знания ученикам. С ней наша группа студентов бенгальской филологии познакомилась 1 сентября 1976 г. Нас было шестеро со своими особенностями характера и разной степенью подготовки и восприятия восточных языков. Но, несмотря на многие трудности, ей удалось к каждому найти подход и довести нас в полном составе до выпуска из университета с надлежащими знаниями и отличными показателями по ее предметам.

Между собой наша группа называла своего куратора «Шримата» (от индийского уважительного обращения к женщине «шримати») из-за сделанной мной ошибки на 1-м курсе при изучении новых слов. У предыдущего выпуска Елена Кирилловна ассоциировалась с образом «классной дамы». Упомянутые эпитеты поразительно отражали качества этой женщины: всегда собранной, внешне строгой, никогда не опаздывающей на занятия к студентам. [...] Со стороны

казалось, что Елена Кирилловна держалась со студентами чуть-чуть свысока, но это только на первый взгляд. Когда тема увлекала ее, она включалась в обсуждение, и внешняя холодность ее таяла как лёд. [...] Нашего куратора интересовали не только жизненные позиции и успехи в учебе студентов, но и наши бытовые условия: пятеро из группы проживали в общежитии. Она довольно часто вместе с другими преподавателями индийской кафедры заглядывала к нам в гости. [...] Я очень благодарна этой женщине, вложившей свой труд и тепло своего сердца для самостоятельного полета птенцов из уютного гнезда альма-матер. Светлая ей память!

***А. В. Челнокова***

[...] формально я не училась у нее ни дня, лекций и занятий в нашей группе она не проводила. Но она учила, воспитывала, вдохновляла каждый раз, когда оказывалась рядом. Подспудно, сама того не замечая — примером, поддержкой, готовностью щедро делиться идеями и знаниями.

Яркая, самобытная, ни на кого не похожая, Елена Кирилловна — гордая красавица с безупречным чувством стиля, авторитетнейший, известный во всем мире бенгалист, уникальный переводчик, требовательный и умелый преподаватель — в первую очередь остается для меня очень добрым человеком. [...] Занимаясь со студентами, она постоянно придумывала новые курсы, совершенствовала старые, находила интересные материалы, сочиняла задания. [...] Довольно много я работала с Еленой Кирилловной как с редактором. Это очень непростой, но, пожалуй, самый ценный опыт в моей профессиональной жизни. [...] А еще я обязана Елене Кирилловне десятком кулинарных рецептов, двумя хитрыми способами завязывания шарфа, парочкой дельных советов по общению с мужчинами и воспитанию детей [...]. [...] Моя дорогая Елена Кирилловна, вы всегда со мной, и я бесконечно благодарю вас и за это.

***О. В. Мажидова***

В нашей группе (1976–1981) было принято обращаться на занятиях к Елене Кирилловне «Шримоти» (бенг. «Госпожа») Элена. Действительно — госпожа! При этом без всякой заносчивости — нао-

борот, со всем участием в наших личных проблемах и огромной требовательностью к учебе. Какая прекрасная у Е. К. дочка Олечка! Мы все ее знаем. Про внука Елены Кирилловны Тимофея я, например, знаю из телефонных с ней разговоров. [...]

Конечно же, мы всей группой бывали в гостях у Елены Кирилловны. [...] Мои одноклассники помнят, что нас угощали лосятиной — Вадим Александрович, супруг Е. К., был охотником. А вот я лосятину не помню. Наверное, было вкусно. Зато помню (а мои одноклассники — как раз не помнят этого!), с какой гордостью Елена Кирилловна показала нам четыре бронзовых колокольчика, висевших рядом с дверью в соседнюю комнату. Эти колокольчики (на куполе каждого — выгравированное на металле имя) ей преподнесли молодые люди (девушек в той группе не было) из выпуска перед нами, ее первого выпуска, со словами «Елена Кирилловна! Позвоните, когда Вам потребуется наша помощь». Вряд ли она позвонила хотя бы раз. Но и без сигнала о необходимости помочь — сколько людей готовы были кинуться к ней, чтобы оказаться хоть немного полезными, чтобы в нашей родной Бенгалии или Бангладеш помочь ей даже в самых незначительных мелочах. А кто из нас не обращался к ней — за советом, поддержкой, просто поговорить... И отказа не было никому!

#### *А. А. Никифоров*

[...] С кем бы из людей, знавших Елену Кирилловну, ни доводилось мне на своем пути пересекаться и разговаривать, где бы ни проходила беседа — в Москве, Дели или Дакке, на каком бы языке ни говорил мой собеседник, я ни разу не слышал о ней не то что дурного — даже просто равнодушного слова. А ведь это имя упоминалось в моих разговорах с самыми разными людьми — преподавателями ИСАА и МГИМО, Даккского и обоих делийских университетов, дипломатами, в том числе послами, СССР, Индии и Бангладеш, литераторами этих стран, сотрудниками советских культурных центров, ТАСС, АПН, издательств «Прогресс» и «Радуга». А когда собеседники узнавали, что мне в свое время довелось быть ее студентом, симпатия, которая сохранилась у них от знакомства с Еленой Кирилловной, какой-то светлой волной отражалась и на мне. [...]

Многое ли из того, что преподавала нам на факультете Елена Кирилловна, стало моим основным инструментом или оружием в дороге, определенной мне судьбой?

Нет. Ведь в тех сферах, в которых мне довелось работать, даже бенгальский язык был не очень востребован. Уже не говоря о драматургии Тагора или коротких рассказах Маника Бондопаддхая. А вот вызванная светлой личностью Елены Кирилловны волна, которая докатывалась до меня все эти годы от разных людей, знакомых с «мадам Бросалиной», — это был действительно урок. УРОК великой учительницы, которому она учила нас эти пять лет. Урок человеческого достоинства, огромного терпения, ума, воспитанности, знаний, порядочности, вниманья без навязчивости, строгости без занудства, сопереживания без сюсюканья, прямоты без безапелляционности, самоиронии без самоуничтожения, умения учить и учиться, интересоваться и заинтересовывать, ценить право других на свое мнение и исключительно тактично отстаивать свою позицию — и способности воплотить сумму всего этого в воспитание у окружающих уважительного отношения к себе, своей профессии, кафедре, факультету, университету, восторженного отношения к городу, который она представляет, и стране, в которой есть такие люди и такие ученые. Урок человечности, который ни в какое расписание занятий не входит. [...]

Где-то в середине девяностых годов, находясь в Ленинграде, я решил показать сыну-первокласснику родной факультет. На кафедре индийской филологии мы застали Елену Кирилловну, которая консультировала кого-то из питомцев очередного набора. «Познакомься, — сказал я парню. — Эта ГОСПОЖА — Елена Кирилловна. Моя самая любимая учительница». За последнюю четверть века это мнение не изменилось.

Жаль только, что судьба уже не подарит мне приятной возможности похвастаться знакомством с Еленой Кирилловной перед моим внуком.

Полные любви и почтения слова учеников Елены Кирилловны завершают вводную, мемориальную часть сборника, посвященную ей.

Большое спасибо всем, кто откликнулся на призыв прислать свои воспоминания об учителе! Большое спасибо Екатерине Александровне Костиной и Анне Витальевне Челноковой, которые помогли

разыскать электронные адреса некоторых бенгалистов — выпускников кафедры, и Виктории Лященко, помогавшей вести переписку по электронной почте.

Огромная благодарность дочери Елены Кирилловны Ольге Вадимовне Казанниковой за рассказ о матери и о семье! Эти сведения вошли в раздел «О Елене Кирилловне Бросалиной», в котором использованы также некоторые сведения с официального сайта Восточного факультета СПбГУ.

Елизавета Ильвес (Elizaveta Ilves) помогла в оформлении обложки и титульного листа. Спасибо большое!

С глубокой грустью приходится продолжить мемориальную часть. Трое из авторов не увидят сборника:

**Нина Георгиевна Краснодарская** скончалась 16 декабря 2024 г. на 86-м году жизни. За пять месяцев до этой печальной даты, 15 июля, её, индолога и ланковеда с мировым именем, доктора ист. наук, ведущего научного сотрудника отдела этнографии Южной и Юго-Западной Азии Кунсткамеры, поздравляли с юбилеем, к которому был выпущен фестшрифт в её честь, желали ей новых успехов и интересных открытий. Она долгие годы преподавала в нескольких вузах Ленинграда/Санкт-Петербурга, в том числе в СПбГУ, вела разные курсы, главным образом этнографические и исторические, а также языковые занятия. Её занятия проходили в на редкость непринуждённой обстановке.

В этом сборнике опубликованы воспоминания Нины Георгиевны о кафедре индийской филологии, в частности, о спектаклях на языках Индии, поставленных в те годы, когда Елена Кирилловна работала на кафедре в должности лаборантки и только начинала вести занятия. Разумеется, она играла в спектаклях. К тексту приложены фотографии.

Вечная светлая память Нине Георгиевне, доброжелательному, мужественному и жизнерадостному человеку!

(Ссылка на некролог: [https://www.kunstkamera.ru/news\\_list/museum/ne-stalo-niny-georgievny-krasnodembskoy/?sphrase\\_id=13349](https://www.kunstkamera.ru/news_list/museum/ne-stalo-niny-georgievny-krasnodembskoy/?sphrase_id=13349).)

**Ольга Павловна Вечерина** (30 мая 1960–2 мая 2023) была удивительным человеком. Её образование, научно-преподавательская и творческая деятельность охватывали невероятно разнообразные

сферы, в каждой из которых она была выдающимся специалистом. Ей удавалось совмещать с индологией — стержнем всех её занятий — искусствоведение и психологию, историю, работу в издательстве и анализ мирового алмазного рынка. Ольга Павловна окончила художественное училище, потом выучила тамилский и санскрит, защитила диссертацию на степень канд. ист. наук и получила магистерскую степень по психологии. Свои авторские курсы она читала в ИСАА МГУ, РУДН и других московских вузах. Она занималась, в частности, медиативными практиками, но главным объектом её исследований был тамилский шиваизм. С ним связана и тема её статьи в этом сборнике, которую она писала, будучи уже тяжело больна. О своей болезни она упоминает в электронном письме от начала марта 2023 г.: «Мне осталось чуть-чуть, буквально дня два, но я очень сильно болею, а сейчас меня срочно кладут в больницу. Надеюсь, ненадолго». И месяцем позже прислала всё же текст, сопроводив его отчаянными словами: «Боюсь, что это все, что я на сегодня могу. Ваша ОП».

Талантливая, мужественная, обаятельная и до щепетильности порядочная Ольга Павловна. Вечная ей светлая память!

(Ссылка на некролог: <https://ras.jes.su/vostokoriens/s086919080025943-4-1>).

**Никита Владимирович Гуров** (15 июня 1935–4 декабря 2009), канд. филол. наук, зав. кафедрой индийской филологии, близкий друг Елены Кирилловны. Он стал одним из авторов сборника, потому что Я. В. Васильков и Д. В. Соболева подготовили к печати его рукопись перевода эпического сказания телугу на русский, снабдив перевод комментарием и сопроводив двумя статьями, поясняющими миф, на котором основано сказание, его корни и контекст существования. Эпос телугу был одной из главных исследовательских тем Никиты Владимировича. Его первоначальная научная карьера складывалась в области дравидской и сравнительно-исторической лингвистики. Он сотрудничал с группой Ю. В. Кнорозова в работе по дешифровке протоиндийской письменности.

Н. В. Гуров был на редкость добрым, образованным, глубоко и широко мыслящим человеком. Вечная ему светлая память!

## От редактора

В названии сборника отражён метафорический образ Золотой ладьи, присутствующий в творчестве Рабиндраната Тагора, в частности, в одном из самых известных его мистических стихотворений «Золотая ладья». Переводы и исследования работ Тагора составляют значительную часть трудов Елены Кирилловны. Вошедшие в сборник статьи отражают круг её профессиональных интересов и распределены по четырём тематическим разделам:

- Воспоминания. История
- Литературоведение. Герменевтика
- Языкознание
- Этнография. Религиоведение. Философия

подавляющему большинству статей предшествует краткая аннотация и список ключевых слов. Если язык статьи русский или бенгальский, то аннотация и ключевые слова приводятся также в переводе на английский.

Статьи Смиты Сенгупты и Пратити Гхош, написанные на бенгали, по формальным характеристикам относятся к жанру эссе. Я от всей души благодарю Екатерину Александровну Костину за редактирование обоих этих текстов и вычитку всех бенгальских пассажей в сборнике.

Кроме того я глубоко признательна ей и Анне Витальевне Челноковой за неизменную готовность обсуждать возникающие в ходе

работы над сборником вопросы, Анне Витальевне к тому же за то, что она взяла на себя организационные вопросы, а кафедре индийской филологии Восточного факультета — за честь, оказанную мне приглашением быть редактором-составителем сборника памяти Е. К. Бросалиной.

Огромное спасибо коллегам, приславшим статьи, за их вклад в сборник, доброжелательное и эффективное сотрудничество в процессе его редактирования и терпеливое ожидание его выхода.

Кафедра и участники сборника выражают глубокую благодарность администрации Восточного факультета СПбГУ за поддержку, сделавшую публикацию книги возможной.

Большое спасибо издательству Русской Христианской гуманитарной академии, принявшему этот проект, в первую очередь дизайнеру Елене Владимировне Владимировой за быстро подготовленный аккуратный макет и творческое отношение к своему делу.



Часть I  
ВОСПОМИНАНИЯ.  
ИСТОРИЯ



Part I  
RECOLLECTIONS.  
HISTORY





*Н. Г. Краснодембская (1939–2024)*

**О некоторых внепрограммных  
мероприятиях кафедры индийской  
филологии в 60–70 гг. XX века.  
Памяти Елены Кирилловны Бросалиной**

**About Some Noncurricular Events  
at the Department of Indian Philology  
in the 1960s and 1970s**



*Юная Елена Кирилловна*

\*\*\*

Уходят, скользят, уплывают  
В безвестную тусклую даль  
Родные, друзья, оплетаясь  
В невидную глазу вуаль.

Недавно так четко и близко  
Звучали мне их голоса,  
Теплом одаряли улыбки  
И лаской светились глаза.

Да я и сегодня их вижу:  
Задача слиянья проста.  
Но давят на грудь неподвижность  
И скорбная их немота.

\*\*\*

Дорога бежала полями, холмами,  
Болотами влажными, сушью пустынной,  
Гремела, брэнчала, молчала местами,  
Рыдала и пела, с надеждой наивной.  
Вдоль моря лежала, под горку — катилась,  
Дразнила, манила, мечтой заклинала.  
И вот у обрыва притихла, смирилась,  
Как будто уснула, недвижною стала.  
Прости, путь-дорога! Что ждет за обрывом —  
Пространство ль глухое, полет ли свободный?  
Иль руку захватит рука конвоира?  
Иль просто ничто, или морок холодный?  
Прощай, путь-дорога! Что там, за обрывом  
Таится неведомо, тьмою пугая?  
Дневное светило глазницы закрыло.  
А будет ли после реальность другая?  
И снова надеюсь...

*Н. Г. Краснодембская  
Санкт-Петербург, 2024 г.*

В июне 1956 г., выбирая — мучительно — при поступлении в ЛГУ между филфаком и востфаком, я отдала предпочтение последнему из тех соображений, что к русской культуре и, в частности, литературе я так или иначе приобщена, а индийскую без специального изучения узнать не смогу. Своеобразие этой культуры меня успело заинтриговать, так как появились уже на экранах наших кинотеатров первые индийские фильмы с Нургис и Раджем Капуром, отец сводил меня на выставку индийских ремесел в ДК имени Ленсовета, уже стала я с интересом подыскивать для чтения книги об Индии. Дома у нас жил цыганско-русский словарь, составленный А. П. Баранниковым, да еще маленькая фотография рисунка с изображением семейства Шивы и Парвати на фоне высоких гор (впоследствии, став работником Ленинградской части Института этнографии АН СССР, я смогла выяснить, что это была, по-видимому, рабочая фотография одной из миниатюр из фондов Кунсткамеры/МАЭ). Эти индийские «раритеты» прижились в моей семье как наследство, напоминающее о моем дяде — индологе Валерии Евгеньевиче Краснодарском (старшем брате моего отца), который не вынес блокадных испытаний и скончался в молодом возрасте. Поступая на кафедру индийской филологии, по своей юношеской наивности, я и не предполагала, что память о моем дяде хранится не только в нашей семье, что его помнят и даже чтут в среде востоковедов. Окончив школу с серебряной медалью, я сдавала — и не в августе, а в июле — всего два вступительных экзамена: оба по русской литературе, устный и письменный. Сдала легко и на пятерки. Тогда еще заметила, что совершенно незнакомые мне люди при встрече на восточном факультете интересовались моими успехами и сердечно радовались положительным результатам. Своих однокурсников и преподавателей я впервые увидела уже первого сентября.

В маленьком «индийском кабинете» мою группу — нас было пятеро: три недавних школьницы и два парня уже после армии — встретила лаборант индийской кафедры Нина Владиславовна Лобанова. Да, были еще две девушки из ГДР, но они учились с нами недолго: обе через год — полтора вышли замуж, чем нарушили договор со своим государством, и их отозвали с учебы.

Наш основной преподаватель Татьяна Евгеньевна Катенина в это время со старшекурсниками кафедры находилась где-то в Средней

Азии: тогда наших студентов, не имея возможности послать их в Индию, отправляли, чтобы они почувствовали дух *Востока*, на практику в Таджикистан и Узбекистан. Сообщив нам об этом, Нина Владиславовна вдруг обратилась ко мне: «Ниночка, Вы племянница Валерия Евгеньевича»? Пережив некоторый шок, я это подтвердила и затем вместе с однокурсниками с интересом слушала ее рассказ о том, что мы будем изучать язык маратхи, что Татьяна Евгеньевна осваивала его в течение нескольких лет, и теперь вот впервые открыли группу, для которой именно этот язык будет основным; что еще до Великой отечественной войны его начали изучать академик А. П. Баранников и его ученик В. Е. Краснодербский, и что на первом курсе мы станем знакомиться с маратхи по составленному ими учебнику. Всё так и случилось в дальнейшем, прошлое потом почти не вспоминали, но где-то в глубине души беседа с Ниной Владиславовной, видимо, как-то по-особому привязала меня к факультету и кафедре, быстрее сроднила с ними. В этом ощущении словно прочнее слились моя свобода и определенность целей, с одной стороны, и ответственность — с другой.

На кафедре тогда в целом царил дух какой-то особой душевной семейности, единства, взаимного интереса и доброжелательности (илл. 1).

Понятно, что общим составом коллектив кафедры собирался не часто, но повседневно мы так или иначе пересекались с теми, кто учился на старших курсах, с другими, кроме собственных, преподавателями. Связывала всех в те мои начальные годы на кафедре как раз Н. В. Лобанова, которая почти всегда присутствовала в кабинете. Сама глубоко образованный индолог (она занималась шильпа-шастрами), она опекала всех младших и всегда старалась помочь, входя даже в подробности их быта и жизненных обстоятельств.

Учиться было очень интересно, много разнообразных предметов открывали нам огромные новые миры. «Введение в индоведение» мы слушали у В. М. Бескровного. Тогда я узнала, что до войны он дружил и сотрудничал с моим дядей, после войны он уже один завершал подготовку и издание урду-русского словаря, который через некоторое время вышел из печати. Ему и Татьяне Евгеньевне я обязана пробуждением интереса к своеобразной культуре Цейлона/Шри Ланки, к сингальскому языку, который я самостоятельно начала осваивать уже на втором курсе обучения. Подобрать для этого подходящую литературу в библиотеке востфака мне тогда помогала



*Илл. 1. Преподаватели и студенты кафедры в 1957 или 1958 г.*

библиограф Нина Павловна Вострикова (Ярославцева), вдова индолога, тибетолога, монголиста А. И. Вострикова — именно она была моим первым гидом по библиотечным каталогам. Сладкими были часы работы с уникальными книгами и словарями в небольшом, но таком уютном, домашнем читальном зале «восточки»!

Нам, первокурсникам, читали древнеиндийскую литературу, мифологию, санскрит (В. Г. Эрман, В. И. Кальянов), географию и историю Индии (Ю. В. Петченко и позже также Е. Я. Люстерник), этнографию Индии (С. А. Болдырева, в замужестве Маретина). Из живых индийских языков — кроме маратхи — мы изучали хиндустани, а со временем получили возможность познакомиться также с пенджаби и телугу. Ряд преподавателей трудились на кафедре внештатно, являясь сотрудниками родственных учреждений — Института востоковедения (В. М. Бескровный, В. Г. Эрман), Института этнографии (С. А. Маретина); Н. И. Толстая (преподавала пенджаби) работала в Ленинградском отделении издательства «Художественная литера-

тура». Еще через некоторое время на кафедру перешла из Института востоковедения Л. В. Савельева (в девичестве Тихомирова), которая блестяще знала языки хинди и гуджарати. На более поздних курсах Виктор Иосифович Балин, специалист по литературе хинди, читал нам курс истории этой литературы. В годы моей учебы заведовала кафедрой известная бенгалистка Вера Александровна Новикова. В 1972 г., после ее трагической гибели, этот пост занял В. И. Балин.

Конечно, было много интересных общих лекций для всего курса — по лингвистике, литературоведению, истории, философии. А на третьем курсе нам посчастливилось прослушать цикл лекций по культуре и искусству стран Востока, который читали самые известные ученые — сотрудники Института востоковедения, Института этнографии, Эрмитажа и самого востфака (В. В. Струве, Н. В. Пигулевская, М. Э. Матъе, Д. А. Ольдерогге, М. Н. Боголюбов и др.).

Однако больше всего нашу группу маратхистов, конечно, захватывали занятия с Татьяной Евгеньевной Катениной: они всегда были увлекательны и разнообразны, так как она единственная могла читать и читала нам лекции по многим аспектам маратховедения, а также и некоторые другие индологические дисциплины, в частности, историю и сравнительную грамматику индоарийских языков. Слушать её не всегда было легко, её речь не лилась бойким потоком, нередко она замедлялась ради поиска самого точного слова, но в то же время в речи наглядно отражался процесс самой мысли. Таким образом Татьяна Евгеньевна всякий раз не просто передавала нам информацию, а учила нас думать. Это и было бесценно.

Со многими членами кафедры — как студентами и аспирантами, так и преподавателями — мне удалось познакомиться уже на последних курсах обучения, когда возникла идея поставить какую-нибудь индийскую пьесу в оригинале. В этом приняли участие многие учащиеся, а также и преподаватели. Мне же выпала роль «режиссера-постановщика». Дух захватывало от разнообразных переживаний и нового опыта!

Сначала была выбрана пьеса на языке хинди «Крестьяне» («Кисан») автора Шилия<sup>1</sup>. Речь в ней шла о трудной жизни индийских земледельцев, нещадно эксплуатируемых и притесняемых богатыми кровопийцами, о безграничной любви крестьян к своей земле-кор-

---

<sup>1</sup> Шиль — псевдоним поэта, писателя и драматурга хинди, настоящее имя которого Манну Лал Шарма (1914–1994).





*Илл. 2. Т. Е. Катенина (в центре) в роли заминдара*

милице, на которую покушаются пришлые бизнесмены, о семейных заботах и проблемах земледельцев, о непростом положении женщин в домашнем кругу и в обществе. Там были роли помещика (заминдара), старых и молодых крестьян, и сугубо деревенских людей, и тронутых городской «культурой», а также этих самых разного рода «кровопийц».

Роль заминдара взяла на себя Татьяна Евгеньевна (илл. 2). Старосту деревни играл В. И. Балин, мусульманина-ростовщика — Никита Владимирович Гуров, тогда аспирант кафедры. Роль пожилой крестьянки, противницы продажи земли, исполнила профессор из Индии (Мадраса) Адиллакшми Муллумуди (илл. 3). Она была первой индийской преподавательницей, которую мы увидели на своей кафедре. Её родным языком был телугу, но она прекрасно знала ещё тамильский и хинди, и сразу по приезде в Ленинград стала преподавать все три языка. Она была главным учителем Н. В. Гурова, который начал тогда специализироваться в языке телугу, а также вела факультативный курс этого языка для желающих. Конечно, её участие в постановке (а играла она живо и от души) сразу добавило спектаклю индийского колорита.



*Илл. 3. На переднем плане  
Адилакшими и В. И. Балин*

из общих запасов, прежде всего из гардероба Адилакшими (илл. 4).

Черноволосые парики мы нашли в какой-то костюмерной в центре города. Помню, я ездила за ними вдвоем с Татьяной Евгеньевной. Когда мы на университетской остановке ждали транспорта, кто-то из прохожих спросил нас о маршрутах автобусов, обратившись со словами «Скажите, девочки...». Татьяна Евгеньевна немножко смутилась. А мне было очень приятно: правда, в свои тридцать с небольшим она была такой молоденькой и хорошенькой!

Приезд Адилакшими был очень важен для Семена Германовича Рудина, который был тогда главным дравидологом кафедры: он зани-

<sup>2</sup> Профессор Albrecht Wezler (1938–2023) студентом изучал славистику и индологию. Он стал индологом с мировым именем в области древнеиндийской филологии и философии, долгие годы заведовал кафедрой культуры и истории Индии и Тибета в Гамбургском Университете (Германия), был директором Центра непальских исследований в Катманду, а в 2002 г. начал работу организованный им Непальско-немецкий проект по каталогизации рукописей, который он возглавлял. Он с теплотой вспоминал время, проведенное в Ленинграде, в частности, свою стажировку, о которой сохранил много воспоминаний, в том числе забавных, и до конца дней хорошо и почти без акцента говорил по-русски. (Прим. ред.)



Илл. 4. Поклон после оваций. Мужчины, слева направо: С. Г. Рудин, А. Вецлер, Н. В. Гуров, Б. И. Кузнецов, справа виден профиль В. И. Балина, на переднем плане справа Адилакшми

мался тамильским, преподавал его и писал кандидатскую диссертацию о его грамматическом строе, а также изучал язык малаялам. Позже он вёл курс этого языка. У С. Г. Рудина были феноменальные лингвистические способности: он очень быстро осваивал новые языки, а тамильский, очень непростой язык, постиг всесторонне. Еще до того как он смог побывать в Индии, Рудин уже умел писать стихи на литературном тамильском и чистейшим образом говорить на разговорном, который он изучал с помощью радиопередач из Тамилнада (их и слышно-то было через приёмник едва-едва). Через несколько лет он получил награду за свои труды от тамильского литературного сообщества. В нашей группе он ничего не преподавал, но все мы знали, что Рудин выдающийся индолог, высоко ценимый специалист. Его жена Зинаида Фёдоровна, тоже индолог и выпускница нашей кафедры, к тому времени уже преподавала в школе-интернате № 65, где ленинградские дети начали изучать хинди. Она блестяще знала этот язык и очень бойко на нём говорила. Поэтому и её пригласили участвовать в нашем спектакле в роли молодой невестки (хинди *баху*). Так мы с ней и познакомились. Я даже стала бывать в их доме, познакомилась с их четырёхлетним сыном Игорем, увидела Семёна Германовича в семейной обстановке и даже решалась иногда задавать ему вопросы по индологии, спрашивать совета.



*Илл. 5. Пьеса Кисан*

Студенты разных курсов тоже с воодушевлением участвовали в представлении, даже пели и танцевали — этими постановками занималась Адилакшми (илл. 5). Вспоминаю Иру Тюрину, Таню Гречкину (тогда на одном курсе образовалось даже две группы — хинди и тамильская), Таню Войтович. Молодые, красивые, как свободно они чувствовали себя в сари! (илл. 6) Главная наша сцена была в актовом зале на втором этаже здания Восточного и Филологического факуль-



*Илл. 6. Читают сценарий*



Илл. 7 Труппа на поклоне

тетов: там мы чаще всего репетировали и там же давали премьеру. Заниматься режиссурой мне было несложно — народ был грамотный и талантливый, каждый сам выстраивал свою роль. Надо было только всех собрать, следить за порядком выступлений и действий, да иногда подсказывать текст. Конечно, не всегда удавалось избежать суеты и путаницы, но постепенно всё как-то утряслось и организовалось. Премьера собрала полный зал, пришли не только востоковеды, но и наши соседи по зданию — филологи (илл. 7). Администрация факультета не пропустила нашего «подвига»: вышел приказ декана, где была выражена благодарность всем участникам мероприятия и были перечислены все наши имена.

Для второго спектакля мы выбрали пьесу Р. Тагора «Карточное Царство» (*Tasher dei*), разумеется, на бенгальском языке. В этом представлении блистала Елена Кирилловна Бросалина (в девичестве Смирнова), тогда аспирантка кафедры: она исполняла центральную роль — царевича. К этому времени у нас появились новые студенты: на кафедре проходила практику группа студентов-индологов из Китая.

В пьесе надо было изобразить толпу людей-карт, механических, бесчувственных, как сказали бы теперь — запрограммированных. Они были одеты в карточные «рубашки», а на лицах у них были



Илл. 8. Жители карточного царства, пьеса Тагора «Ташер деш»

маски (илл. 8). Всё это мы делали сами. У Елены Кирилловны костюм был, как у настоящего индийского царевича: раззолоченные туфли, кафтан, штаны и – тюрбан на голове. Правда, к нашему удивлению, этот наряд плохо скрывал женственность её фигуры. Но мы надеялись, что зрители, увлечённые действием на сцене, этого не заметят. Второй звездой спектакля была Ирочка Тюрина: она изображала молоденькую красотку, благодаря которой карточные люди вновь ожили и вернулись к человеческим чувствам. В конце концов люди-графареты смогли вернуть себе живое сердце (илл. 9).

Таким образом проходила своеобразная языковая практика, а заодно и сближение кафедрального коллектива. Все участники этих мероприятий и ближайшие наблюдатели еще долго и с удовольствием вспоминали эти необычные события учебного процесса.

В начале 1960-х годов на факультете возник еще один необычный проект, уже иного рода: по договоренности с издательством «Наука» затеяли серию публикаций «Современная восточная новелла». В редколлегию вошли иранистки З. Н. Ворожейкина и А. З. Розенфельд, японистка Е. М. Пинус, несколько позже присоединился таист Ю. М. Осипов. Под новеллой понимался короткий рассказ, преимущественно на современную житейскую тему. Уже в первые три года вышли сборники произведений монгольских, иранских, афганских, иракских, египетских, вьетнамских, сирийских, ливанских, иордан-

ских и израильских писателей. Кафедра индийской филологии приняла в этом мероприятии самое активное участие. Еще бы! Здесь изучали столько разных языков! Что касается владения русским, к этому на востфаке были высокие требования. У нас практически во всех группах по меньшей мере каждый второй был поэтом. Первая индийская книжка в этой серии, под названием «Тадж-Махал», вышла в Москве (Главная редакция восточной литературы) в 1964 г.: в ней были переводы с языков пенджаби, маратхи и гуджарати. Составитель — Н. И. Толстая, переводчики — она же, Н. Корсакова, Н. Краснодарская, В. Ламшуков, Б. Кузнецов, Л. Савельева. Вступительную статью написал Ф. Богданов. Тираж — 30 000 экземпляров — раскупался очень бойко.

Затем выходили сборники переводов и с других индийских, а также с сингальского, языков: 1967 — «Заморская курица», новеллы писателей Махараштры; 1968 — «Сома», новеллы писателей Цейлона; 1969 — «Искры не угасли», новеллы индийских писателей; «Беглецы», новеллы бенгальских писателей; 1970 — «Сны и действительность», новеллы писателей Андхра; 1971 — «Свет в храме», новеллы тамильских писателей; 1973 — «Воскресное утро», новеллы пенджабских писателей Индии; 1974 — «Лесной жасмин», новеллы писателей Южной Индии; 1975 — «Мир велик», новеллы писателей хинди.

Переводы с тамильского и малаялам вышли благодаря усилиям С. Г. Рудина. Он предложил мне участвовать в этом проекте, сказав, что из-за своей занятости может подготовить только подстрочники, а уж я, если соглашусь, доработала бы русский текст. Я, конечно, согласилась, тем более что к тому времени начала понемногу знакомиться с дравидскими языками. Так мы и работали. Семён Германович



*Илл. 9. Сцена из пьесы «Ташер деш», в ролях Ли и Ирина Тюрина*

ещё переводил мне места потруднее на хинди, чтобы лучше поняла. К сожалению, некоторых сборников он не увидел вышедшими из печати: ему злой рок предрек трагическую гибель в 1973 г.

Но рассмотрим подробнее хотя бы одну из упомянутых книжек: сборник рассказов бенгальских авторов (Бросалина Е. К. сост. Беглецы. Новеллы бенг. писателей. Пер. с бенгал. Современная восточная новелла / АН СССР. Ин-т народов Азии. Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова). М.: Наука, Глав. ред. вост. литературы, 1969), который больше других напоминает нам о Елене Кирилловне Бросалиной. Он был составлен ею, а к его подготовке она привлекла почти всех тогдашних бенгалистов. Сборник вышел из печати в 1969 г. под названием «Беглецы», по названию вошедшей в него новеллы Ашутоса Бхотточарджо в переводе К. Чижиковой. Солидная вводная статья «Бенгальская новелла», посвященная зарождению и становлению жанра рассказа в бенгальской литературе, написана В. А. Новиковой. Открывает сборник переводов рассказ Р. Тагора «Болай» (переводчик И. Товстых, к тому времени переехавшая из Ленинграда в Москву). Это произведение свидетельствует, что в жанре, заимствованном из европейской литературы, еще сохраняются обычаи прежней национальной, поэтической традиции: перед нами и философское раздумье о природе человека и его отношениях с природой, и описание хрупкой души ребенка, пленяющей каждым нежным и ростком куста, цветка или деревца, и нравственный посыл к людям жестокого века. В новелле «Закливание» Промотхонатха Чоудхури (в переводе Ю. Фролова) тоже велико значение философского аспекта: автор говорит о том, что благое деяние человека — будь оно даже в форме заклинания, молитвы или мечты — осуществимо лишь тогда, когда ради него напряжены все внутренние человеческие силы. Новелла «Шулочана» Бибхутибхушана Бондопаддхая (в переводе Ю. Богданова и Э. Шмидрина) являет собой житейскую историю о прекрасной и талантливой бенгальской девушке и о перипетиях ее судьбы и мечтаний в новом, изменяющемся мире. Рассказ насыщен чувством глубокой симпатии, сочувствия и уважения к женской натуре, надеждой и верой в ее жизненные силы. Перу сатирика Порошурама (перевод Э. Чачава), известному в Бенгалии своей непримиримостью к недостаткам бенгальского общества, принадлежит рассказ «Кто уходит и кто остается», где автор довольно остро высмеивает некоторых из товарищей по цеху в лице героя произведения — литератора, который





*Илл. 10. Елена Кирилловна за работой*

ради личного успеха готов на любые сделки с совестью. Э. Чачава предлагает нам и перевод рассказа Премендро Миттро «Вернулся». Трогательная и грустная житейская история повествует о молодом человеке, который получил хорошее образование за границей благодаря помощи невесты (она отдала ему семейные драгоценности), но не вернулся к ней, хотя и мучается немного, осознавая свою вину.

Маник Бондопаддхай представлен в книге новеллой «Сельский доктор» (в переводе В. Балина). Этот талантливый писатель-трибун сам прошел сложный и трудный жизненный путь и в своих произведениях обращал внимание на самые острые, злободневные социальные и этические проблемы в бенгальском обществе, был борцом за справедливость и за освобождение своей родины от колониальной зависимости. Герой рассказа переживает внутреннюю дилемму: с одной

стороны, ему надоела крайняя бедность, в которой он живет, и ему хочется достичь материального благополучия; но, с другой стороны, он понимает, что подлинную радость ему принесит только его врачебный успех, когда удастся помочь больным людям. Тон новеллы оптимистичный: автор верит в победу нравственности и здравого смысла.

Рассказ Шубоджа Гхоша «Совсем как человек» перевела сама Е. Бросалина. В свое время он, безусловно, впечатлял оригинальной формой: в нем как герои были уравнены человек и машина. В новелле описывается глубокая зависимость шофера Бимолы от средства его труда — автомобиля, который он называет Джогоддол («Великан»). Для человека этот автомобиль и слуга, и товарищ, а главное — кормилец. И связь между двумя персонажами взаимна и неразрывна.

Герои новеллы «Беглецы» — бенгальские мусульмане, их история — о буднях жизни, но также и о любви. Автор ее Ашутосх Бхаттарджо был известен как этнограф и фольклорист, сюжеты для своих литературных сочинений он черпал из наблюдений народной жизни, народных характеров. Представленное в сборнике произведение — милое, теплое, слегка ироничное повествование, содержащее к тому же любопытные этнографические детали о семейном устройстве у местных мусульман, о типичных характерах их среды.

Центральный персонаж новеллы «Автобус» (перевод Ю. Фролова) ассамского писателя Радхикамохона Госвами — сельский учитель, потрясённый сломом старых, традиционных бытовых взаимоотношений, этикетных правил жизни (при которых он как учитель занимал относительно скромное, но все-таки почетное место в общественной иерархии) и тяжело переживающий перемены, вызванные напором социальных сдвигов и поведенческих новаций. Он не получает уважения и определенных льгот там, где привычно их ожидал. Ему неудобно и одиноко в новом, суетном, этически непонятном мире. По-чужому ведут себя некогда знакомые ему люди; он же, стараясь соблюдать привычные ему правила, теряется в новых обстоятельствах. Талантливо и занимательно выстроено повествование, в котором описываются всего два дня жизни школьного учителя, точнее, его поездки в автобусе в связи с приглашением на свадьбу близкой родственницы и различные сценки и встречи по дороге.

Как видим, авторы произведений нового для бенгальской литературы жанра увлечены описанием житейских ситуаций в современном

им обществе и большое значение придают их нравственным оценкам. Многие из писателей уделяют значительное внимание психологическим портретам своих героев, тонким движениям их душ. Занимают их и вопросы социальной справедливости/несправедливости, проблемы людей угнетаемых, обездоленных, а также вопросы традиций и их перемен. Надо признать, похожее впечатление складывается при знакомстве и с прочими упомянутыми выше сборниками новелл писателей Южной Азии. Заметна также склонность писателей региона к шутке, иронии, откровенному юмору, иногда — к сатире. Все это, по-видимому, составляет особенности этих родственных литератур, свидетельствует об общности в их пути развития.

Как и театр, работа над проектом «Современная восточная новелла» тоже была праздничным эпизодом в истории нашей кафедры. Почему же коллектив так увлекся этими внепрограммными мероприятиями? Конечно, в целом все участники описанных действий были тогда молоды, инициативны и жаждали новизны. Но главное, по-видимому, заключалось в том, что мы были отделены от мест и народов, которые изучали. Редко кому удавалось побывать в Индии, да и то чаще всего мельком. А потребность прикоснуться к реальному потоку жизни наших народов, разглядеть его детали, попытаться понять, что и как думают и чувствуют те люди, была, конечно же, велика. Нам, безусловно, не хватало этнографических знаний и наблюдений, непосредственного восприятия изучаемой страны и общения с живущими там людьми, чтобы суметь понять их восприятие мира и их чувства. Думаю, все мои коллеги согласятся, что филологу-востоковеду невозможно обойтись без хорошей этнографической базы.

А для меня выбранная тема оказалась поводом вспомнить прошлое, многих дорогих мне людей. Светлая им память!

*Gautam Chakrabarti*

**“Refugee from Nazi Germany”<sup>1</sup>:  
Alex Aronson, his “Western Eyes”<sup>2</sup>  
and Rabindranath Tagore<sup>3</sup>**

**Abstract.** A somewhat less studied aspect of a well-known phenomenon like the Nazi dismissal and consequent expulsion and emigration of German scientists, scholars, literary and cultural personalities et al. of Jewish origin was the migration of some of them to pre-Independence India to take up a number of positions in Indian universities and other institutions. One of these individuals, Alex Aronson (1912–1995), reached India in 1937, via London, to teach English at Rabindranath Tagore’s quite unique ‘global’ (viśva) university at Santiniketan, the Viśvabhāratī. This essay seeks to locate Aronson’s European sensibilities and his need for privacy — while in India — against the background of an intercultural educational experiment that was, despite the presence and active roles of numerous Eurasian and American guests, situated in Indic universalism, which can be said to have been the core of Tagore’s rooted cosmopolitanism. Further, Aronson’s own displacement from his European linguistic-cultural roots will be analysed, while considering

---

<sup>1</sup> This phrase is taken from informative essay *Alex Aronson: Refugee from Nazi Germany in Santiniketan* on Aronson’s life in Tagore’s “World University” (Viśva Bhāratī, <http://www.visvabharati.ac.in>) at Shantiniketan (Bhatti & Voigt 1999: 127).

<sup>2</sup> Aronson 1943.

<sup>3</sup> The article is based on my paper read at the 24th European Conference on South Asian Studies, Warsaw, 27–30 July 2016.

the traces of his Jewish roots and cultural sensibility and linking them to his feelings about Tagore's multidimensional personality.

**Keywords:** Rabindranath Tagore, German Jewish exile, WW2, British Raj, rooted cosmopolitanism

Recollecting his stay at Shantiniketan Aronson wrote: "The coincidence of spiritual and material expansion is far too striking to be merely accidental... Historically speaking, the re-awakened interest in Indian civilization coincided with the economic and colonial expansions of those countries in Europe which required new materials for the products of their factories and workshops... The country, therefore, in which the Industrial Revolution first originated, accelerating thereby the rise of the middle classes, was also the first to investigate the civilization of India... The middle classes stood for expansion of empire as well as for the expansion of their mind... India was to the rising middle classes of Europe, apart from being one of the main sources of their economic prosperity, an escape from their own spiritual narrowness, a protest against the limitation of a purely classical culture, the romantic dream of a timeless and conflictless existence come true" (Aronson 1946: 7–9).

In his letter of 9<sup>th</sup> February 1995 to Martin Kämpchen Aronson states: "I have been an alien and an exile wherever I went. [...] Opposed as I am to any form of nationalism and being a pacifist by conviction and temperament I hardly ever found a suitable place in this country [Israel]. On the other hand I couldn't possibly live anywhere else. Unwilling to adapt myself to the political life of this or any other country, I am by definition an outsider" (Kämpchen 2012, November).

One of the less emphasised facets of a widely-studied phenomenon like the Nazi dismissal and consequent expulsion and emigration of German scientists, literary and cultural professionals and other intellectuals of Jewish origin was the arrival of some of them in pre-Independence India, through Britain or directly from Germany and Austria, to take up various positions in Indian universities and other institutions. One of these unwilling émigrés, Alex Aronson (1912–1995), came to India in 1937, from London, to teach English at Rabindranath Tagore's path-breaking world-university at Santiniketan, the *Viśvabhāratī*, and left behind a trenchant and perceptive study of the Nobel Laureate, *Rabindranath through Western Eyes* (Aronson 1943), as a mark of his respect for and gratitude to

the latter, before moving to Israel, teaching English at the universities of Jerusalem, Tel Aviv and Haifa, settling in the latter city, and writing three memoirs. Aronson's book on Tagore and another work, *Brief Chronicles of the Time* (Aronson 1990), were composed of interesting vignettes and observations on Tagore's *Weltanschauung* from a rationalist, but not drily analytical, perspective, which, however, remained somewhat unimpressed by the "East". However, Aronson seems to have responded positively, even sentimentally, to the emotional depth of Tagore's creative personality, which was palpably rooted in a spiritual-metaphysical, if not even mystical, understanding of Indic religio-philosophical traditions. This makes one feel that the former's Jewish sensibility — exemplifying early-20th-century secular European Jewish engagement with Indic spirituality — was keyed to respond to Indic mysticism and ontology, despite his rejection of the ritual-cosmogonic aspects of Eastern religiosity, as mediated through his Indian experience.

The present essay will attempt to locate Aronson's European sensibilities and his self-perception as "a very private person" (quoted from his letter of 30<sup>th</sup> April, 1990 to Martin Kämpchen (2012, December)), while in Tagore's rural idyll, against the backdrop of an emerging intercultural educational paradigm that was, despite the presence and active contributions of numerous Euro-American visitors, quite anchored in Indic universalism, which can be said to have been the core of Tagore's rooted cosmopolitanism. In the process, Aronson's own forced detachment from his European linguistic-cultural roots will be considered, while exploring the traces of his Jewish roots and cultural sensibility and linking them to his understanding of Tagore's complex personality. As expressed in his celebrated lecture "World Literature" (1907), Tagore's wide-ranging cosmopolitanism of literary-cultural taste was based on what he saw as the individual subject's three-fold "link to the reality of the world... : the connection made by the intellect, the connection arising out of need, and the connection found in joy" (Tagore 1989/2015: 277). It would be no exaggeration to state that his understanding of intercultural exchanges was predicated upon what he understood to be "the world republic of letters" (Casanova 2007), a solidarity of taste and aesthetic pleasure that need not exist in rejection of ethical imperatives. As seen in the quotation from Aronson's book on Europe's gaze towards India, Tagore's somewhat self-willed interpretation of Upanishadic formulations of the relationship between self-love and "[t]he need to

know oneself among others" (Tagore 1989/2015: 280), was looked at somewhat askance by the former. Though the two appear to agree on the functional and inspirational relationship between literary-cultural production and philosophical self-orientation and the metaphysics of need, Aronson's view of Europe's cultural-ontological approach towards Indian civilisational paradigms seems to have tilted towards a more analytical and need-oriented framework than Tagore would have found useful. This paper hopes to contribute towards a nuanced theoretical exploration of the transactional algorithm of Euro-Indian literary-cultural relations in the early twentieth century, with the Tagore-Aronson relationship in the foreground.

It will attempt this through, primarily, the first of the four critical historiographical trajectories mentioned below, though Aronson's life and work in colonial Bengal should yield rich dividends when viewed through the prisms of entangled histories and transcultural subalternity:

1) that of the historical exploration of the relatively less studied phenomenon of German and other Central European Jewish exile in India during the Second World War;

2) that of transnational creative solidarity as a platform for the exploration and deepening of literary-cultural exchange between Europe and India, through the Sanskrit poetic-aesthetic category of *sahṛdaya* (lit. 'of the same heart', meaning "refined, equipped to appreciate aesthetic refinement through a deep 'dialogue or communication' with 'a common heart or sensibility'") (Ghosh 2015);

3) that of the deployment of a figure this author terms tentatively as the "transcultural subaltern", one whose subalternity stems not so much from socio-economic and politico-ideological exclusion and/or deprivation but the interstitial and "self-critical" location in the multivalent and entangled "Third Space" (Bhabha 1998 & 2009), and

4) that of the possibility of this transcultural subaltern, then, speaking, without ruffling the feathers of the claims of historical and cultural authenticity, and expressing the latent intellectual charges in "multiple modernities" (Eisenstadt 2000) and the "connected histories" (Subrahmanyam 1997) of world literature (Eckermann 1984; Tagore 1989/2015; Auerbach 1992; Moretti 2000; Damrosch 2003; Casanova 2007; Mufti 2010; Apter 2013; Almog & Sauter 2015; Cheah 2016; During 2016).

One of the most important works dealing with the relatively unexplored history of Jewish exile in India during World War II, especially

those from Nazi Germany, is the volume *Jewish Exile in India 1933–1945* edited by Anil Bhatti and Johannes H. Voigt (1999), which is “[l]argely the fruit of scholars in the Centre for German Studies at Jawaharlal Nehru University in Delhi” (Lubin 2000: 193). Despite the rather unflattering numbers, the very presence of different Jewish communities in India is quite noticeable, both openly and on a closer look, especially in literary-cultural activities. Over the last few decades, there has been historical, sociological and cultural anthropological research about the primary Indian Jewish entities: the *Bene Israel* — also referred to as the “Black Jews” — of Mumbai and Pune, the *Baghdadis* — also referred to as the “White Jews” — of, chiefly, Mumbai and Kolkata, and the Cochin Jews of Kerala. The Bene Israel constitute, arguably, the first expression of the Indian Jewish presence, having kept the *shabbat* since their arrival in India, even if they might have been the most assimilated — for want of a better term — Jewish community in India. Interestingly and, perhaps, tellingly, they were referred to as *Shanwār Telis* ‘Saturday Oil-Pressers’, as, unlike fellow extractors of mustard oil, they refrained from working on Saturdays. The Baghdadi-s, as the name suggests, were mainly migrants from West Asia who had begun arriving in 1798 with trade-related and commercial motives. They were among the beneficiaries of and contributors — along with the Parsis — to the colonial deployment of market forces in, primarily, western India. The Sassoon family of Bombay and the Ezras of Calcutta were the foremost representatives of this community, with various landmarks, streets, heritage buildings and institutions named after them in these two colonial cities. Shalva Weil (Bhatti & Voigt 1999: 65–71), while discussing the relationships and interactions between Indian Jewish communities and the World War II exiles, opines that the Baghdadi-s, due to their higher acceptability with the British and financial clout, were the chief Indian Jewish interlocutors with and benefactors of the latter. The Cochini-s included both “Black Jews”, whose arrival in India can be dated back — given the existence of a charter from a local ruler — to, at the very least, 1000 CE, and “White Jews”, whose arrival begins in the sixteenth century.<sup>4</sup> They do interest social historians and sociologists quite a bit due to their uniquely entangled patterns and strategies of partial and conditional assimilation into their broader Indian

---

<sup>4</sup> The relations between these two groups, in Cochin, are as vexed today as they have been in the past, with both sections refusing to accept each other as being truly Jewish. Cf. (Harman 2016).



milieu. One very interesting aspect of their integration into Indian society is their adoption of caste-like structures. This, in a nutshell, was the Indian Jewish environment in which the German-Jewish refugees found themselves in the time of WWII; Alex Aronson's experience, too, was a part of this broader tableau.

As in Mandate-era Palestine, the British authorities had quite strictly restricted the immigration of German Jewish refugees to India. Moreover, there seems to have been a lot of pressure on them to keep a low profile, in deference to the volatile and inflammable nature of British India's complicated religion-based politics. Despite this, given that "the country was so big that in the end the entrance of a thousand refugees was hardly noticed. Physicians, dentists, a few scientists, technicians, and some others found a temporary shelter in India. They had come with their families and they stayed for the war years. [...] Max Born, a future Nobel Prize winner, was told by a British resident (whose name has unfortunately not been preserved for posterity) that a second-rate scientist who had been chased from his own country was not worthy of employment at the Indian science institute at Bangalore" (Laqueur 2001: 232). Moreover, in India, given that a number of German and Austrian nationals were Nazis, the British policy of compulsory detention of all such people in internment camps, irrespective of their political-ideological and ethno-religious backgrounds, created rather uncomfortable — to say the least — situations for these refugees of Jewish origin. There were, indeed, numerous attempts by Jewish and non-Jewish organisations and individuals to get some German-Jewish individuals released — Tagore's intervention in the case of Aronson being just one example — the argument that these individuals "pos[ed] no threat to national security or social harmony" (Lubin 2000) did not always pass muster with the colonial administration. One of the most important determinants of the societal-political crucible in which these refugees found themselves is, thus, not only the composition of the indigenous Jewish population, but the level of financial clout and political agency that the collective and individual backers and sponsors of the refugees had. Zionist formations in India had difficulties in acquiring political clout and traction with regard to their wider cause due to the diversion of the lion's share of Jewish funds to the urgent requirements of the refugees. This is not, of course, to suggest that the Zionist project lacked support in India, given that the

overwhelming majority of the Baghdadi-s and Cochini-s and many Bene Israeli-s made the *aliyah*<sup>5</sup> when that option was available.

In what is a significant contribution to the study of Alex Aronson's intellectual and cultural engagement with India, mainly through the prism of his stay in Shantiniketan and interactions with Rabindranath Tagore, Martin Kämpchen's essay in the second section of Bhatti and Voigt's volume argues for the need to look at Aronson as an intellectual bridge between Europe and India. In this, the latter could draw upon the “insights into the cultural developments of Europe normally associated with a person several decades his senior” (Bhatti & Voigt 1999: 139). It was his “enormously wide range of reading” (*ibid.*) that, apparently, persuaded Tagore to offer him a teaching position at the Visva-Bharati in Shantiniketan. He taught there in 1937–1944 and at the University of Dhaka (1944–1946), apart from a short period of internment at a camp at Ahmadnagar, near Pune, before moving to Israel and joining the English Department at Tel Aviv University, where he was a Professor (later an Emeritus one) till his death in 1995. It does seem from his own genteel and rather lyrical, if occasionally exasperated and sharp-edged, reflections on his life in India and the chain of events that had occasioned his eastern sojourn, that he tended to take a contemplative view of his experiences in Europe and India during the 1930s and '40s. As he writes, while comparing the intellectual milieu of Cambridge and Shantiniketan, “[t]heir educational aim, in spite of differences in tradition, was not altogether dissimilar: the fostering of an intelligent understanding of the past combined with the need for intellectual and social adaptation to the present. Both seemed to me then, in my own vulnerable state, shelters for those, always in a minority, who took part willingly and unwillingly in the truly desperate battle against the forces of unreasoning malignity in a world grown monstrous and vile” (Lago & Warwick 1989: 83). He does come across as someone in need of an academic safe haven.

Before looking more closely into Aronson's engagement with the emotional geography of Shantiniketan and Tagore's charismatic and cosmopolitan personality, it would be useful to acquaint oneself briefly with his biography. Martin Kämpchen's personal engagement, even friendship, with Aronson gives his essays and lectures on Aronson's life and work, which are balanced and objective without losing the empathy and gentle

---

<sup>5</sup> For detailed academic discussions of Indian-Jewish migration (referred to as “making the *aliyah*”) to Israel, starting from 1948, see Weil (2000, 2008, 2011, 2012) and Katz (2000).

solidarity of a discerning fellow-traveller, a sincere ring. Given that they are also apparently well-researched, one feels confident in basing the following biography largely on the works of the former (Kämpchen 2012, Nov. & Dec.; Bhatti & Voigt 1999: 127–149).

Aronson was born in Breslau (now Wrocław, Poland), then one of the German Empire's thriving Silesian cities, on 30<sup>th</sup> October, 1912. As a German-Jewish *Anglist*, he was educated in the south of France and, thereafter, at the University of Cambridge, UK, before seeking refuge in Shantiniketan from what he later called "the debris of a disintegrating civilisation" (Lago & Warwick 1989: 84). He contacted Tagore from London, clarifying his position and seeking the latter's help, and received an invitation from Tagore, along with the advice to connect himself with Amiya Chakravarty and C. F. Andrews, who were based in London at that particular time. This was how Aronson could make his way to Shantiniketan, where he was based, primarily as a teacher of English, from November 1937 to 1944, that is, till three years following Tagore's death. Apart from his teaching duties, his signal contribution to Tagore's "World University" was in founding and organising a substantial archive of foreign and Indian newspaper clippings on the Nobel Laureate's many European trips at the Rabindra-Bhavan in Shantiniketan. His *Rabindranath through Western Eyes* (Aronson 1943) was based, to a great extent, on his work with these journalistic sources and interactions with foreign visitors to Shantiniketan; it remains a valuable source text of Tagore Studies till today.

The book is not just significant because it is a professional and objective compilation of sources relevant to Tagore's reception in Europe, but also as it looks at the poet's global footprint — the truly international impact of his works and ideas that India justly celebrates — "in a totally unromantic, unsentimental, critically sober manner" (Kämpchen 2012, November). Aronson succeeded in contrasting Tagore's uplifting and globally relevant ideas with the moral-ethical bankruptcy of contemporaneous Europe torn between Fascism and Bolshevism, Hitler and Stalin. As he writes, "The literary critic who follows the Eastern poet across the Suez will be confronted by a clash of civilizations which is both disconcerting and fascinating. [...] On no other Eastern poet greater honour was bestowed during his lifetime in the West than on Rabindranath" (Aronson 1943: xi-xii). One may agree with Amiya Chakravarty, who wrote the preface to this book — not without a touch of what he described as "intro-

ductory criticisms” (Ibid.: v) — that Aronson seems to have attempted a new mode of literary-cultural historiography on his Tagorean interests, though to what extent this constituted “new literary criticism, quickened by a social conscience” remains unclear.

The author drew in social and political factors that influenced the popular reaction to Tagore. One finds Kämpchen's statement to the effect that “Chakravarty attacked Aronson’s book to such an extent that towards the end he had to give a twist to his text” (Kämpchen 2012, November) rather misleading. Despite his implicit reservations about Aronson’s preoccupation with “the economic and political cross-currents which [...] determine the products of a civilisation” (Aronson 1943: v), Chakravarty does not fail to recognise the original and even unique nature of Aronson's project and opines that the latter's book “will stimulate an international awakening, so gravely needed at this hour, making us face cultural difficulties which must be understood and, if possible, conquered before internationalism can be real” (Ibid.: viii).

Chakravarty’s was, contrary to Kämpchen's reading of his preface, a differentiated understanding of Aronson's book and its utility for the Tagorean vision of world peace through world literature and, perhaps, even world religion, concepts which were/are “till — or only — today frequently discussed [but] as good as never viewed together”<sup>6</sup> (Almog & Sauter 2015: 67). Be that as it may, the Bengali-speaking literary-cultural “establishment” was bound to, and did, react to Aronson's contextualising and historicising approach with a certain amount of vitriol, both diluted and not,<sup>7</sup> in a lengthy and rather hard-hitting review of Aronson's book in Visva-Bharati’s home journal, the *Visva-Bharati Quarterly*, in November 1943, “Amal Home rejected *Rabindranath through Western Eyes* outright. [He wrote:] ‘Who could ever believe that the West’s appraisal of the Poet has been affected by international political rivalries?’ He adds with downright cynicism, ‘[Aronson] has only served us with an amazing and otherwise entertaining anthology of fatuous gossips and speculations...’” (Kämpchen 2012, November).

<sup>6</sup> The author's partial translation from the original German sentence: “Zwei bis — oder gerade — heute häufig diskutierte Konzepte, die allerdings so gut wie nie gemeinsam betrachtet werden, bilden sich etwa zeitgleich heraus: Weltliteratur und Weltreligion.”

<sup>7</sup> Decades later, in 1993, the Visva-Bharati would revise its response to Aronson's work and invest him with the *Desikottama*, which is its highest honour. The then Vice-Chancellor, Professor Sabyasachi Bhattacharya, requested Martin Kämpchen to carry the honour to the Haifa-based Aronson, who returned only once to India, in 1980.

Kalidas Nag, the doyen of Indo-German literary entanglements and a close friend of Hermann Hesse, who had studied under and travelled with Tagore, was more circumspect in his reception of *Western Eyes*, and even noted the new ground broken by Aronson in "demonstrat[ing] the value of current periodicals in Tagore criticism" (Kämpchen 2012, November). Nag ended up recommending the book wholeheartedly in his balanced and perspicacious review, which appeared in the *Modern Review*, May 1943. Aronson seems to have had a different scholarly approach to Tagore's life and work. He was, essentially, not writing about the poet "but about the West: its reaction to a great poet who had come to them from the East, the Western response to India at that time [...] That such a response [...] was coloured by social, political and religious prejudices opened my eyes to possibilities of reappraisal which shocked some Indians but was accepted enthusiastically by the younger generation", as he wrote in the letter of 30 April 1989 cited by Kämpchen (2012, November). This may seem to point towards a certain lack of interest, on Aronson's part, to Tagore's *Weltanschauung* but, in all fairness, his main concern was to look at Tagore's literary-cultural and educational contributions from a European subject position and reflect upon the meaning that Tagore's interventions had for the contemporary *Umbruch*, or "crisis of Civilisation" — to use an iconic Tagore's phrase<sup>8</sup> — in WWII-era Europe.

Aronson's stay in Tagore's *Waldschule*<sup>9</sup> accorded him refuge "from a world of political violence, racial persecution and spiritual decline" (Lago & Warwick 1989: 83), and though the Indian Subcontinent did have its own socio-political unrest brewing below the surface of a superficial calm, it was not comparable to what he had left behind. It provided him with an ideal educational environment that "cultivated the meditative calm of scholarship and learning" (ibid.). The almost surreal nature of life in Shantiniketan's rural idyll may even have taken the edge off his pain and anguish at the suffering of Europe's various Jewish communities, which he seems to refer to in an unvoiced, tangential manner. He dedicated himself wholeheartedly to teaching, mentoring and preparing his students, who

---

<sup>8</sup> See Tagore's famous last speech, prepared on the occasion on his eightieth birthday, before his death on 7<sup>th</sup> August, 1941, which was a moving lament addressing the moral-civilisational crisis the world found itself in WWII (Tagore 1950).

<sup>9</sup> The German *Waldschule* (forest-school)-movement, which was a holistic pedagogical solution — advocating open-air and democratically-structured education — that came out of Berlin in the early twentieth century and was open to both ill and healthy children in need of careful nurture, seems to have found many admirers in contemporary India.

liked to address him as “Aron-dā”,<sup>10</sup> for the Inter (BA Entrance) examinations of the University of Calcutta. Nevertheless, the disparity between the tranquility and relatively comfortable existence provided by Shantiniketan and the madness and barbarity of WWII does seem to have rankled in his conscience till his last days. In his letters and memoirs, he returns time and again to articulations of gratitude to the Visva-Bharati, both as an institution and a collectivity, for the cordial hospitality accorded to him. In a letter to Kämpchen, “Aronson wrote emphatically, ‘The hospitality I received there goes beyond all praise. It is something I shall never forget and for which I shall be forever grateful’” (Kämpchen 2012, November). However, in another one of his 73 letters to Kämpchen (of 30 April 1990), Aronson tempers his positive reception of and by Shantiniketan and his gratitude for the same with a subtly expressed sense of distance from certain kinds of people and activities. He wrote further:

[...] during my stay at Santiniketan I was a very private person, not exactly secluded but keeping to myself a great deal, and as I say in one of my poems ‘kept my fervour to the very few’. Though I easily and readily took to Indian ways of life (dress, food, simple living etc.), I never learnt Bengali [...] and found those who surrounded Tagore in his old age not always fit company. I wonder whether I can make myself clear — the asrama (as it was then called) was administered by people who had a sort of vested interest in Tagore and unconsciously resented anyone (especially non-Bengali) who wished to join them. In addition I was doubly a stranger, a refugee from Nazi-Germany, one who was neither British nor Indian and whom they found difficult to ‘place’. All this does not mean that they were not good to me — they were, indeed, as hospitable as could be, and I left behind many dear friends (ibid.).

Despite these reservations about the internal dynamics and politics of Tagore's educational commune, Aronson did apply himself rigorously to reading and academic writing, having contributed a number of book-reviews and essays to the Visva-Bharati's in-house journals, the *Visva-Bharati Quarterly* and the *Visva-Bharati News*. He also played the piano, and befriended and listened to music with a young Satyajit Ray, then a student of art in Shantiniketan. Being an avid reader, he attempted

---

<sup>10</sup> *Dā* (short form of the Bengali *dādā* ‘elder brother’) is usually appended to the first name of the addressee, used to refer to any male friend or acquaintance older than one in Bengali-speaking communities. It was how students addressed most of their teachers in Shantiniketan and, later, almost universally in the Bengali-speaking academic world.

to grapple with what he clearly saw as "the Eastern mind by studying Indian philosophy and art" (ibid.). However, apart from these professional and personal engagements with the Indian reality that surrounded him, Aronson seems to have maintained a level of distance from those aspects of life in Shantiniketan that he may have considered non-European in their essence. Instructive in this regard are his reasons for not learning Bengali, as taken from a letter to Kämpchen of 10 February 1990:

When I arrived at Santiniketan I was of course asked to learn Bengali. But at that time my English still needed much improvement and I felt that as a lecturer in the College I had much to learn which for lack of time I had not learned at Cambridge, so instead of studying Bengali I studied English and read the many books I hadn't read before. By the time I was ready to learn Bengali it was too late; I had become a fairly good teacher (so at least I was told) and communicated with everyone in English. But of course all this is no excuse (ibid.).

In the first volume of his memoirs, titled *Brief Chronicles of the Time* (1990), Aronson emphasised his self-identification with what he clearly saw as his Anglo-European intellectual heritage and categorical preference for "the company of Shakespeare and Mozart, not in what appeared to me the chaotic East with its intellectual muddle, its contradictory mythologies of celestial good and sublunary evil, its alien and many-headed gods and luscious goddesses" (Aronson 1990: 33).

What, however, does not, apparently, lend itself to such easy and superficial categorisations of "Eastern" and "Western" and, hence, transcends both intellectual identities and aesthetic loyalties is Aronson's reception of Tagore's work and his personal response to Tagore, whom he seems to have seen as a paternal benefactor and a spiritual giant. This did not lead, though, to a positive response to Tagore's world-view on Aronson's part, thus leading to a relational ambivalence between the two. Aronson was in awe of Tagore as a charismatic personality and a world-famous poet, who was also his benefactor and protector, but did not care much about his abstract notions of life. On Tagore, Aronson wrote:

I met Tagore a number of times. We talked about the teaching of English poetry to the students. I recall how deeply impressed I was by his voice, his physical appearance, the utter simplicity of his arguments which were less literary than human. I listened without interrupting him. I was, naturally, much too intimidated to contradict or to argue. That first interview lasted half an

hour. By the time I left his room, darkness had fallen. I was as if intoxicated by the warmth of his voice, the shape of his hands, the sensuous perfection of his face (Bhatti & Voigt 1999: 134).

When Rathindranath, Tagore's son, requested him organise and archive the vast amount of press clippings that had been generated by Tagore's foreign tours, along with the many files of the poet's correspondence, Aronson grasped the potential for extensive research that had opened up in front of him. What followed was many months of focused and dedicated archival work, with the aim of putting Tagore's papers in order, on the part Aronson, who thereby did the groundwork for the establishment of the current Tagore-archives, situated in the Rabindra Bhavan.

*Rabindranath through Western Eyes* was, indeed, the fruit of all of Aronson's labours with the above-mentioned papers. It was, arguably, one of the first works of modern Indian literary history, even though — as one saw above — its methodological accuracy and/or relevance was not unchallenged by contemporary Indian reviewers. Following this, four more books, either fully written or edited by Aronson, were to issue from his pen, all based — to varying degrees — on his researches with Tagore's papers. Among these, the most notable was *The Story of a Conscience* (1944), which was an exploration of Romain Rolland's life and work; Aronson's knowledge of French almost singled him out for the task. Then, he co-edited with Krishna Kripalani the volume titled *Rolland and Tagore* (1945), a collection of letters and essays these literary-cultural colossuses wrote to and about each other. Yet another fruit of Aronson's archival toils was a collection of letters written to Tagore by renowned Euro-American writers, academics and celebrities. This collection seems to have remained in the archives until 2000 when Visva-Bharati published them as a separate book, titled *Dear Mr Tagore*. Last but certainly not the least, perhaps his most ambitious study, *Europe looks at India: A Study in Cultural Relations* (1946) saw him expand his intellectual Euro-Indian horizon beyond Tagore. In many ways, this book became a precursor of what was to develop into an entire branch of academic research, that into the intercultural and transcultural linkages, transfers and exchanges between Europe and (post-)colonial India. Given that this seems to have become fashionable only in the last quarter of the twentieth century, Aronson seems to have been thinking ahead of his times. His knowledge of German, French and other European languages should have put him



in a position of strength in attempting what was, effectively, comparative literary-cultural history.

Things came to a head for Aronson with the declaration of war in 1939, as he, being of German origin, overnight became an "enemy alien" for the British authorities and, like others in his position, was required to submit himself to compulsory detention. As discussed above, this was a most problematic experience for him and others of Jewish origin as all Germans, irrespective of their ethno-religious backgrounds and political-ideological convictions. It seems to have evaded the supposedly humanistic sensibilities of the British war-effort, that Nazi-sympathisers and Jewish refugees from Nazi Germany may not get along all that well in situations of concentrated incarceration, despite their linguistic affinities. Aronson was summarily despatched to internment camp, first at the Fort William, Calcutta, and then one in Ahmadnagar, near Pune. It required the urgent and repeated personal interventions of Tagore himself to secure Aronson's release after two months, when the latter was able to return to Shantiniketan. It may be instructive, both regarding the depth of the personal relationship between the two and the administrative mechanisms of the British Empire at war, to look closely into one such intervention. On 4<sup>th</sup> September, 1940, Tagore wrote to Khwaja Nazimuddin, who was to become the second Prime Minister (1951–1953) of Independent Pakistan, in order to intercede for and write on behalf of Aronson. Here is an extract of this letter by Rabindranath:

I have reasons to believe your intercession in [Aronson's] behalf secured his early release. He may be taken away once again to a 'parole settlement'; by orders of the Government he should be ready to go by September 30. I understand the Government is not examining the details of each individual case. It will be a very great favour shown to Visva-Bharati if you will put in a word in his favour. He volunteered his services for war purposes on three occasions since the outbreak of war. His need here is very great, as he is specially in charge of examinees. I cannot easily replace him and our educational work will considerably suffer if he is removed from our midst. If in the opinion of the Government he can be safely allowed to remain in freedom, will you kindly also secure his exemption from war voluntary work for which he has offered his services. [...] With kind regards, Yours sincerely, Rabindranath Tagore (Kämpchen 2012, n.pag.).

This distressing turn of events, along with — though that does not seem to be referred to in Aronson's letters or books — the worsening

of inter-community relations, with the genocidal violence of Partition looming ahead, could have led to Aronson's yearning for home. The issue was that there was no home — in the established sense of the term — to return to, as Germany lay devastated and truncated and his birthplace was soon (after WWII) to belong to Poland. Nothing is known about the possibilities or his wishes regarding a possible immigration to Britain, something which a number of South Asians had done after WWII and Independence. Since his parents had migrated to Israel and, as it appears, his only real choice was between that newborn state and India/Pakistan, he, after teaching English at the University of Dhaka (now in Bangladesh) for two years, joined his parents in Israel and lived there till his death on 10th December, 1995.

[In] time, [he] became a much-loved, admired professor of English Literature in Tel-Aviv and then in Haifa. He continued to write, now preferably on Shakespeare. He never married. Listening to Western classical music became his deepest love. He preferred a solitary life away from political or social activism, but he reached out to the world, and especially to India, with the help of a vast and dedicated correspondence (*ibid.*).

His life, thus, seems to have taken what one would like to call the solitary turn, and he appears to have dedicated himself to making a difference at the micro-level, at the plane of individual agency. The experience of having managed to escape the ravages of WWII and the Holocaust in a noetic-cultural space that, in itself, was formed on utopian and maverick lines — solely due to the transcultural and philanthropic ideas of Tagore, who was not only a charismatic poet-savant but also, as some would argue, Asia's first world public intellectual — could have made him a lifelong believer in individual agency and the primacy of the moral-ethical habitus of the lone struggler. As is especially testified to by his correspondence with Kämpchen, he was capable of immense professional and personal generosity, and also opening up spontaneously and extensively to individuals he considered intellectual and empathetic fellow travellers. When Aronson and Kämpchen first met on German soil, in Stuttgart, they spoke in German with each other for the first time. "He generously dashed off a hand-written note soon after our meeting. In it he wrote, 'I just want to tell you how greatly I enjoyed our talk in Stuttgart. It's good to find one's expectations fulfilled — and you

are, indeed, the kind of person I thought you were. I rarely felt so much at home with a relative stranger as I felt with you" (ibid.).

One may, thus, also look upon him as an itinerant and interstitial figure, who may be looked upon as a sort of "transcultural subaltern", an individual who appears to have carved out a precarious creative existence on the seams of the widening civilisational gap between Europe and Asia in WWII. His contingent encounter with Tagore's multi-faceted and kaleidoscopic personality and the alien and, occasionally, alienating world of an exoticised and exoticising Asian idyll — as in Shantiniketan — seems to have left an indelible imprint on his perceptions of not just literature and the creative process but also life, in general, and the role and place of the individual against the backdrop of tumultuous historical processes. Thus, Aronson's marginalised and in-between "Western eyes", which were directed towards Tagore's interstitial — in a number of ways — literary-cultural space in Eastern India, seem to have discerned and internalised the subversive potential of cultural transcendence through "non-committal involvements" (Benz 2003) of border-crossing subalterns.

## Bibliography

Almog, Yael & Caroline Sauter. *Weltliteratur und Weltreligion: Philologie und die Entdeckung fremder Kulturen um 1800 // Kritische Ausgabe — Zeitschrift für Germanistik & Literatur*. 2015. No. 28/29, 67–72.

Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London; New York: Verso, 2013.

Aronson, Alex. *Brief Chronicles of the Time: Personal Recollections of my Stay in Bengal 1937–1946*. Calcutta: Writers' Workshop, 1990.

Aronson, Alex. *Europe looks at India: A Study in Cultural Relations*. Bombay: Hind Kitab, 1946.

Aronson, Alex. *Rabindranath through Western Eyes*. Allahabad: Kitabistan, 1943.

Auerbach, Eric. "Philologie der Weltliteratur," *Philologie der Weltliteratur: Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1992.

Bhabha, Homi. "Foreword: Joking Aside: The Idea of a Self-Critical Community." *Modernity, Culture and 'the Jew'*. Ed. Bryan Cheyette & Laura Marcus. Stanford, CA: Stanford UP, 1998.

Bhabha, Homi. In *The Cave of Making: Thoughts on Third Space // Communicating in the Third Space*. Ed. by Karin Ikas & Gerhard Wagner. London: Routledge, 2009, ix-xiv.

Bhatti, Anil & Johannes H. Voigt (eds). *Jewish Exile in India 1933–1945*. New Delhi: Manohar — Max Mueller Bhavan, 1999.

Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Tr. M. B. DeBevoise. Cambridge, MA: Harvard UP, 2007.

Benz, Stephen Connely. Taking Sides: Graham Greene and Latin America // *Journal of Modern Literature*. 2003. Vol. 26, No. 2, 113–128.

Cheah, Pheng. *What is a World: on Postcolonial Literature as World Literature*. Durham, NC: Duke UP, 2016.

Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP, 2003.

During, Simon. *An Eighteenth-Century Origin of World Literature*. Privately circulated unpublished essay, 2016.

Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. 2. Aufl. München: Beck, 1984.

Eisenstadt, Shmuel N. Multiple Modernities // *Daedalus*. 2000. Vol. 129, No. 1, 1–29.

Ghosh, Raghunath. Concept of Dialogue in Indian Philosophy // *Dialogue and Universalism*. 2015. Vol. 1, No. 1, 1–6.

Harman, Danna. Only 26 Jews left in this Indian city — and they still can't get along // *Haaretz*. 2016, March 31 (<http://www.haaretz.com/jewish/features/.premium-1.711807>, accessed: 31.03. 2016).

Katz, Nathan. *Who Are the Jews of India?* Berkeley & Los Angeles, CA: UC Press, 2000.

Kämpchen, Martin. Alex Aronson Lives // *The Statesman* (Kolkata) Sunday Supplement “8<sup>th</sup> Day”. 2012, November 4 ([http://www.martin-kaempchen.de/?page\\_id=228](http://www.martin-kaempchen.de/?page_id=228), accessed: 04.04.2016).

Kämpchen, Martin. *Alex Aronson's Centenary Birthday*. Lecture at Lipika, Visva-Bharati, Shantiniketan. 2012, December 20 ([http://www.martin-kaempchen.de/?page\\_id=224](http://www.martin-kaempchen.de/?page_id=224): accessed 09.04.2016).

Lago, Mary & Ronald Warwick (eds). *Rabindranath Tagore: Perspectives in Time*. Basingstoke & London: Macmillan, 1989.

Laqueur, Walter. *Generation Exodus: The Fate of Young Jewish Refugees from Nazi Germany*. Hanover, NH: Brandeis UP, 2001.

Lubin, Timothy. Review of *Jewish Exile in India 1933–1945*. Bhatti, Anil & Johannes H. Voigt (eds) // *International Journal of Hindu Studies*. 2000. Vol. 4, No. 2, 192–195.

Moretti, Franco. Conjectures on World Literature // *New Left Review*. 2000. No. 1, 54–68.

Mufti, Aamir R. Orientalism and the Institutions of World Literatures // *Critical Inquiry*. 2010. Vol. 36, No. 3, 458–93.

Subrahmanyam, Sanjay. Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia // *Modern Asian Studies*. 1997. Vol. 31, No. 3 (Special

Issue: *The Eurasian Context of the Early Modern History of Mainland South East Asia, 1400–1800*, 735–762.

Tagore, Rabindranath. *Crisis in Civilization*. Calcutta: Visva-Bharati, 1950.

Tagore, Rabindranath. *Viśva Sāhitya // Rabīndra Racanābālī*, Khaṇḍ X. *Pra-bandha*. Calcutta: Secretary of Education, Government of West Bengal, 1989.

Weil, Shalva. *Bene Israel // Cambridge Dictionary of Judaism and Jewish Culture*. Baskin, Judith (ed.). New York: Cambridge UP, 2011.

Weil, Shalva. *Jews in India // Encyclopaedia of the Jewish Diaspora: Origins, Experiences, and Culture*. Ehrlich, M. A. (ed.). Santa Barbara, CA: ABC CLIO, 2008.

Weil, Shalva. *The Bene Israel Indian Jewish Family in Transnational Context // Journal of Comparative Family Studies*. 2012. Vol. 43, No. 1, 71–80.

*Т. П. Селиванова*

## Город в Кашмире по данным «Раджатарангини» Калханы

**Аннотация.** Исследование основано на уникальной поэме-хронике XII в. «Раджатарангини» Калханы. Автор использует 12 более ранних источников. Всего упомянуты 48 городов, из них 36 идентифицированы. Большинство городов расположены вдоль реки Витасты в пределах плодородной Кашмирской долины на протяжении примерно 100 км. Несколько городов расположены на главных караванных путях, идущих через Кашмир. Судьбы городов проследить невозможно. Больше всего городов (12) основаны в VIII в. Это время политической и экономической стабильности. Калхана особо восхваляет строительство городов, храмов и подобные благочестивые акты. В XI в. при недостатке средств распространилась мода на строительство новых резиденций вблизи старых. Упоминаются архитекторы-строители и новые технологии. Постоянно рассказывается о богатых рынках и денежном обращении. Город имеет сельскохозяйственный характер. Перечисляются разные налоги, упоминаются векселя и вклады. Горожане активны в политической жизни вплоть до случаев выбора царя. Градоначальник в столице обладал большими правами, его обязанности разнообразны и зависят от ситуации.

**Ключевые слова:** Кашмир, поэма-хроника, Калхана, «Раджатарангини», строительство городов, градоначальник, горожане

Tamara P. Selivanova

## The Kashmiri City in Kalhana's *Rajatarangini*

**Abstract.** The study is based on the unique twelfth-century chronicle poem *Rajatarangini* by Kalhana. He used 12 earlier chronicles. A total of 48 towns are mentioned, of which 36 are identified. Most of the towns are located along the Vitasta River within the fertile Kashmir valley for about 100 km. Several towns are located on the main caravan routes through Kashmir. It is not possible to trace the destinies of the towns. Most of the towns (12 of them) were founded in the 8th century. It was the time of political and economic stability. Kalhana especially praises the construction of towns, temples and similar acts of piety. In the 11th century, with the lack of funds, the fashion for building new residences near the old ones spread. Architects and new technologies are mentioned. Rich markets and money circulation are constantly recounted. The towns had an agricultural character. Various taxes are listed and bills of exchange and deposits are mentioned. Citizens are active in political life up to the cases of choosing a king. The mayor of the capital had great rights; his duties varied and depended on the situation.

**Keywords:** Кашмир, chronicle poem, *Rajatarangini* by Kalhana, founding of towns, mayor, citizens

Кашмир располагает уникальным для домусульманской Индии письменным памятником XII в. — поэмой-хроникой «Раджатарангини» Калханы (Kalhana 1892, Kalhana 1900). По типу эта поэма сходна со средневековыми европейскими и мусульманскими хрониками и основана на 12-ти более ранних сочинениях, касающихся истории Кашмира (I, 11–19)<sup>1</sup>. Это исключительное явление для Индии того периода. Среди многочисленных сведений в поэме содержатся ценные сообщения о кашмирских городах. Всего упомянуты названия 48 городов в пределах Кашмирского царства и 4 города на сопредельных территориях. Большая часть этих городов — 36 — отождествлена Г. Бюллером (Bühler 1877), А. Каннингэмом (Cunningham 1871: 90–103) и А. Стейном (Kalhana 1900: Vol. 2, 347–490). Вклад А. Стейна в историческую географию Кашмира наибольший, и своим успехом в этой области он во многом обязан

---

<sup>1</sup> Ссылки на «Раджатарангини» приводятся в круглых скобках по изданию: Kalhana 1892. Римская цифра обозначает книгу-тарангу, арабская — шлоку.

кашмирскому пандиту Каулю, в содружестве с которым он работал над изданием текста.

Большинство идентифицированных кашмирских городов сосредоточено в пределах плодородной Кашмирской долины на протяжении примерно 100 км вдоль течения реки Витасты [совр. Джелам]. Менее десятка городов расположены на главных караванных путях, идущих через Кашмир.

Данные источника не позволяют проследить судьбы городов. В XIII в. Марко Поло писал о Кашмире: «Городов, городков здесь довольно» (Поло 1955: 35).

Для обозначения понятия «город» в поэме чаще всего употребляются слова *pura* (*purī*) и *pattana*, гораздо реже *nagara* (обычно для большого города) и в единственном случае *puṭabhedana* (VIII, 2431). Так, по-видимому, обозначают город, расположенный в устье реки; ср. *puṭabheda* ‘излучина реки’, ‘устье’.

Столица обычно называется *śrī-nagara* ‘главный город’, просто *nagara*, иногда *adhiṣṭhāna* ‘главное место’, а часто *pura*. Таким образом, в отношении к столице четкого различия в употреблении упомянутых слов нет. Кажется, нет разницы и в употреблении *pura* и *pattana* (на северо-западе Кашмира часто город на большой воде). Большинство кашмирских городов строилось на берегах реки Джелам в сходных условиях, таким образом, семантическое различие слов *pura* и *pattana* практически не могло здесь реализоваться. Город Шанкарапура стал называться просто Паттана (V, 213), хотя и был расположен в стороне от главных водных магистралей. Царь Лалитадитья (VIII в.) «основал города на солончаках, чтобы каждый страдающий от жажды мог найти воду для питья» (IV, 244). Не остается сомнений в том, что такой город не был портом, и размеры его, скорее всего, были невелики.

*Pattana* может обозначать как небольшой городок, упомянутый лишь однажды, так и крупный процветающий центр — *pr̥thupattana* (I, 306). К разным хронологическим периодам Калхана равно применяются термины *pura* и *pattana*. Например, он называет город у храма Виджаешвара то *pura* (VII, 524), то *pattana* (II, 62; VII, 409).

В отдельных случаях *koṭṭa* ‘крепость’ тоже может означать «город», если он имеет мощные укрепления. Город Джаяпура Калхана называет подряд *koṭṭa*, *nagara* и *pura* (I V, 506–508). Здесь использование синонимов вызвано, видимо, стилистическими требованиями.



Большинство названий городов представлено санскритскими словами-композициями, первая часть которых называет имя реального или легендарного основателя города или лица, в честь которого основан город. Иногда — и это бывает относительно редко — первая часть может содержать название местного объекта, храма или священного места, вблизи которого данный город расположен. Второй элемент названия почти всегда *pura*. Две эти словообразовательные модели топонимов представляют собою два из четырех традиционных для Индии семантических типов (древнеиндийская *cāturarthika*), дающих классификацию «в зависимости от того, чем специфично данное место, кем оно основано, кто его населяет, вблизи с каким известным объектом оно находится» (Топоров 1969: 36). В поэме говорится, что царь Лалитадитья «обычно давал своим постройкам названия, которые... имели отношение к деятельности и прочим обстоятельствам в связи с [каким-нибудь] происшествием». Далее перечисляются пять городов с народной этимологией их названий (IV, 182–194), причем упоминается город Парнотса, который возник задолго до Лалитадитьи: китайский паломник Сюань-цзан отмечал его подчинение Кашмиру уже в 630 г. (Si-yu-ki 1906: Vol. 1, 163). В типах названий кашмирских городов отсутствует обозначение «по тем, кто их населяет». Можно предположить, что этнически и профессионально (по специализации ремесленников) города не слишком отличались друг от друга.

Второй элемент названий городов почти всегда *pura*, в трех названиях — *utsa* ‘источник’: эти города выстроены у священных источников и в одном из названий использовано слово *koṭṭa* ‘крепость’, что указывает на стратегическое значение города.

Обозначения столицы *śrīnagara* ‘главный город’ и *purānādhiṣṭhāna* ‘старая столица’ стали собственными названиями столичных городов Шринагара и Пуранадхистхана.

Из 48 упомянутых в поэме городов для 40 указано время их основания: до VI века основано 12 городов, в VI в. — 3, в VII в. — 1, в VIII в. — 12, в IX в. — 5, в X в. — 4, в XI в. — 1, в XII в. — 2. Для отдельных случаев эти датировки являются спорными, но общая закономерность проявляется достаточно ярко. Пик строительства новых городов приходится на VIII век — время правления прославленного Лалитадитьи и сильного правителя Джаяпиды. Это время политической и экономической стабильности и наибольшей централизации

государства. Конец IX века ознаменовался ростом слоя крупных феодалов-дамаров, которые до времени написания поэмы (1149 г.) оставались важнейшей политической силой в Кашмире. Это период феодальной раздробленности, слабой центральной власти, бесконечной борьбы за трон. Таким образом, с усилением слоя крупных феодалов происходило замедление градостроительства и даже его прекращение в отдельные периоды. За полстолетия, предшествовавшего написанию хроники, сами цари не основали ни одного города.

Последний новый город с вихарами, матхами и большими домами — Бхуттапуру — основал после 1128 г. министр Бхутта (VIII, 2431). Благочестивая деятельность царей в этот период сводится к восстановлению разрушенных культовых сооружений, достройке незаконченных и строительству небольших новых зданий. Например, царь Джаясимха после 1145 года заново отстроил матху в столице (VIII, 3321), достроил вихару, основанную его дядей, и три индуистских храма, не достроенных его отцом (VIII, 3320).

Основание города рассматривалось как благочестивый акт и свидетельствовало о силе и богатстве правителя, стабильности правления и говорило о росте числа ремесленников и строителей. Каждый царь стремился увековечить свое имя в названии построенного им города. Иногда города вырастали близ стратегически важных мест. Так, министр Шура «превратил пограничный пункт (*dhakka*) в прекрасный город под названием Шурапура, который он сам построил» (V, 39). Вероятно, решающим при этом были торговые интересы: город Шурапура находится у входа в один из главных проходов Гималаев — Пир-Панджал, в дхакке располагалась таможенная служба. Таким образом, Шурапура — первый кашмирский торговый центр на пути с юго-запада. Вероятно, город Шупиян, расположенный несколько дальше от границы, к которому ведут два караванных пути — с юга и юго-запада, позже сменил Шурапуру в качестве торгового центра (Kalhana 1892: 447). Шупиян до сих пор остается важным торговым центром Кашмира.

Неоднократные осушения долины, самые значительные из которых производились в IX в. при царе Авантивармане, позволили отвоевать у воды дополнительные земли. Бируни сообщал о болоте вблизи столицы: «Посевные поля [тамошних] жителей [расположены] по берегам этого болота и на отвоеванных у него участках» (Бируни 1963: 203). На них возникали не только деревни и аграхары (посе-

ления брахманов), но и города. Так, прославившийся хитроумными работами по осушению долины низкорожденный, чандала Суйя, основал город на этих землях (V, 118).

Основание города в честь покойного увеличивало его благочестивые заслуги. Поэтому царица Дидда построила два города: Абхима-ньюпуру в честь умершего сына Абхиманью и Канканапуру — в честь своего мужа Кшемагупты, по прозвищу Канкана (VI, 299–301).

Не только правители строили города и увековечивали в их названиях свои имена, но и члены царской семьи, министры и даже уже упомянутый чандала. Подобные факты, несомненно, свидетельствуют о сосредоточении больших накоплений в частных руках.

К XI веку Калхана относит появление своеобразной моды: цари основывают в столице или близ нее новые резиденции, покидая дворцы прежних правителей. О царе Ананте и его супруге говорится:

Когда их сын Раджараджа умер, царь и его супруга покинули царский дворец (*rājaveśman*) и перенесли свою резиденцию (*sthiti*) в окрестности [храма?] Садашива. С того времени цари оставляли старые царские дворцы (*pūrvarājakulasthiti*) и в соответствии с обычаем переносили свое местопребывание в [другой пункт] той же [местности] (VII, 186–187).

С уверенностью можно утверждать, что следы этого процесса сохранились в названиях ныне существующих кварталов Шринагара, оканчивающихся на *-pur(a)*: Навапур, Гурапор, Садашивапура и др.

Можно предполагать, что строительство новых городов, по крайней мере, их центров, велось по плану. Трижды в поэме упоминаются архитекторы: *karmakṛt* ‘архитектор, построивший город’, *sthapati* ‘архитектор, который знал время для строительства’, *sūtradhāra* ‘архитектор, который наносит на местность линии плана здания’ (III, 351–352). Два последних слова известны по средневековым трактатам. Однажды в поэме упоминается ремесленник из страны турушков:

Когда царь хотел [установить] золотой зонт над храмом Калашеша, ремесленник (*śilpin*) родом из страны турушков пришел к нему. Он сказал, что сможет сделать зонт из тысяч золотых пластинок, скрывая, что знает секрет накладывания золота на медь. Несколько дней он наслаждался царским гостеприимством, потом министр Нонака, который был очень сообразителен, выпытал у ремесленника [секрет] расспросами, и ремес-

ленник был приведен в замешательство и ушел так же, как и пришел, а этот зонт был сделан из совсем небольшого числа золотых слитков (VII, 528–531).

Этот пример интересен сведениями о введении новой технологии в отделочных работах на строительстве, что в данном случае было результатом деловых контактов с соседними областями или притока квалифицированных ремесленников из них в Кашмир.

Сами индийцы признавали превосходство кашмирских строителей и использовали как одно из названий для кашмирцев термин *шастрашильпин* ‘строитель, архитектор’ (Cunningham 1848: 2–3).

Сейчас даже развалины древних построек производят сильное впечатление. Разрушения в основном произошли в начале XVII в. Это можно заключить из того, что еще Абул-Фазл упоминает о сохранившихся до его времени храмах идолопоклонников в Кашмире (Abu'l-Fazl 1891: Vol. 2, 364–365). В Кашмире в дамбах, набережных и подобных сооружениях видны хорошо отесанные камни от домусульманских построек, разобранных в мусульманское время.

Кашмирские города в основном строились из дерева. Калхана упоминает опустошительные городские пожары (III, 546; IV, 344; VI, 415) и сообщает, что жителям столицы бесплатно выдали лес на строительство новых домов (VIII, 2390). Каменные постройки особенно ценились и отмечаются отдельно (напр., I, 86; VI, 302, 307). Мирза Хайдар и Абул-Фазл восхищенно говорили о множестве высоких домов Шринагара, построенных из сосны, что было дешево и сейсмоустойчиво. Они отмечали даже дома в пять этажей с галереями и башнями (Abu'l-Fazl 1891: с Vol. 2, 135). У француза Ф. Бернье, посетившего Кашмир в 1665 г., описание столицы более сдержанное и содержательное:

Большинство домов здесь из дерева, но, тем не менее, они хорошо построены и некоторые имеют даже два или три этажа. Не подумайте, что здесь нет хорошего отесанного камня. Здесь много старых разрушенных языческих храмов и других зданий, сделанных из такого камня. Но обилие леса, который легко сплавлять с гор, по маленьким речкам сбрасывать оттуда, делает постройки из дерева более выгодными, чем из камня. Дома..., расположенные у реки, почти все имеют при себе садики, выходящие к реке... Другие дома, расположенные не у реки,

тоже почти все имеют какой-либо садик, а во многих случаях проведены каналы от озера и имеются небольшие лодки для прогулок по нему (Бернье 1936: 320).

На протяжении многих веков характер застройки Шринагара и внешний вид города почти не менялись. В XIX в. В. Лоуренс отмечал, что после пожаров дома строятся на старых местах по берегам реки в прежнем беспорядке. Дворцы знати — из обожженного кирпича в три этажа. Набережные выложены каменными плитами от индуистских храмов. Главное средство сообщения — лодки (Lawrence 1895: 35–39).

Столица Кашмира не имела специальных укреплений: ее безопасность обеспечивалась выгодным географическим положением. Бируни, сам посетивший Раджапури и Лохару, писал, что он «не видел более мощных крепостей» (Бируни 1963: 203).

Интересны сведения о мостах. Калхана сообщает, что первый наплавной мост был построен основателем Шринагара Праварасеной II. Только с этих пор известна такая постройка мостов-лодок (*nausetu* — III, 354). А. Стейн в примечании к этой шлоке сообщает, что деревянные мосты на постоянных опорах известны в Кашмире с XV века. Каменные мосты представлялись кашмирцам выдумкой. Калхана высмеивает и называет шарлатаном иноземца, который предлагает построить такой мост (VII, 349).

Кроме дворцов и жилых домов, в числе городских строений и инженерных сооружений в поэме упоминаются многочисленные монастыри и храмы, как индуистские, так и буддийские, лавки, рынки, странноприимные дома, тюрьмы, больницы, купальни на реке и бани с горячей водой на берегу реки, водоемы, колодцы, водяные колеса и т. д.

Почтенным и богоугодным делом считалось не только строительство новых городов, но и сохранение в порядке старых построек. В поэме упоминается «восстановление пришедшего в ветхость»: приведение в порядок матхов, храмов, садов, водоемов, каналов, постройка каменных оград храмов и стен вместо сгоревших (VI, 307; II, 432).

Когда недоставало средств, то разрушали города и даже храмы предшественников.

Поэты и цари новых времен умножали свои деяния [тем, что] отбирали у других поэмы и богатства, выдавая их за свои. Так, правитель [Шанкараварман]... перенес все ценное, что было в Парихасапуре, чтобы возвысить славу своего города. То, что прославил тот город, теперь в Даттане: ткачество, покупка и продажа скота и пр. (V, 160–162).

Очевидно, здесь речь идет о переселении ремесленников и о переводе рынков. Расстояние между старым и новым городом по реке было около 11 км, и доставлять грузы на лодках не составляло труда (там же, примеч.).

Насколько было распространено непосильное строительство, видно из похвалы царю Уччале (XII в.): «Хотя он и был кашмирцем, он не транжирил своих богатств постоянно на землю или на грабителей, сооружая или разрушая дома или закупаая коней» (VIII, 73).

Интерес представляет неоднократное упоминание рынков и лавок. Уже в самом начале поэмы говорится о городе Киннарапура с богатыми рынками — *ṛddhāpaṇa* (I, 201). В городе Праварапуре несколько постоянных рынков: «должным образом распланированные рынки» — *vibhaktair yuktam āpanaiḥ* (III, 358). Здесь же упоминаются ряды лавок: торговый ряд (*vīthi*), расположенный вдоль берега (III, 360), и рынок Тунгешвары — *tungeśvarāpaṇa* (VI, 130). Среди построек царицы Камалы назван рынок ее имени — *kaṃalāhaṭṭa* (IV, 208). Очевидно, и основание рынка было благочестивым делом.

Несколько раз в поэме говорится о разграблении рынков (напр., V, 347), в том числе и рынка Атилики (*aṭṭilikāpaṇa*, VIII, 1991). Он был на территории Лохары. Похоже, что в X веке это был пункт межобластного обмена Лохары и Кашмира.

В город, большей частью в столицу, стекались натуральные и денежные налоги и крупные суммы таможенных сборов. Определенная доля этих доходов шла на уплату жалованья чиновникам и войску, в тексте иногда упоминается размер этого жалованья (VI, 678; IV, 760 и др.). Часть чиновников реализовывала натуральное жалованье через рынок. В голодные годы министры и пехотинцы продавали рис по высоким ценам (V, 274), однако царские запасы зерновых иногда сбивали спекулятивные цены, так как выбрасывались на рынок по низкой цене (VIII, 61).

На город накладывались различные налоги, подати и пошлины. Обычными налогами облагались городские земли. Царь Харша «не оставил без обложения ни клочка земли в городах, деревнях и прочих местах» (VII, 1226). Сельскохозяйственный характер кашмирского города несомненен. В поэме упоминается сжатый рис, оставленный на сушку за оградой городского дома (I, 246). В городах много каналов, бассейнов, водоемов, колодцев. Устройство в городе водяных колес, несомненно, свидетельствует о нуждах городского земледелия и садоводства. Город, который Кальхана называет «город у храма Мартанда», славился виноградом (IV, 192). Виноградники столицы — Шринагара — упоминает Бернье в XVII в. (Бернье 1936: 320). К сельскохозяйственным занятиям следует отнести давний промысел населения, существующий и по сей день, — добычу водорослей из озера Дал на корм скоту (III, 489). На городском рынке продавали и покупали скот (V, 162). Скот держали и в городе.

Важнейшую часть доходов с города составляли торговые пошлины. В конце IX века было создано ведомство *aṭṭapatibhāga* ‘доля управляющего рынками’, которое ведало налогами с ремесленников и рынков. Его основатель назван «грабителем городов, домовладельцев и деревень» (V, 167). Такое определение, кроме указания на тяжесть налогов, позволяет говорить об участии в рыночном обмене как горожан, так и деревенских жителей. Кроме того, поэма упоминает об участии храмов в торговле: у храмов был отобран «доход от продажи благовоний, сандала и др. под тем предлогом, что он был (царской) долей от продажной цены» (V, 168). Как видим, храмы были обязаны платить налог с торговых сделок. В качестве дарения храмам упоминают рыночные постройки (VIII, 3319).

Различные поборы со временем росли, «придумывались новые» (VI, 264–266). Царь Суссала «из жадности накладывал на подданных штрафы» (VIII, 636). Среди многих новых чиновников, назначенных ради пополнения казны, царь Харша ввел даже должность *найка*, ведавшего, по-видимому, уборкой нечистот (букв. ‘следившего за нечистотами’ (VII, 1107)). Безусловно, налоги по разным благоприятным случаям — *maṅgalyadaṇḍa* (VIII, 1428) и прочие поборы, «разоряющие страну» (VII, 43), касаются всего населения страны.

В связи с выплатой жалования пехотинцам-*тантринам* в поэме упоминаются векселя — *huṇḍikā*. Осуждая слабых правителей

Кашмира в начале X века, Калхана говорит, что эти цари «держатся выдачей тантринам векселей» (V, 266), а те цари, которые не могут «платить тантринам того, что положено по векселям», лишаются царства (V, 302). Еще важный пример: «Царь назначал министром того человека, который собирал деньги на векселя тантринам продаж подданных» (V, 275). Похоже, что здесь речь идет о закладе деревень и о системе откупов. Какие-то постоянные царские доходы передавались на откуп, причем это могло касаться не только основного поземельного налога, но и других доходов.

Кашмирский вексель был долговым обязательством в строго установленной письменной форме, по существу, это заемное письмо. В «Локапракаше» приводятся образцы векселей, касающихся денежных и натуральных займов (рис, пшеница, ячмень, вино), одалживания лошадей и т. п. При возвращении долга предусмотрен определенный процент; в некоторых случаях, кроме свидетеля, указано лицо, гарантирующее возврат долга (Bloch 1914: IX–XXI).

Все это говорит о существовании ростовщического кредита. Кредиторы упоминаются неоднократно. Калхана сравнивает попавшего в затруднительное положение царя с умирающим, которого окружили *ṛṇika* ‘кредиторы’ (VIII, 810), упоминает плату кредиторам царского родственника (VIII, 1855). Особый интерес представляет история с кредитором царя Ананты (XI в.). Некий иноземец разбогател благодаря поставкам бетеля в Кашмир и вывозу из него воды священных источников. Снабжая бетелем дворец, этот торговец стал фаворитом царя, на которого оказывал большое влияние, и «выманил у царя почти весь годовой доход страны». Как кредитор царя он забрал у него корону, украшенную пятью сияющими полумесяцами, и трон в возмещение тех больших денег, которые ему причитались (VII, 190–196). Раз в месяц корону и трон приносили во дворец для царского приема. Таким образом, царские регалии стали залогом. Конец несчастьям, в которые оказалось ввергнуто все царство, положила царица, уплатив долг из своих собственных сбережений (VII, 197).

В поэме много упоминаний о деньгах: называются цены на различные товары, в основном на рис, указывается плата за работу ремесленникам, жалованье государственным служащим. Термин *dīnnāra* обозначает как денежную единицу, так и деньги вообще (см. Cunningham 1871; 1874.)



Золото определенно считается лучшей формой хранения богатств. Царь Суссала (XII в.) вывозит золотые слитки в безопасную Лохару (VIII, 639). На одежде Яшаскары нашиты кусочки золота (VII, 102). Интересно, что премьер-министр царя Ананты (XI в.) «мудро отменил царскую привилегию клеймить золото в соответствии с цветом (качеством), ценой и т. д., которая служила для выяснения накоплений населения, зная что следующие цари будут стремиться конфисковать накопленное таким образом богатство, прибегая к наказаниям и прочим [средствам]» (VII, 211–212). Этот отрывок достаточно красноречиво говорит о сосредоточившихся в частных руках накоплениях и стремлении властей их контролировать.

Во главе города стоял *nagarādhikṛta*. Этот термин наиболее употребителен для обозначения градоначальника столицы. Наряду с ним встречаются *nagarādhīpa* и *nagarādhīpati*, все три употребляются в «Раджатарангини».

Управление столицей было централизовано, градоначальник назначался царем, его права и обязанности были довольно значительны. *Нагарадхикрита*<sup>2</sup> следил за порядком в городе, боролся с ворами и грабителями (VII, 580), в случае необходимости подавлял волнения в столице, причем не только среди горожан (VIII, 257), но и в армии: так, когда войска отказались повиноваться царю, тот бежал, поручив нагарадхикрите восстановить порядок (VIII, 814). При возникновении военной угрозы нагарадхикрита руководил обороной столицы и располагал в этом случае многочисленным войском (VII, 1006, 1542).

Важной обязанностью градоначальника был сбор налогов, наложение и отмена штрафов. Калхана упоминает отмену штрафа «на домохозяев за безнравственное поведение замужних женщин» (VIII, 3336) и наложение штрафа на тех, кто взял в жены танцовщиц (VIII, 3338), осуществленные в обоих случаях нагарадхикритой. Таким образом, нагарадхикрита имел частичный судебный иммунитет. Кроме того, он вмешивался в ведение торговых сделок, о чем есть любопытное свидетельство: в XII в. нагарадхикрита восстановил обращение денег (*dīnnārayavahāra*) в торговых сделках, которое было прежде нарушено в результате злоупотреблений (VIII, 3334–3335).

---

<sup>2</sup> За неимением русского соответствия термин в большинстве случаев оставлен без перевода; в переводе Стейна “the city prefect” (VIII, 632).

Вероятно, нагарадхикрита осуществлял контроль не только за торгово-ремесленной деятельностью, но в особых случаях и за министрами во время отсутствия царя. Когда царь заподозрил главного министра в присвоении государственных доходов, он «упрекнул в этом нагарадхикриту Джанаку» (VIII, 632).

Власть и авторитет нагарадхикриты были иногда так велики, что столица находилась под полным его контролем (VIII, 907), и ему удавалось, объединив вокруг себя министров, военные группировки, феодалов-самантов и горожан, добиться смены правителя. Таким путем нагарадхикрита Джанакасимха в 1120 г. сначала посадил на трон претендента (VIII, 837 и сл.), а затем, разочаровавшись в нем, вернул трон прежнему царю (VIII, 932–946). Обладая достаточной силой, *нагарадхикрита* мог «сделать царем» (VIII, 258) своего ставленника, в иных же случаях широкая поддержка сторонников давала ему возможность самому занять престол (VIII, 259). В силу личных связей он мог иметь влияние на царя и царское семейство. Так, один из них побуждает царицу к благотворительной деятельности (VI, 296), другой особенно влиятелен благодаря своей дружбе с царем с детских лет (VIII, 1569).

Должность нагарадхикриты приносила значительные доходы. Могушественный нагарадхикрита Чалитака на свои средства основал храм Чалитасвамин (IV, 81); когда нагарадхикрита Курараджа «был у власти, ему не пришлось делать больших затрат, тем не менее имущества, оставшегося после его смерти, было недостаточно для подобающих ему посмертных ритуалов» (VIII, 3341).

На эту должность попадали лица из разных социальных слоев, вплоть до сына простого солдата и царского сокольничего (VIII, 183, 256). Последнего царь за верную службу вначале возвысил до градоначальника (VII, 580), однако, несмотря на его успехи в борьбе с грабителями вскоре отобрал у него должность и передал ее другому, более достойному — сыну главного министра (VII, 583–584). Впрочем, бывший сокольничий помог претенденту на престол Харше занять трон и тем вновь вернул себе высокую должность (VII, 887).

Пост нагарадхикриты мог наследоваться его сыном. Так, в XII веке некий Джанакасимха был сыном градоначальника. Он с детства дружил с будущим царем Уччалой (VIII, 1569). Со сменой правителя семья чиновника оказалась в опале. Тем не менее сыновья добились

высоких постов, и Джанакасимха какое-то время держал в своих руках две важные должности: главного судьи (VIII, 573, 1046) и наградхикриты (VIII, 632) — бывшую должность своего отца.

К X веку относится назначение царем Яшаскарой четырех градоначальников сразу: они «ходили друг за другом», «по очереди собирали деньги» и таким образом пополняли царскую казну (VI, 70). Вероятно, царь имел в виду разделение обязанностей этих чиновников ради взимания новых налогов и штрафов. Нужно заметить, что для Кашмира характерно разделение обязанностей между чиновниками, находящимися на одной должности. Вспомним предписание «Артхашастры» для военачальников: «когда начальников несколько, то из-за боязни одного перед другим они не поддадутся на подговоры врагов» (Артхашастра 1959: II. 22).

Таким образом, наградхикрита обладал большими полномочиями, сосредоточивая в своих руках административную, военную и отчасти судебную власть. Сбор налогов, взимание штрафов, контроль за торгово-ремесленной деятельностью — наиболее важные его функции в мирное время, в военное — руководство обороной столицы.

В хронике не содержится никаких упоминаний об органах самоуправления в городах, однако постоянно отмечается особая роль городского населения, прежде всего жителей столицы, в политической жизни столицы и страны в целом, в решении важных дел.

Горожане страдали от всякого рода притеснений. Борьба со злоупотреблениями отмечается как редкое благо. Царь Уччала преследовал бесчестных каястхов — чиновников, которые обирали народ (VIII, 86–109); он не брал штрафов деньгами, а отправлял провинившихся на богоугодные работы.

Несколько свидетельств дают возможность считать, что городу принадлежит близлежащая округа: «богатый город вместе с деревнями подарен храму» (IV, 193). Городскому храму даруются деревни. По-видимому, часть сельской округи считалась территорией города или была подчинена ему.

Дарение храму города с деревнями означает передачу храму права на сбор различных налогов и пошлин. Такое право царь мог даровать и частному лицу, как это было с Михиракулой, который получил от кашмирского царя город в управление (II, 176). Такое частное лицо становилось сеньором города, происходила феодализация города.

Источник неоднократно сообщает о выборности царя и приглашении подходящих лиц на трон. Иногда министры меняют правителя вопреки воле горожан (I, 367; II, 5). Иногда подданные, побуждаемые министрами, обращались к тому или иному лицу с просьбой занять трон (III, 2; V, 243), в других случаях это делали министры и горожане. Например, горожане (*nagaraukas*; здесь, скорее всего, жители столицы) пригласили на трон царя Сандхимати и приветствовали его в столице (II, 111–119). Этот же царь отрекается от престола перед подданными (*prakṛtiḥ sarvāḥ*), которым он «передал власть, как хорошо сохраненный вклад» (II, 159). Под подданными здесь явно имеются в виду горожане, предложившие царю трон. Таким образом, в данном случае царь поступает так, как если бы государственный суверенитет принадлежал горожанам. Возможно, речь идет не о всех горожанах и отречение происходит в помещении — *sabhāntare* (II, 159). О царе Баке также сообщается, что он был «коронован горожанами» (I, 325). Более поздние примеры свидетельствуют о том, что к XII веку практика выборности царя оказалась забытой.

К 939 г. относится рассказ о главнокомандующем, который во время борьбы за трон разбил объединенные силы противников и занял дворец. После этого триумфа он не взшел на трон, а обратился к собранию брахманов с просьбой избрать на царство достойнейшего, уверенный, что выберут именно его, но был отвергнут. Любопытно, как комментирует Калхана это событие: «Обреченный на заблуждение вследствие своих прошлых деяний, а может, направляемый плохими советчиками, недалекий Камалавардхана не взшел на престол сам», а запросил выборов (V, 456). Далее автор еще раз называет его глупым и восклицает: «Кто заслуживает большего сожаления, чем он — едва успев силою обрести величие, он упустил его» (V, 459–460). Выборность, стало быть, представляется Калхане ненужной помехой. Она вовсе не была установленной практикой в его бурное время. Заметим, что уже и в выборах Камалавардханы участвуют не все горожане, а только брахманы — члены *паршадов* (храмовых советов). И все же вплоть до времени написания поэмы горожане упоминаются в числе влиятельных группировок, участвующих в смене царей.

Чтобы изгнать неудобного ему царя Суссалу (XII в.), «градоначальник Джанакасимха достиг договоренности с министрами, феодалами (*sāmanta*), пехотинцами (*tantrin*), горожанами (*paura*) и др.» (VIII, 838). Решив впоследствии вернуть изгнанного царя, он же «собрал

всех горожан, конницу и пехоту» и выступил против им же возведенного на престол царя Бхикшу (VIII, 932). В поддержку изгнанного Суссалы брахманы устроили голодовку в столице (VIII, 900). «Каких только обстоятельств не обсуждали ежедневно многочисленные паришады (храмовые советы) вместе с горожанами (*paura*), приходившими поглазеть на голодовку» (VIII, 905). Однако собрание горожан и брахманов не ограничивалось пустословием. Опасаясь нападения со стороны царя, «члены паришадов и горожане (*paura*) решительно готовились к битве» (VIII, 906). Вероятно, за этими событиями могла скрываться не только поддержка горожанами паришадов в их борьбе на стороне одного из претендентов на трон, но и своеобразный союз паришадов — верхушки духовенства — с городской верхушкой в политической борьбе.

К этим событиям относится важный пример созыва городского собрания — *sabhā*. Пытаясь пресечь смуту, царь Бхикшу устроил собрание без причины недовольных горожан (*paura*), «вступив в город, созвал весь народ» (VIII, 912). «Злонамеренные горожане» не приняли разумных слов царя. Калхана резюмирует: «Нет на бунтовщиков управы» (VIII, 913).

Другой случай созыва собрания горожан относится к более позднему времени. Сам автор уже был очевидцем этих событий в 1128 году, когда во время беспорядков в начале правления царя Джаясимхи последний появился перед горожанами, «чтобы рассеять их сомнения» (VIII, 1375). Не удивительно, что горожане не были едины в своих действиях; часть их продолжала поддерживать претендента Бхикшу и находилась у него в войске до тех пор, пока Джаясимха подкупом не привлек их вместе с феодалами-дамарами на свою сторону (VIII, 1384, 1517). Все это, несомненно, свидетельствует о важной роли горожан в политической борьбе. Эти примеры позволяют также предположить, что собрание горожан, если и не созывалось регулярно, то, по крайней мере, в нем возникала необходимость в критической ситуации. Такие собрания являются свидетельством участия горожан в решении административных дел. Видимо, столица подчинялась власти царя и градоначальника почти полностью, а в подобных примерах можно видеть остатки прежнего городского самоуправления.

Под горожанами (*paura*) Калхана понимает не всех жителей города, а только полноправную их часть. Иногда он упоминает просто

жителей города (*vāstavya, jana*), например, в рассказе о беспорядках в столице и вооруженных столкновениях жителей (*vāstavya*) и феодалов-дамаров (VII, 1572) или о волнении жителей (*janakṣobha*) после убийства Суджи (VIII, 2153). Родственники Суджи «беспрепятственно притесняли горожан (*paura*), отбирая у них дома и причиняя им и другие неприятности, чем вызвали враждебность народа (*jana*) [к нему]» (VIII, 2041). Из этого примера видно, что горожане являются домовладельцами. Что же касается слова *jana* «народ», то оно здесь употреблено не терминологически, а обозначает население, людей вообще, точно так же, как и в вышеупомянутом примере с царем Бхикшу, который «созвав весь народ (*jana*), устроил собрание беспричинно недовольных горожан (*paura*)» (VIII, 912).

С большей определенностью обрисовывает границы социальной группы *paura* рассказ о событиях, связанных с правлением царя Суссалы. Восшествию его на престол способствовали горожане и феодалы-дамары, присоединившиеся к нему (VIII, 456, 458). В трудные для своего правления дни Суссала стал щедро раздавать деньги и «даже ремесленники (*śilpin*) и возчики (*śākaṭika*) взялись за оружие» (VIII, 727). Эти слова выделяются на фоне обычного, частого упоминания горожан в царском войске и среди влиятельных группировок. Этот пример — явное свидетельство того, что Калхана не включает ремесленников и возчиков в число *paura* — горожан, или, по меньшей мере, не считает их полноправными горожанами.

Об особом социальном статусе горожан можно судить по указанию, вложенному в уста Лалитадити (VIII в.): «Крестьяне не должны приобретать одежду, украшения, шерстяные одеяла, пищу, лошадей, женщин, жилища, которые подобают городу» (IV, 349). Это предписание дает косвенную социально-экономическую характеристику, конечно, не всему населению города, а той его части, которая носит название *paura*.

Таким образом, рассмотренный материал позволяет заключить, что *paura* представляют собой особую социальную группу городского населения, которая обладает достаточно высоким имущественным цензом, элементами самоуправления, играет активную роль в политической жизни страны, участвует в решении административных дел через отношения с верховной властью и господствующими социальными группами: верхушкой духовенства, военной, государственной и земельной аристократией. По всем этим признакам *paura* можно сравнить с бюргерством феодальной Европы.

О том, какое важное место отводит Калхана горожанам, свидетельствует прославление им тех государей, «которые спят счастливо, видя своих горожан (*raura*) везде благополучными, как [царские] дети» (II, 42).

Следует еще раз подчеркнуть, что почти все примеры, касающиеся *raura*, определено относятся к столице, положение которой, безусловно, отличается, от положения меньших, провинциальных городов.

Рассмотренный материал показывает, что город в средневековом Кашмире — это укрепленный административный, торговый, культурный и религиозный центр. Несомненно, кашмирский город имеет сельскохозяйственный характер. Немногочисленные материалы, касающиеся ремесленной деятельности, не дают возможности для ее характеристики. Источник лишь ограниченно отражает развитие ремесла. Существование достаточно развитых товарно-денежных отношений поддерживалось оживленной транзитной торговлей, дававшей государству существенный доход. Некоторые факты — активность горожан, выделение города с округой — позволяют усматривать наличие самоуправления в городах до времени написания «Раджатарангини».

## Список литературы

### Источники

*Артхашастра или Наука политики*. Пер. с санскрита В. И. Кальянова. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1959.

Бируни Абу Рейхан. *Индия*. Т. II. Ташкент: АН УзССР, 1963.

Поло Марко. *Книга Марко Поло*. М.: Госиздат. географ. лит., 1955.

Abu-l-Fazl. *The Ain-i-Akbari by Abu-l-Fazl Allami*. Transl. by H. S. Yarrett. Vol. 1– 3. Calcutta: Royal Asiatic Society of Bengal, 1873, 1891, 1894.

Bloch, J. *Un manuel du scribe cachemirien au XVIIe siècle: Le Lokaprakaça attribué à Kṣemendra*. Paris: Librairie Paul Geuthner, 1914.

Haidar, Mirza Muhammad Dughlat. *The Tarikh-i-Rashidi. A History of the Moghuls of Central Asia*. Ed. by N. Elias. Transl. by E. D. Ross. Patna: Academia Asiatica, 1973 [1898].

Kalhana. *Kalhana's Rajatarangini or Chronicle of the Kings of Kashmir*. Ed. by M. A. Stein. Vol. 1. Sanscrit text with critical notes. Bombay: Education Society's Press, 1892.

Kalhana. *Kalhana's Rajatarangini: A Chronicle of the Kings of Kashmir*. Vol. 2. Transl. by M. A. Stein. Westminster: Constable, 1900.

Si-yu-ki. *Buddhist Records of the Western World*. Transl. from Chinese of Hiuen Tsiang (A.D. 629) by S. Beal. Vol. 1–2. London: K. Paul, Trench, Trübner & Co, 1906.

### Исследования

Бернье Ф. *История последних политических переворотов в государстве Великого Могола*. Москва-Ленинград: Соцэргиз, 1936.

Топоров В. Н. О палийской топономастике // *Топонимика Востока*. Москва: Наука, 1969.

Bühler, G. Detailed Report of a Tour in Search of Sanskrit MSS. Made in Kásmír, Rajputana, and Central India // *JBRAS*. Extra number. Bombay: Society's Library; London: Trübner & Co: 1877.

Cunningham, A. *The Ancient Geography of India*. London: Trübner & Co. 1871.

Cunningham, A. *An Essay on the Arian Order of Architecture as Exhibited in the Temples of Kashmir*. Calcutta: n.p., 1848.

Cunningham, A. *Coins of Mediaeval India from the Seventh Century down to the Muhammadan Conquest*. London: B. Quaritch, 1894.

Lawrence W. R. *The Valley of Kashmir*. London: Henry Frowde Oxford University Press, 1895.



Часть II  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.  
ГЕРМЕНЕВТИКА



Part II  
LITERARY ANALYSIS.  
HERMENEUTICS



*Arunim Bandyopadhyay*

## Translating Schwartz's Plays from Russian into Bengali: Challenges and Strategies

**Abstract.** Russian playwright Evgeny Schwartz's plays — political satires written during the Stalinist regime — are unique as he uses the characters and themes of fairy tales while deftly weaving a plot. Words and phrases in his plays have many shades of meaning and connotations. Sarcasm in Schwartz's plays is expressed through puns, gibberish, interjections and poses challenge for the translator as the source language (Russian) and the target language (Bengali) are not only lexically and grammatically different from each other, social and cultural experiences of the speakers of these two languages are also diverse. The witty dialogues in Schwartz's plays demand sharpness and dynamicity in translation and merely conveying the meaning of those humorous expressions into the target language would fail to retain expressiveness and intensity of the source text. Translating Schwartz's plays is challenging as equivalent words of the target language at times fail to bring out the additional flavour of his expressions. Sentence structures and even ellipses in the dialogues are very significant in his plays and demand minute attention from the translator. This article discusses the strategies used by the translator (the author of this article) of three famous plays of Evgeny Schwartz: *The Dragon*, *The Shadow* and *The Naked King* from Russian into Bengali.

**Keywords:** strategies, pun, gibberish, interjection, connotations

## Introduction

Evgeny Lvovich Schwartz (1899–1958) was a Russian writer, playwright and poet. He wrote short stories, scripts for films and poems, however, he is famous largely for his plays. Some of his plays are very popular in Russia even today and are regularly staged in the theatres of Moscow, St. Petersburg, Kazan, Novorossiysk, and a number of other cities.

He earned fame in his native land and abroad and also the wrath of the Soviet government for his plays. Enthralled audience watched his satiric plays with fervour and enjoyed the witty dialogues. However, his plays were not liked by the authorities, as most of his plays allegorically criticized the Soviet regime. *The Dragon*, *The Shadow* and *The Naked King* were banned, as these plays were critical towards the Stalinist rule. The ban was lifted after Nikita Khrushchev had come into power.

Schwartz was deeply influenced by the fairy tales. He believed that fairy tales should be read not only by children, but also by adult readers and was of the opinion that fairy tales could reveal the innermost feelings and emotions. Many of Schwartz's plays borrowed ideas from fairy tales and legends. For example, Lancelot — the knight who fought the Dragon in *The Dragon* — is a knight in the legends of King Arthur. The fairy tales written by the famous Danish author Hans Christian Andersen made a huge impact on Schwartz. One of his plays, *The Shadow*, even mentions Andersen's name. Annunziata is the daughter of Pietro, the owner of an inn in the country, where some fairy tale characters lived and some of them are also meeting the protagonist during his stay there. She informs the protagonist (a researcher) that Andersen stayed in the same room of the inn where the researcher who claims himself to be a friend of Andersen is staying.

This article highlights some of the challenges of translating the satiric plays of Evgeny Schwartz *The Dragon*, *The Shadow* and *The Naked King* from Russian into Bengali and discusses the strategies used in the Bengali translation. These strategies helped retain the style and flavour of the source text (in Russian) without distorting the linguistic traits of the target language (Bengali). The plays based on fairytales have political message and are critical towards tyranny and tyrants. These three plays depict inherent contradictions of the despots and unethical, inhuman nature

of the authoritarian regimes with witty dialogues and amusing physical movements of some of the characters.

It needs to be emphasized that these three plays have not been adapted but translated into Bengali, therefore the names of the characters in the plays have not been changed in order to retain the flavour of the source text, e.g., Lancelot (the knight), Elza, Henrich etc. in *The Dragon*; Pietro, Annunziata, Julia Julie, Tsezar' Borjia, etc. in *The Shadow*; Henrich, Christian, Henrietta, etc. in *The Naked King*.

### **Strategies of drama translation**

The challenges of translating a play are different from that of a prose text, as a play is a literary art as well as theatrical art. Plays are not only read but conceived in the form of stage performances, so,

...even the most superficial consideration of the question must show that the dramatic text cannot be translated in the same way as the prose text. To begin with, a theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized. And this presents the translator with a central problem: whether to translate the text as a purely literary text, or to try to translate it in its *function* as one element in another, more complex system. As work in theatre semiotics has shown, the linguistic system is only one optional component in a set of interrelated systems that comprise the *spectacle* (Basnett 2002: 124).

Those involved in the stage production of plays are aware of the fact that there is a difference between the translation of a play and that of a story or a novel. "Playwrights and directors are aware of the difference between the principles of translating a play and that of literary translation. Criticism often comes from them for 'literary' or 'philological' translations that do not meet the conditions for transposition of the text of a play on stage" (Olitskaya 2012:19; translation mine — *A. B.*).

What is the purpose of translating a play? The main purpose is perhaps successful performance of the translated play.

Therefore, a translator of drama inevitably has to bear the potential spectator in mind though, here again, the better written and more significant the text, the fewer compromises he can make in favour of the reader. Further, he works under certain constraints: unlike the translator of fiction he cannot gloss, explain puns or ambiguities or cultural references, nor transcribe words for

the sake of local colour; his text is dramatic, with emphasis on verbs, rather than descriptive and explanatory (Newmark 1988: 172–173).

Translators use various strategies for translation of plays. Che points out that the strategies for drama translation are goal-oriented within the framework of some specified principles. He highlights two opposing trends in the strategies of drama translation — “foreignization (characteristic of ‘page’ translations) and domestication (characteristic of ‘stage’ translations)” (Che 2005: 60) and further elaborates views expressed by different scholars on drama translation.

Scholars (cf. Aaltonen 2000: 53–54) think that considerations of the compatibility and integration of translated drama in the receiving culture play a crucial role in the choice of the text to be translated and the translation strategies used. Concerning the choice of texts, they state that foreign plays are selected on the basis of some discursive structures which either needs to be already in line with those in the target society or can be made compatible with them. For instance, foreign plays which represent either empiricist or emotional reality familiar to the target culture are admitted into its theatrical system more easily than those that are not compatible with its way of looking at the world. Both the choice of texts and the adjustments are carried out in the interests of the integration of the foreign play into the aesthetics of the receiving theatre as well as the social discourse of the target society. With regard to the translation strategies used, Bassnett (1998:93) cites Romy Heylen who has suggested that in drama translation there is a sliding scale of acculturation that runs from one extreme, where no attempt is made to acculturate the source text that may result in the text being perceived as exotic or bizarre, through a middle stage of negotiation and compromise, and finally to the opposite pole of complete acculturation. Brisset (1990:5) however views the situation differently and asserts that drama texts, perhaps more than any other genre are adjusted to their reception and the adjustment is always socially and culturally conditioned. According to her, “drama as an art form is social and based on communal experience. It addresses a group of people in a particular place at a particular time. It grows directly out of a society, its collective imagination and symbolic representations, and its system of ideas and values.” Also taking a contrary stand to Heylen, Aaltonen (1993:27) on her part considers “that in translation, foreign drama is transplanted into a new environment and the receiving theatrical system sets the terms on which this is done”. She argues that the translated play must communicate and be intelligible at some level, even if it should deviate from the existing norms and conventions (Che 2005: 61–63).

The translator of a play should be equipped with linguistic skills but should also have some knowledge of stage performances. The familiarity of the translator with the stage performances makes the translated version actable. Carlson highlights the importance of actability while comparing two different versions of English translation of Swedish playwright August Strindberg's *The Father* by Elizabeth Sprigge and Arvid Paulson. Carlson praises both as "both translations are clearly written and read well" (Carlson 1964: 56) but argues that Sprigge's version is the more actable one as "in the matter of duration of speeches they differ considerably. While the number of words in Miss Sprigge's versions of the first act of 'The Father' runs about three per cent higher than Strindberg's original Swedish text, Mr. Paulson's dialogue runs nearly twenty-five per cent higher" (ibid.).

### Schwartz's plays

Schwartz's plays, written during the Soviet era, are replete with a number of linguistic devices that have added humour to the dialogues. Puns, interjections, connotative words, idiomatic expressions, inverse word order, incorrect grammatical constructions, gibberish, ellipsis etc. have been used to create humour. Nonsense phrases also assume significance in these plays. Schwartz borrowed ideas from fairy tales:

The fairy tales of Eugene Schwartz ... are satirical, there are elements of farce, grotesque, parody, parable (there are elements of a lyrical utopia or a philosophical parable in them), but nevertheless they remain fairy tales, ... Schwartz did not immediately discover the positive content of the fairytale genre, potentials of deep, philosophically significant dilemmas and conflicts that he later developed in *The Shadow*, *The Dragon*, *The Ordinary Miracle* ... he began with the theme of fairy tales, miracle, witchcraft etc., ... all this, including humorous interpretation of fairytale situations, heroes and motives, lively, non-dogmatic attitude to the very "ideology" of fairy tales, subsequently entered the mature and best works of the writer (Lipelis 1978: 132; translation mine — A. B.).

Fairytale situations add humour to the dialogues. The cat who lives in Elza's house and the carpet merchant's donkey speak human language in *The Dragon* and talk about their food preferences. The gardener tells the people around him — gathered in the town square — about "tea-roses", "bread-roses" and "wine-roses" that he grows in his garden. He also

informs them that one would feel “*syt i p'jan*” (fed and drunk) simply by looking at these roses and reveals that the Dragon had promised him money for further experiments. A female resident of the town narrates her shocking experience to the people in the square. She was “frozen” from fear when she saw on her way to the square (to watch the battle between The Dragon and Lancelot) how sugar and butter — pale like dead — were going back to warehouses from shops and laments that these “nervous” food products hide themselves whenever they hear “the noise of a battle”.

The magical pot in *The Naked King* is another example of Schwartz’s style of using fairytale situations (in this case, from a fairytale by Andersen). The pot with a sensitive nose can smell the food items in any kitchen from any distance and can also name the food, which is being prepared in that kitchen. Fairytale situation is also found in *The Shadow* where the female singer Julia Julie requests the doctor to use the ‘water of life’ on the researcher after his execution. Later the researcher gets his life back after the prime minister and the finance minister allow the doctor to use the ‘water of life’ on him.

Schwartz’s use of ambiguous dialogues also adds humour to his plays. When the girls accompanying the princess in *The Naked King* heard that Baroness (*Baronessa* in Russian) would be butchered, they cursed Henrich and Christian and when the girls were told that Baroness had to be killed, as she was extremely fat, one of the girls fainted. It later turns out that both the girl who fainted and one of the pigs (*svin'ja* is feminine in Russian) in the herd are called Baroness.

The physically challenged finance minister with a habit of uttering incomplete words and ambiguous sentences in *The Shadow* is incapable of expressing his emotions on his own. His servants help him express annoyance, anger or happiness by changing his sitting positions. On one occasion the minister orders his servants to help him stomp his feet but the servants fail to understand his order and instead stomp their own feet. The servants once again make a mistake when the minister expresses his desire to hug the singer, Julia Julie. He merely says “hug” and the servants immediately hug the singer which makes the minister angry with his “foolish” servants.

### Translating names

The prevailing political situation did not allow Schwartz express his views overtly. He chose fantasy and fairy tales to depict the cruelty of



despotic regime. It has already been mentioned that Andersen's fairy tales made a significant impact on him. Some characters of the fairy tales are present in his plays. The protagonist (a researcher) in *The Shadow*, a friend of Hans Christian Andersen arrives in the country where characters such as the sleeping beauty lived — she lived there till death, Annunziata informs the researcher — and some of the characters are living there even today, such as the man-eater (who works in a pawnshop as an appraiser) and the dwarf — he is as short in height as a finger — and the dwarf's wife Grenader who is an exceptionally tall woman. The Bengali translation does not have any footnote or endnote to give an account of these characters, as it has been felt that no description is required since the dialogues give the reader and the audience a fair idea about these fairy tale characters.

Aphrodite's (the goddess of love in Greek mythology) name in *The Shadow* has not been replaced with any Bengali name or any name from Indian mythology. It has been transliterated, but the adjective *sundari* (beautiful) for Aphrodite has been added in the translation. Similarly, Circe's (from Greek mythology) name in *The Shadow* has been transliterated in Bengali and the adjective *jadukari* (female form for *jadukar*, i.e. sorceress) has been used for this character.

The mythological names of Circe and Aphrodite have been used to retain the flavour of the original but the epithets *jadukari* 'sorceress' and *sundari* 'beautiful' have been added in order to convey the meaning of the names characterising the figures, as the target readers and audience are generally not familiar with these characters from Greek mythology. However, the Russian word *nimfa* 'nymph' has been translated as Urvashi (a character from Indian mythology), as it can easily be understood by the target readers and audience.

## Translating puns

Schwartz's characters often use puns (wordplay in its narrow sense) in their dialogues. Pun, or wordplay, is a powerful tool for satire and sarcasm.

"[Wordplay] can be expressed in ambiguous verbal wit, orthographic peculiarities, sounds and forms of the words, in breaking the grammar rules and other linguistic factors. It should be also mentioned that context has a vital importance for the actualization of the wordplay (pun), as its pragmatic role (mainly humorous, satirical, sarcastic, etc) is fulfilled

and actualized in a specific context” (Giorgadze 2014: 271; translation mine — *A.B.*).

Scholars have suggested various strategies of translating pun.

Wecksteen mentions three translation strategies, plus compensation, and they all imply that a fully acceptable TL solution is found (i.e., even the first strategy involves the use of TL items, despite its label): ‘wordplay → identical wordplay’ and ‘wordplay → different wordplay’, the latter with the subcategories ‘wordplay → wordplay using the same strategy, but different words’ and ‘wordplay → wordplay using a different strategy as well as different words’ (Schröter 2005: 113).

Delabastita “proposes 9 strategies for the translation of puns: (1) pun to pun, (2) pun to non-pun, (3) pun to punoid, (4) zero translation, (5) direct copy, (6) transference, (7) addition: non-pun to pun, (8) addition (new textual material): zero to pun, (9) editorial technique” (Zhang, Goh, and Muhammad 2014: 2498–2499).

Puns in the source text have hardly been ignored in the Bengali translation. No attempt has been made to create a pun in the translation if there is no pun in the source text. No footnotes or endnotes have been used to explain puns in the source text, as it has been felt that such editorial techniques are not required in the drama translation. The Bengali translation of these three plays has instances of pun-to-pun translation and pun to punoid translation “in which the translator has perceived the original pun, and tried to recreate its effect by using some other wordplay-related rhetorical devices, such as repetition, assonance, irony allusion, and etc.” (Zhang, Goh, and Muhammad 2014: 2498).

In *The Dragon* the jailor informs the chief administrator or the mayor of the town that unknown people are writing the letter ‘L’ on the walls of the town, which stands for ‘Lancelot’, but the mayor argues that ‘L’ stands for ‘love for our leader’. This English phrase retains the wordplay in the translation (both the words ‘love’ — *lyubit*’ in Russian — and ‘Lancelot’ have the initial letter ‘L’).

In *The Shadow* the corporal reports to Pietro that he has arrested a man as he shouted “Long live *korova* (cow)” instead of “Long live *korol*’ (king)”. The word *korol*’ has been translated as *nripati* (king) and the word *korova* has been replaced with the proverbial *nepo* (punning with *nripati*) in Bengali (*nepo* is a cunning man who enjoys the fruits of others’ hard work).

In *The Naked King* Christian (disguised as an old and experienced weaver) while talking about the colour of the roses on the silk dress he and

his friend Henrich are weaving plays with the word by uttering *sire* (an incomplete word) which nudges the courtiers of the King to guess the word *sirenevny* (lilac), as nobody can see the dress but are reluctant to admit that because a person who could not see the silk dress would be regarded as a fool. When the courtiers express their delight for the luxurious *sirenevny* roses, Christian quips that the colour of the roses is *serebryany* ('silver', pronounced as *sirébryany*). Bengali text retains the pun by translating *sire* as 'ra'. While the courtiers guess it as *raktim* (red, crimson), Christian clarifies that it is not *raktim* but *rupali* (silver).

However, it is true that "puns are generally part of a text and their translatability should not be judged in isolation, but rather according to their functions and the text type they appear in; a pun's translatability thus depends also on the extent to which an exact replication would be desirable, or some other solution acceptable" (Schröter 2005: 102).

Puns like rhythmic expressions have also been used in the dialogues. In *The Dragon* the mayor describes the Dragon as *chudushko-yudushko, dushechka-tsypochka, letun-khlopotun*. The first segment of these word combinations in the source text denotes 'miraculous', 'sweetheart', 'flier' respectively. The second segment in the first reduplicated phrase does not denote anything, whereas *tsypochka* and *khlopotun* mean 'chick' and 'bustler' respectively. All three reduplications are used as terms of endearment. First segments have been translated literally into Bengali and the rhythmic second components of these word combinations have been replaced with rhythmic but in all three cases meaningful Bengali words, *alaukik* (miraculous)-*oindrojalik* (magician), *sonamana* (sweetheart) — *mishtichana* (sweet child), *udanta* (flier) — *dudanta* (fast).

## Translating nonsense and gibberish

Schwartz has used sentences in the plays which can be defined as nonsense and gibberish. Nonsense and gibberish have not only added wit in the dialogues but also added various connotations. The nonsense and gibberish dialogues also portray different shades of the characters.

In *The Naked King* the governess, who is not a native speaker of Russian, uses meaningless expressions while speaking in Russian. Her utterances give a comic relief and at the same time effectively convey what she wants to say. Meaningless expressions such as *khurda-murda, gogol'-mogol'* etc. have been replaced with meaningless combination

of sounds in Bengali but the rhythm has been retained, e. g., the phrase *khurda-murda* has been translated as *udo-budo*. It is interesting to note that Bengali has many such combinations of meaningless reduplicative expressions which are often used by the native speakers, e.g., *gogol'-mogol'* has been translated as *intoo-mintoo*. The governess uses a meaningless expression *gotentotenpotentatertanteatenter* (written as one word in the source text)<sup>1</sup> which has been transliterated in Bengali. The governess also uses rhythmic phrases using German words. Such rhythmic phrases have been translated into English in order to highlight the fact that the governess is more comfortable in a foreign language, which is her mother tongue.

The mayor in *The Dragon* plays with the phrase *za mnoj* (lit. 'after me', meaning also "Follow me!") and utters meaningless sentences when Lancelot asks the mayor whether he had sent someone "after him". The mayor replies "after me, cried the stork and bit the snake with its sharp beak. After me, said the king and looked at the queen ..." (Schwartz 2017: 259; translation mine — *A. B.*). When Lancelot asks the mayor why Lancelot has been told to visit the administrative officials of the town, the mayor plays with the word "why" and replies "why lime trees grow in the Dragon's Paw Street, why one dances when one likes to kiss ..." (Schwartz 2017: 259; translation mine — *A. B.*). The Bengali translation retains the wordplay.

It is generally quite challenging to translate nonsense and gibberish. However, it is more challenging to translate such expressions in Schwartz's plays, as "nonsense" conveys meaning. "Gibberish" in these plays assumes a lot of significance and carries subtle political overtones.

### Translating interjections

Interjections play crucial role in the dialogues. They express characters' emotions, such as elation, irritation, anger etc. Interjections "communicate attitudinal information, relating to the emotional or mental state of the speaker" (Wharton 2003: 82). Interjections are expressive and add dynamism in the dialogues. Appropriate interjections create diverse moods and emotions, add flavour to the dialogues and contribute to the vivid

---

<sup>1</sup> The humorous effect from the sound of the unnaturally long and as such senseless word is strengthened by the fact that the playwright ridicules here long compound words, which are typical of German. The parts of this mock-compound reflect the Russian articulation of German words, some of which are meaningful if written in German properly: *Hottentotten*, *Pott-en* 'pots', a recognisable grammatical model, but a non-existing form (*-en* is an affix to connect a word in a compound word), *Tante* 'Aunt' (Editor's note).

portrayal of the characters. However, “partly natural, partly coded nature of interjections, together with their heterogeneity” (ibid.) make translation of interjections difficult.

Translating interjections is not a matter of word translation. It implies translating discourse meanings which are language-specific and culturally bound. The translator must interpret its semantic and pragmatic meaning and its context of use, and then look for a form (interjection or not) which can convey that meaning and produce an identical or similar effect [on the audience] (Cuenca 2006: 21).

There are many primary interjections (simple vocal units) in these plays such as *uou*, *tyu-tyu*, *u-liu-liu*, *oho*, *aha* etc. Primary interjections have not been translated; they have been transliterated. However, secondary interjections in these plays pose challenge. Secondary interjections imply specific difficulties in translation. The conflict between the source construction and the grammaticalized form (i. e., the interjection as such) sometimes leads to a non-identification of the interjection or to a mistranslation. The interjection can be interpreted as the word or the phrase it derives from, and it is then translated as if it were not an interjection but a lexical word or phrase (Ibid: 32).

The mayor of the town in *The Dragon*, the prime minister and the chamberlain in *The Naked King*, and the finance minister in *The Shadow* often use semantically loaded interjections. Such interjections have been translated into Bengali by using interjections “with dissimilar form but the same meaning” (Ibid.: 27).

### Translating incomplete words

Schwartz has used intentional omission of parts of words as a tool for humour. In *The Naked King* Christian deliberately utters *sire* twice while describing the colour of the roses on the silk dress and starts coughing. *Sire* can be understood both as *sirenyvy* and *serebryany*. Choosing Bengali equivalent of these Russian colour terms was not a difficult task as Bengali language has a rich vocabulary related to colours. However, the real challenge was to retain the humour in this omission which forced the courtiers of the king name a colour term (*sirenyvy*) arbitrarily and gave Christian an opportunity to embarrass them. Christian points out that

the colour of the roses on the silk dress — visible only to those who are intelligent and wise — is not *sirenyvy* but *serebryany*. Translating these Russian colour terms into Bengali was a challenge as the first sound of these two words (colour terms) in Bengali should be the same in order to retain the pun. The first sound of the Bengali equivalent *raktim* (red, crimson) for *sirenyvy* (lilac) and the Bengali equivalent *rupali* (silver) for *serebryany* (silver) is 'ra'. It was, therefore, felt that 'ra' would be the apt translation of *sire*.

The finance minister in *The Shadow* is a crooked man and at times pronounces only one or two syllables of words, such as *plo* for *plokho* (bad), *mne dokla* for *mne dokladyvali* (it was reported to me), *ku* for *kupit*' (to buy), *u* for *ubit*' (to kill) etc. These words have been translated into Bengali but the last sound or the last syllable of the Bengali equivalent has been omitted, such as *khara* for *kharap* (bad), *ami shu* for *ami shunechi* (I heard), *kin* for *kinte* (to buy), *khat* for *khatam* (kill).

Ellipsis also produces humour in these plays. In *The Naked King* the minister of tender feelings (*ministr nezhnykh chuvstv*) complains to the head of the village about the girls of that village for their misdemeanour and utters only two words *vashi devushki* (your girls) without completing the sentence, but he is misunderstood and the head of the village gleefully informs the minister that the minister also has the right to enjoy the company of these village girls. Elliptical phrases in Bengali effectively convey the meaning and humour.

The Bengali translation of elliptical sentences has retained ellipsis, but there are instances when one word in the source text has been expressed by more than one word in the target text, e. g. *nalitso* (there is) in Bengali has been translated as *asole byaparta holo* (the fact is).

### Translating incorrect grammatical constructions

Schwartz has used incorrect grammatical constructions and distortion of word order in the dialogues. These linguistic devices not only generate humour, but also contribute to portrayal of the speakers who use such expressions. The governess in *The Naked King* very often speaks Russian with typical German word order, especially when she speaks emotionally, e.g. in the state of anger, dissatisfaction, suspicion, scorn etc., which makes her speech funny. Her lines in the dialogues with incorrect grammatical expressions, redundant words and distorted

word order have been translated into Bengali by placing postpositions before nouns, whereas the source text uses prepositions after nouns, or negative marker 'not' before verbs (negative marker *ne* (not) has been used after verbs in the source text flouting the grammatical rules of Russian but following German syntax). But these distortions never make it difficult to understand what the governess wants to say. The chamberlain in *The Naked King* also uses distorted word order in the dialogues, especially when he talks to the governess. The distorted word order in the chamberlain's lines in the dialogues has been reflected in the Bengali translation.

The mayor in *The Dragon* uses inverse word order and he uses it rhythmically. The Bengali translation has also used inverse word order and retained the rhythm in the dialogues.

### Translating idiomatic expressions

Translating idiomatic expressions is always very challenging. Schwartz's deft use of idiomatic expressions in the dialogues makes the task more difficult for the translator. Free translation technique has been used in such cases. For example, the expression *na stenu lezet* (be driven up the wall); the jailor in *The Dragon* uses this phrase while describing the pathetic condition of one of the prisoners. It has been translated *khepe unmad hoye geche* (he has gone mad). The mayor in *The Dragon* describes his health as *zdorov kak ogurchik* (lit. healthy as a cucumber, i.e. fit as a fiddle). It has been translated *canmane swastho* (fit and healthy). It was difficult to translate the expression *ne stoit golovu teryat'* (lit. 'it does not make sense to lose [one's] head') in *The Shadow*. Two verb phrases have been used to convey the meaning of the verb *teryat'* (to lose) into Bengali: *khuiye fela* (to lose) and *guliye fela* (to confuse) as the singer Julia Julie uses the phrase *ne stoit golovu teryat'* in her song to express her fear of the administration in general and the finance minister in particular and also her scepticism.

### English words and sentences in the Bengali translation

Some word combinations and phrases have been translated into English, as it has been felt that the Bengali equivalent cannot give the flavour of the

original play, e.g. Bengali equivalent of ‘his majesty’, ‘your majesty’, ‘his excellency’, ‘your excellency’, ‘her highness’ cannot convey the etiquette needed to be shown in a royal court in Europe.

The governess of the princess in *The Naked King* does not speak Russian fluently and at times uses foreign words, as she is not a native Russian speaker. Her foreign tongue sounds rhythmic. The weird, grammatically incorrect Russian phrases of the governess also reveal her funny and quirky behavior. She invariably speaks incorrect Russian interspersed with French and German words and phrases. The chamberlain who accompanies the princess also uses rhythmic phrases of German and Russian with incorrect grammar while talking to the governess. These expressions have been translated into English (and not into Bengali) with incorrect grammar to retain the rhythm and comic effect, e.g. “they jump on my hump, one, two, three”, “Now princess we give to king. Four hands not feet each other meet. And — one two three” (Schwartz 2021:164), “stand there that gate near, a little time my dear” (ibid.).

## Conclusion

The Bengali translation of Schwartz’s plays is an attempt to give the target audience a taste of the original text. No endnote or footnote has been used in the translation as these texts are not only meant for reading, they can also be used as the scripts for stage performances. However, the challenge remains because “on the level of interlingual translation, there is ordinarily no full equivalence between code-units, while messages may serve as adequate interpretations of alien code-units or messages” (Jakobson 1959: 233). A translator has to walk on a tightrope. He is expected not to make the text inscrutable by using phonetic, lexical, morphological and syntactic means in the manner unknown to the speakers of the target language. The translator cannot freely dilute the meanings and connotations of the words and sentences of the source text. Translation is supposed to be neither too literal nor too free. Translation performs a balancing act of maintaining the semantics and connotations of the original. However, “the discrepancies are inevitable: they erupt in the translation from the irreducible disjunction that exists between two semiotic contexts (the source and target languages) and between the two social contexts in which they are situated. The translation is the unstable reconciliation of two



different, sometimes conflicting sets of cultural determinations” (Venuti 1986: 208–209).

## Bibliography

- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. (3<sup>rd</sup> edition). London et al.: Routledge, 2002.
- Carlson, Harry G. Problems in Play Translation // *Educational Theatre Journal*. 1964. Vol. 16, No. 1, 55–58.
- Che, Suh Joseph. Drama Translation: Principles and Strategies // *Translation Today*. 2005. Vol.2, No.2, 53–69.
- Zhang, Chengzhi, Sang Seong Goh, and Suzana Hj. Muhammad. Restructuring a New Approach of Pun Translation Strategy // *Theory and Practice in Language Studies*. 2014. Vol. 4, No. 12, 2498–2506.
- Cuenca, Maria Josep. Interjections and Pragmatic Errors in Dubbing // *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. 2006. Vol. 51, No. 1, 20–35.
- Giorgadze, Meri. Linguistic Features of Pun, its Typology and Classification // *European Scientific Journal*. Special edition. 2014. Vol. 2, 271–275.
- Jakobson, Roman. On Linguistic Aspects of Translation // R. A. Brower (ed.). *On Translation*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1959, 232–239.
- Lipelis, Isaj. Fairytale in the Early Plays of Evgenij Švarc // *Russian Language Journal*. 1978. Vol. 32, No. 112, 123–136.
- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall, 1988.
- Olitskaya, Dariya A. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы (Drama Translation: Specificities, Problems, Approaches). *Вестник Томского государственного университета* (Tomsk State University Journal). 2012, № 357, 19–24.
- Schröter, Thorsten. *Shun the Pun, Rescue the Rhyme? — The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film*. Karlstad: Karlstad University Studies, 2005.
- Schwartz, Evgeny. *Малое собрание сочинений* (Small Collected Works). Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017.
- Schwartz, Evgeny. *Tinti Natok* (Three plays). Translated from Russian into Bengali by Arunim Bandyopadhyay. Bolpur: Birutjatio Sahitya Sammiloni, 2021.
- Venuti, Lawrence. The Translator's Invisibility // *Criticism*. 1986. Vol. 28, No. 2, 179–212.
- Wharton, Tim. Interjections, Language, and the 'Showing/Saying' Continuum // *Pragmatics and Cognition*. 2003. Vol.11, issue 1, 39–91.

# Нисхождение [в образе] вепря<sup>1</sup>

*Перевод с телугу Н. В. Гурова (1935–2009)*

*Примечания Д. В. Соболевой*

*Сопроводительные статьи Я. В. Василькова и Д. В. Соболевой*

**Аннотация.** Ниже впервые публикуется выполненный Никитой Владимировичем Гуровым перевод с телугу на русский оригинального эпического сказания. Н. В. Гуров занимался исследованием эпоса телугу, но переводы других сказаний, если и были сделаны, не сохранились. Публикуемый текст совпадает по названию с известным пураническим повествованием, но по сюжету и роли в нем вепря/кабана совершенно с ним не схож. В 2019 — начале 2020 г. Я. В. Васильков и А. М. Дубянский обсуждали возможность публикации перевода, но лакуны в тексте затрудняли его интерпретацию. Ощущалась необходимость обращения к специалисту по языку и литературе телугу. На помощь пришла Д. В. Соболева, знакомая с современными работами фольклористов из Андхра Прадеш. Она нашла информацию об исполнителях сказания, а также цитаты из самого текста, которые позволили восстановить сюжет. Исследовательница смогла прийти к выводу, что «Нисхождение вепря» — это этиологическое сказание, исполняемое кастой пастухов-голла, основное назначение которого заключается в том, чтобы обосновать низкий социальный статус племени ерука. Я. В. Василькова интересовала связь между сказанием голла и ведийско-индуистской традицией. Он рассмотрел корреляцию этого сюжета

---

<sup>1</sup> Для простоты уточняющая вставка [в образе] в большинстве случаев выпущена из названия сказания.

и известного эпизода из Рамаяны, предложил объяснение сюжетному ходу, в котором Вишну желает принять воздаяние за убийство Вали, а также выдвинул предположение о связи между лежащим в основе сказания распространенным в дравидийской культуре мифом о раненном божестве, укрывающемся в термитнике, и мифом из Ригvedы об Индре, убивающем вепря Эмушу.

**Ключевые слова:** телугу, голла, эпос, этиология, ерука, вепрь, термитник, Рамаяна, Ригведа

## The Descent of the Boar

*Transl. by Nikita V. Gurov*

*Commentaries by Daria V. Soboleva. Accompanying articles  
by Yaroslav V. Vassilkov and Daria V. Soboleva*

**Abstract.** This is the first publication of a peculiar epic tale translated by Dr. Nikita V. Gurov from Telugu into Russian. Nikita V. Gurov studied Telugu epics, but we do not know whether he also translated other Telugu epic texts. The title of the text we are presently publishing is the same as that of a well-known Puranic narrative, but the plots and the character of the boar in these two texts are not similar. In 2019 and early 2020, Yaroslav V. Vassilkov and Aleksandr M. Dubyansky considered a possibility of the tale's publication in Russian, but the gaps in the text hampered its interpretation. The text required expertise of a specialist in the Telugu language and literature. The task was taken on by Daria V. Soboleva, who studied recent works by folklorists from Andhra Pradesh. She has found information on the tale's performers as well as quotations from its other records that made it possible to reconstruct the plot. Soboleva came to the conclusion that "The Descent of the Boar" is an aetioloical tale traditionally performed by the caste of golla herders. Its purpose is to substantiate the low social status of the eruka tribe. Vassilkov was particularly interested in the link between the golla tale and the Vedic-Hindu tradition. He analysed the correlation between this tale and a well-known episode from the Rāmāyaṇa, giving an explanation to the twist of the plot in which Viṣṇu accepts a retribution for Vali's murder. He offered also a hypothesis that the underlying myth about a wounded deity hiding in a termitary, widespread in the Dravidian culture, is linked with the R̥gveda's myth about Indra who slayed Emuṣa boar.

**Keywords:** Telugu, golla, epic, aetioloical, eruka, boar, termitary, Rāmāyaṇa, R̥gveda

## Нисхождение [в образе] вепря

*Varahāvataṛamu* — (БРР<sup>2</sup>, с. 103–116; НКК<sup>3</sup>, с. 163–66, 427)

### I

Города освободив,<sup>4</sup> прочитал [я] святую молитву<sup>5</sup>. Вы ведь, говорят, люди именитые, близ города Гайя [живущие]? Так вот, за Гайй-городом благородная Дварака [находится], а за ней, — верите ли, нет ли — Химавант-гора. Вам про [ту] Химавант-гору что известно? Расспросите-ка меня хорошенько, рабы [Божии]. Если будете слушать, все в точности вам поведаю.

### II

1–12. На горе Химавант — куст [краснолиственной] хенны,<sup>6</sup> в зарослях хенны муравейник — что башня [могучая]; на двадцать одну йоджану муравейник этот вглубь уходит. [На глубине] двенадцати йоджан — бронзовый храм;<sup>7</sup> в храме бронзовом — с засовами дверь. [Крепки те] засовы, [словно] когти коршуна. На дверях с когтями-засовами — колокольцы львиноголовые. [Заперта] дверь с колокольцами малым крючком; у двери с малым крючком, [в самой] притолоке [?] — с алмазами ящичек; дверца у [того] ящичка с кораллами, как лимон [едва] созревший, [золотистая]. Дверцу ящичка алмазного [он] распахнул, алмазную дверь настежь [?] [он] растворил.

<sup>2</sup> БРР — Biruduraju & Krishnakumari 1974.

<sup>3</sup> НКК — Krishnakumari 1977.

<sup>4</sup> Города освободив — *puramulu tolagiñci*. Комментатором трактуется как *tripurāsura oḍiñci* — ‘победив асуров Трипуры’ (?) (примечание Гурова).

<sup>5</sup> Святая молитва — *īrumantram* распространённое на юге Индии тамильское название вишнуитской молитвы, известной на севере как *aṣṭākṣaramantra* (*om namo nārāyaṇāya*).

<sup>6</sup> Куст [краснолиственной] хенны — *gōraṭa podagada*. *gōraṭa* или *gōraṇṭa* — лавсония (лат. *Lawsonia*) или хенное дерево. Во многих мифах и сказаниях народа андрха особенно подчеркивается, что растение, произрастающее из муравейника, имеет красные цветы или листья. Это может объясняться тем, что культ муравейника связан с поклонением солнцу (подробнее см.: Irwin 1982).

<sup>7</sup> Бронзовый храм — *kañcu dēvalamu*. Словом *kañcu* обозначается особый металл: так называемая «белая бронза», с большим (до 25%) содержанием олова. Обладая рядом уникальных свойств, этот металл в древности высоко ценился. Сложная в производстве, «белая бронза» была в Средние века в основном вытеснена латунью, однако технология и производство из этого металла зеркал, музыкальных инструментов и прочих изделий до сих пор сохраняется кое-где на юге Индии (Srinivasan 1998; Srinivasan 2013) (примечание Василькова).

13–20. Брусья [для ложа] [душистым] корнем дерева джилледу<sup>8</sup> [умастив], ложе [свое] и сеть москитную многими драгоценностями [он украсил]. Поначалу покрыл [он ложе] полотном, [белым] как цветок пандана, по сторонам расстелил бессчетно камки узорчатые, посредине разостлал парчу золотоцветную, по бокам — ткани, [рудо-желтыми] цветами, цветами паллери<sup>9</sup> [расшитые]. Закрепив [на ткацком станке?], [сам] соткал [для ложа своего] покрывала<sup>10</sup>. И ложе, и сеть москитную многими драгоценностями [украсил].

21–26. [Разложив] подголовники округлые, молодым хлопком [набитые], высыпал [он] на ложе десять мер жасминового цвета. Поверх — [осторожно], чтобы цвет не помять, — самые тонкие покрывала постлал, [бережно] — чтобы не измять покрывала, — разложил сверху шелковые ткани. Еще десять мер цветов жасмина разбросал [вокруг] ложа, грудями лепестки роз по сторонам рассыпал.

27–28. Ноги скрестив, [на подушки] откинувшись, в одиночестве опочил [бог] Перумалу<sup>11</sup>.

### III

1–4. Ангада, сын Бали, светломудрый кудесник, [решил про себя]: «Вот пустошь, в семь поприщ длиною. Нужно [эту пустошь] засеять». Прилежно вспахав [поле] на Срединной горе [?], отправился [он] в мир богов.

---

<sup>8</sup> Дерево джилледу — *jillēdu*. Калотропис высокий (*Calotropis procera*) известен в Северной Индии под санскритским названием *alārka*. Ядовитые корни и плоды этого дерева считаются священными.

<sup>9</sup> Цветы паллери — *pallēri puvvulā*. Ползучее растение с колючками, известное в аюрведической традиции под санскритским названием *gōkṣura*, латинское название *Pedaliium murex*.

<sup>10</sup> Покрывала — *paṭṭi mañcālu*. В доступных сейчас словарях это слово объясняется как ‘кушетка’ или ‘кровать’ с плетеным основанием. То есть, здесь может иметься в виду, что Вишну сплел основание топчана-чарпаи.

<sup>11</sup> Перумалу — *perumālu*, традиционное для вишнуитов Южной Индии имя Вишну. Подробно описанное пребывание Перумалу в муравейнике интересно сочетанием черт общеиндуисткого культа Вишну с чертами более архаичного культа муравейника. Здесь снова уместно вспомнить статью Дж. Ирвина, где он особо подчёркивает, что в представлении сельского населения муравейник не обитель божества, а само божество, то есть они идентичны и неразделимы, при этом муравейник — место появления божества (Irwin 1982: 340).

5–10. Отборные семена высокого проса и [семена] колючего [?] проса — все, сколько [ни было их там] — собрал и в суму [свою] сложил Кудесник. Прежде всех [прочих] созревающие, быстро поспевающие [семена] колючего [?] проса, — все, сколько [ни было их там] — собрал и в суму [свою] сложил Кудесник. Плотнo прорастающие [семена] крупной тыквы — все, сколько [ни было их там] — собрал и в суму [свою] сложил Кудесник.

11–14. Всякого разбора просо — и высокое, и колючее принес [на землю] из Мира богов Кудесник. Семенами, из Мира богов принесенными, пустошь в семь поприщ длиной [он] засеял.

#### IV

1–4. В срок, без опоздания пролились дожди, и три дня спустя появились [на поле] первые ростки, через семь дней везде [завиделись] молодые побеги; десять дней минуло — зазеленела нива.

5–10. Словно финиковая роща, разрослось поле; словно лес глухой, [в даль] простерлось поле; уродило то поле урожай невиданный. [Повсюду] росли деревья, [увешанные] спелыми плодами. Под покровом [свежей] зелени скрылась великая гора Меру. Содргнулась [под тяжестью] плодов [на деревьях] гора Кулагири.

#### V

1–6. [Над] созревшим полем пролетел восточный ветер. Пьянящий дух [спелого зерна] донесся до моря. Принявший облик Рыбы почувствовал [его]. От [того] чувства пробудились у Вишну [обоняние и] слух. [Осторожно], чтобы не потревожить находящегося рядом Шешу, спустился [он] с жасминового ложа.

7–13. Находящийся рядом Шеша проснулся: «Куда идешь [ты], о Восьмидесяти молитв [достойный]?» Раскрыв свой куколь, обвинил Змей стопы [Вишну]. «О воин среди воинов, с серебряными нитями [вкруг шеи]! Куда идешь ты, о Восьмидесяти молитв достойный? Ты, чей пупок — лотос, [чья шея] золотыми нитями [обвита]! Куда идешь [ты], о Восьмидесяти молитв [достойный]?»

#### VI

1–3. [Отвечал ему Вишну]: «Облик Рамы приняв, убил [я] Вали. Ненависть и вражда, [порожденные] этим убийством, [до сих пор]

преследуют меня. [Ныне] явлюсь [я] на землю, чтобы [эту] вражду усмирить-удоволить, чтобы за [убийство] Вали [справедливое] принять воздаяние.»

## VII

1–6. «Тот, кого Кудесником именуют, на пять великих грехов [способен]<sup>12</sup>. Выдержишь ли [ты] удар [могучей] руки Чародея? Не ходи [туда, лучше] схоронись, спрячься, — [да хранят тебя] восемьдесят молитв твоих родителей! Ведь когда наносит удар Кудесник, — каменные глыбы раскалываются надвое. Кровью омоется ожерелье на груди твоей<sup>13</sup> [от его удара]».

## VIII

1–4. Дрожьмя задрожав, содрогнувшись всем телом, [сказал] Нарасимха: «Не пугайся, Белотелый, чего ты боишься?». Страх [Змея?] перед тем, что ожерелье на его груди может окраситься кровью, утихомирил Вселенский Йогин.

5–9. Повесив [свое] ожерелье на обезглавленный ствол [деревы]<sup>14</sup>, [он] надел [себе на шею] ожерелье [из косточек плодов] рудракши. Ожерелье

<sup>12</sup> На пять великих грехов [способен] — *pañcamadrōhuḍu*, букв. ‘тот, кто пять раз предаст’. Вероятно, имеются ввиду пять великих злодеяний или грехов, известных в индуизме как *mahāpātaka*.

<sup>13</sup> Кровью омоется ожерелье на груди твоей — *tana oṅṭi tāvalamu raktam’autādi*. Определение к слову ‘ожерелье’ (*tāvalamu*) *oṅṭi* можно интерпретировать как прилагательное ‘единственный’ или как форму атрибутивно-косвенного падежа от слова тело (*oḍalu*). Кроме того, поскольку и субъект, и дополнение здесь стоят в прямом падеже, затруднительно однозначно определить субъект предиката, выраженного глаголом становиться (*avi*), им в равной степени могут быть и кровь, и ожерелье. Таким образом эту строчку можно интерпретировать и так: *Кровь станет единственным твоим ожерельем*.

<sup>14</sup> Обезглавленный ствол [деревы] — *talalēni stambhāni*. Слово *stambhamu* кроме значения ‘столб’ имеет значение ‘ствол дерева’. Интересно отметить, что этим же словом называются столбы, олицетворяющие Нарасимху. Здесь и далее в IX строфе, которая описывает как Вишну готовится перевоплотиться в кабана, всячески подчеркивается, что Вишну — именно Нарасимха, который, по мнению М. Л. К. Мурти и ряда других индологов, является вишнуйским аналогом Вирабхадры, т.е. гневной и необузданной ипостасью этого бога. Этому же образу близка — или даже сходится с ним — ипостась Вишну в облике вепря (*varāha*). Святилище этой формы Вишну — как правило, пещера с аниконическим божеством в виде столба (*kamba, stambha*). Особенно подчеркивается его связь с горами, со змеями и муравейниками. Считается разбойником и плутом-обманщиком. Кроме того, он охотник и поедатель мяса (подробнее см. Murty 1997).

из [семян] базилика<sup>15</sup> он снял; на обезглавленное древо он ожерелье повесил; на древо, корней лишенное, он повесил свои ожерелья.

10–13. Как называется то древо, корней лишенное, скажите-ка мне, рабы Божии? Насторожив слух, внимаю вам. Нет, лучше вы, рабы Хари, расспросите меня хорошенько. Я же сказал Вам: «Слушайте меня!», вот теперь все в точности вам поведаю.

## IX

1–4. На [деревянный] столб водрузил [свое] ожерелье Кришна, на муравейник возложил [он] ожерелье из плодов земных[?], в небрежении оставил [он] ожерелье из [семян] базилика. Ожерелье из рудракши надел [себе на шею].

5–10. Переступил через [свернувшегося] Змея, осторожно спустился [он] с жасминового ложа. Львиной горы [Владыка] снизошел к холмам Тирупати. В саду [к ветвям] баньяна привязал [он] качели. Целый час на качелях качался Отец наш<sup>16</sup>, Львиной горы повелитель, [а затем] Высокий Владыка с качелей на землю спустился.

11–15. На горы, кустарником колючим [поросшие], [он] взобрался; на горы, [праздничному полю] оградой служащие,<sup>17</sup> взошел [Вишну]. Молнии над [горной] оградой сверкнули; молнии-лианы озарили мир небесный. [И вот —] поднялся на праздничное поле<sup>18</sup> на Срединной горе Мой Владыка.

16–20. [Там], на Срединной горе, на праздничном поле, чтобы зрелище [свое] устроить, облачается в [лицедейские] наряды и личины Тот, кто восьмидесяти молитв [достоин]. Облик Кабана принимает [он] на этой горе! В новорожденного Кабана облекся Джаяннатха, и стал Черноухий во много раз меньше [ростом].

<sup>15</sup> Ожерелье из [семян] базилика — *tulasi tāvaḷālu*. Скорее всего, имеется в виду ожерелье из дерева базилика.

<sup>16</sup> Отец наш — *app'anna*. Эпитет Вишну из храма Симхачалам.

<sup>17</sup> Горы, ... оградой служащие — *aḍivāra parvatāl'*. Букв. 'горы основания' от *aḍivāramu* 'нижняя часть горы или холма', 'основание горы'. По-видимому, Гуров пользовался комментарием к тексту, обнаружить который, к сожалению, пока не удалось.

<sup>18</sup> Праздничное поле — *sadunu*. В словарях это слово имеет значение 'равнинная местность', 'ровная площадка'.



## Х

1–5. На горе [он] облик Кабана принял. Четыре ноги [Кабана] — как четыре Веды, ноги Господина — что кинжалы с двумя клинками; [острым] кинжалам подобны [его] молодые копытца; раскаленным кинжалам [?] ноги Вепря подобны.

6–10. Есть на теле Предвечного пять пятен — не так ли? Знаете ли вы, где эти пятна? [Коли знаете,] скажите [мне], рабы [Божии], слух насторожа, внимаю [вам]. [Нет, лучше] сами меня хорошенько, рабы [Божии], расспросите. Если будете слушать, все в точности вам поведаю.

11–14. На правом боку [у него], стало быть, одно пятно, на левом боку — еще пятнышко; одно пятно, на завиток [волос] похожее, на шее сияет, еще одно — возле [самого] пупка играет, а еще одно — на спине [Господина] красуется.

## XI

1–3. Подступив к живой изгороди [вокруг поля], насторожившись, прислушался Восьмидесяти молитв [достойный], [нет ли где] шума, [нет ли] шороха? [Потом вокруг] огляделся — нигде, вроде, Кудесника не видать.

4–12. Рыло у Синецветного [Кабана] — слабое, неокрепшее: нельзя [таким] рылом [колючую] изгородь раздвинуть. Хитросплетенную эту изгородь [он] [одним прыжком перемахнул], [путь] преграждавшую изгородь преодолел и на той стороне очутился. Там, где коснулись [земли][его] четыре копыта, сотряслись равнины, вздрогнули в страхе горы. Пошатнулась и сдвинулась [с места] гора Кулагири, поколебалась [в основании своем] великая гора Меру.

13–15. [Сказал Вишну]: «Не пугайся, гора, чего ты боишься? Ты, гора, не должна меня пугаться». Страх [великой горы] утихомирил Вселенский йогин.

## XII

1–3. Проворно разгуливал [по полю] мой Владыка. Словно играючи, хватал [зубами] спелые колосья, топтал [копытами] едва созревшие [стебли] проса.

4–9. Полуспелые [стручки] бобов и [колосья] высокого проса поедал без разбору Вкушающий наслажденье. Зрелости достигшие

крупные тыквы поедал без разбору Вкушающий наслажденье. Пышно разросшиеся [колосья] колючего проса и иных злаков поедал без разбору.

10–11. Пожравший долю [свою] в муравейнике царства преиспод- него [вновь] опочил [Тот, чей] пупок лотосу [подобен].

### XIII

1–3. Прокричали деревенские петухи, засветилась заря, и Прекрас- ный Царь [во все уголки] мира [нашего] проник [лучами своими]. В этот час раньше оленей лесных пробудился [от сна] Кудесник.

4–8. Вышел из дому, у ворот постоял и отправился [поглядеть] на [свое] поле. Отгоняя криком птиц, подошел он к сторожевой вышке. Взглянул на поле [с вышки] Кудесник — и стало ему горько и обидно. Сказал [Кудесник]: «Увы мне! Погибло поле. Ныне суждено мне в убожество впасть!».

### XIV

1–5. «Шестимесячное пропитание для жены [моей] и детишек милых в один только день Кабан загубил, [в один день] изничтожил [его] Кабан Хитрокозненный<sup>19</sup>. Прежде самых гор тот Кабан на свет появился. Дотла разорил меня Хитрокозненный Кабан, да и ушел восвояси». Над Каба- ном произнес Кудесник заклятье: «Да поражу я этого Кабана стрелюю меткою!». К дому [своему] направился Ведун-Кудесник.

### XV

1–5. Поставив близ молодых тамариндов горн невеликий, при- звал [он] к себе кузнецов и велел [им] плавильную печь соорудить. [Черные, как] плоды гвоздичного дерева, уголья [в печь] засыпав, сверху насыпав [легкой, как] шкурка луковая, рисовой шелухи, разо- жгли [они] в той печи огонь, [золотистый, словно] спелый лимон.

6–11. С шумом и грохотом приладили [к печи] двое парных мехов. Приладив, полную меру железной руды [в печь] засыпали. Стали меха раздувать — точно гром [в небесах прогремел]. Замелькали [в воздухе] искры, [точно] денежки [золотые] посыпались. Как венки

<sup>19</sup> Кабан Хитрокозненный — *māyadāri pandi*. Определение *māyadāri* — букв. ‘шельма, обманщик, плут’ часто используется в разговорной речи в значении схожем с русским ругательством ‘чертов’, ‘проклятый’.

брачные [на головы брачующихся] возлагаются, так снопы искр, [вверх] взлетев, [опускались на землю]. Закипело железо, забулькало; зашипело железо, задвигалось.

12–18. Ущемили [слиток] железный тот [крепкими] клещами, тяжелой кувалдой [по нему] прошлись; взметнули [слиток] на наковальню, сверху придавили [тяжким, как] земля, грузом. Стрелы каленные [по приказу его] скоро-наскоро выковав, наконечники дротиков без промедления изготовив, острые кинжалы — по одному [в каждую руку] — передали [ему кузнецы].

## XVI

1–7. К дому [своему] направился Ведун-Кудесник. Веточку гвоздичного дерева сорвав, кончик веточки ногтями зацепив, приложил ее к зубам [своим]. Первый [раз веткой той] зубы почистил — и [засияли зубы], словно ряд жемчужин; хорошенько почистил зубы — и [стали они подобны] ряду кораллов; почистил зубы как следует — и [засверкали они], словно алмазы.

8–9. [Затем], взобравшись на камень, [он] очистил язык [свой] и горло. Водой из сосуда гончарного омыл лик [свой] прекрасный [Кудесник].

10–13. С головы до ног омывшись, пред Вождем сонмища [небожителей] преклонившись, малый комочек глины подняв, на ладонь себе положил удрученный [духом] Кудесник. Бережно кончиками пальцев глину со святым порошком смешав, [лоб свой] знаком Имени святого, подобным горе [?], [он] украсил.

14–16. Риса с шафраном вдоволь вкусив, взял Кудесник в руки малый кинжал, взял Кудесник в руки [меткие] дротики, взял Кудесник в руки стрелу каленую.

17–19. На горы, кустарником ползучим [поросшие], [он] взобрался. Молнии-лианы над [горной] оградой сверкнули. На праздничное поле, [что] на Срединной горе, ступил Кудесник.

## XVII

1–6. На свое поле направился Царь-Кудесник. «Где, в какой стороне [Кабан] скрывается? Следы кабаньи на запад ведут. Видно, там и скрылся Кабан, там и залег. Не иначе как в песках решил [он] спрятаться: мол, если в кустах укроюсь, — подстрелят [меня]».

7–10. Стал Царь-Кудесник камень на камень громоздить, сооружать [из тех камней себе] укрытие. Сучьев дерева пала<sup>20</sup> наломал, навес устроил. Притаился Кудесник в [надежной] засаде.

## XVIII

1–2. Вечер наступил, настал урочный час. «Отчего не идет этот Кабан Хитрокозненный?»

3–9. Вот уж час наступил, когда деревья брачатся, — отчего же не идет этот Кабан Хитрокозненный? Вот и время пришло, когда матери младенцев грудью кормят, — отчего же не идет этот Кабан Хитрокозненный? Вот и ночь подошла, когда [все люди] спят, — отчего же не идет этот Кабан Хитрокозненный? Нет Кабана, не пришел Кабан... Эй ты, Кабан, иди скорей, поспевай сюда!»

## XIX

1–3. С покрасневшими [от гнева] глазами, [в ярости] правый ус [себе] вырвав, наложил Кудесник на Кабана заклятье. [Дивным зрением] это ведовство увидел Синецветный.

4–8. Над созревшим полем пролетел восточный ветер. К черным глазам [Кудесника] сон подступил, к жестоким глазам<sup>21</sup> сновидения подкрались. Из глубины вышел Принявший [образ] Вепря; из [подземного] муравейника выбрался [наружу] Принявший [образ] Будды.

9–10. К засаде [Кудесника] приблизился Синецветный. Перед [самой] засадой разгуливал [он], поедая [на поле] просо.

## XX

1–2. «Эй, вставай, Кудесник! Да рассыплется в прах сон твой! — спящего Кудесника разбудил [он], [слегка] хлопнув по ляжке.

3–4. Встрепенулся [Кудесник], по сторонам огляделся, видит — перед самой засадой бродит Кабан [по полю].

5–10. Справа прицелился Кудесник — и в левый бок [Кабана] стрелы [игльчатые] вонзились. [Одна] стрела промежду ребер

<sup>20</sup> Дерево пала — *pāla*. Дерево семейства манилкára (*Manilkara*), обладает очень прочной древесиной.

<sup>21</sup> К жестоким глазам — *vālāri kannulaku*. Согласно доступным в наше время толковым словарям, прилагательное *vālāru* означает «острый». Таким образом, это словосочетание можно перевести как 'к зорким глазам'.

серебряных [ , пробив шкуру, глубоко] вошла [в тело]. Из пробитой стрелой [раны вытекло] великое озеро [крови]. Засверкали [тут], заблестали [в небе] молнии, округлые, огромные, цветом и образом [горе] Кулагири [подобные].

11–13. И твердое, и мягкое изверг тут Кабан [из утробы своей]; изрыгнул [он] и просо, и молоко, изблевал [Кабан] все зерна и [все] колосья.

## XXI

1–2. Не смог вынести коварного удара Кудесника Семицветный.

3–8. Потоки [крови] источали следы [стрел] на теле [его]. [Подумал он]: «Не может здесь душа [дожить] до отмеченного срока, нет [здесь] для темных глаз [спокойного] сна». На плоской скале распростерся [он, видит]: «Не может здесь душа [дожить] до отмеченного срока, нет [здесь] для темных глаз [спокойного] сна».

9–10. Бегом добрался до [своего] муравейника мой Владыка. В муравейнике преисподнего царства [он] сном позабылся.

## XXII

1–4. Забрезжил рассвет; голоса брахманов[-жрецов] зазвенели [в храмах]. Открывали деревенские петухи; засветилась заря. Отзвучал крик лесных петухов; совсем рассвело. Встало в небе багровое солнце. Было уже семь часов.

5–7. К месту падения [стрелы] подошел [Кудесник]. Огляделся [по сторонам]: «Если [в цель] попала [стрела], здесь должен [был Кабан] свалиться; если мимо пролетела, здесь [стрела] должна [была в землю] воткнуться. Нет, однако, нигде Кабана Хитрокозненного не видать! Что это значит?»

8–17. Принялся следы рассматривать Брат-Кудесник<sup>22</sup>. Заметил он на земле кровавые полосы. «А, вот где этот Кабан! Вот, значит, куда [ты] направился!». Похоже, кинулся [Кабан] к [тому] пруду в зарослях жасмина. «Вот, вот он где, этот кабан! Вот, значит, [ты] куда направился!» К заводям речным подошел Кудесник. Огляделся

---

<sup>22</sup> Брат-Кудесник — *anna erukōdu*; *anna* ‘старший брат’ — уважительное обращение к мужчине, который незначительно старше говорящего. В тексте это важный маркер социального статуса: речь идёт о молодом мужчине, которого рассказчик признает полноправным и самостоятельным членом общества.

по сторонам: похоже, к той плоской скале прислонился Кабан. «Вот, значит, где этот Кабан! Вот ты куда направился!» [Подумал Кудесник:] «Убежал[, наверное,] этот Кабан [в свой] муравейник, в муравейнике подземного царства сном забылся».

### XXIII

1–5. К [своему] дому направился Кудесник. Взял [он там] заступ, [захватил] лопату. К муравейнику, где залег Кабан, подошел, заступом тот муравейник окопал, лопатой тот муравейник — йоджану за йоджаной — рыть [в глубину] начал.

6–25. Раскопал [он] муравейник на йоджану [вглубь] — на две йоджаны [под землю] ушел Владыка. Раскопал [он] муравейник на две йоджаны [вглубь] — на три йоджаны под землю ушел Владыка. Раскопал он муравейник на три йоджаны вглубь — на четыре йоджаны под землю ушел Владыка. Раскопал [он] муравейник на четыре йоджаны [вглубь] — на пять йоджан [под землю] ушел Владыка. На пять йоджан [вглубь] он муравейник раскопал — на шесть йоджан [под землю] ушел Владыка. Раскопал [он] муравейник на шесть йоджан [вглубь] — на семь йоджан [под землю] ушел Владыка. И на семь йоджан [вглубь он] муравейник раскопал — на восемь йоджан [под землю] ушел Владыка. На восемь йоджан раскопал [он] муравейник — Владыка ушел [под землю] на девять йоджан. Раскопал [он] муравейник на девять йоджан — на десять йоджан [под землю] ушел Владыка. И на десять йоджан [он] муравейник раскопал [вглубь] — на одиннадцать йоджан Владыка ушел [под землю]. Вот раскопал [он] муравейник на одиннадцать йоджан [вглубь] — и ушел Владыка [под землю] на двенадцать йоджан.

### XXIV

1–3. [На глубине] двенадцати йоджан — бронзовый храм. [Муравейник раскапывая,] заступом тронул [Кудесник] надвратную башню. Звоном звончатым весь храм зазвенел.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Звоном звончатым весь храм зазвенел — *kaṅgukanguna tōge kaṅcu dēvaṅami*. Одним из уникальных свойств высокооловянистой «белой» бронзы (*kaṅcu*) является то, что при ударе она издает громкий и чистый звон. В Европе подобный металл называли колокольной бронзой (примечание Василькова).

<...>

(Лакуна в тексте)

4–8. «Я — Владыка йоги, а ты кто, человек? Храм [мой], [спелому] плоду подобный, [ты одним ударом] привел в запустенье». Дрожмя задрожал Кудесник, [всем телом] затряся: «[Не признал я] тебя, Синецветный, не угадал, кто ты! За Кабана [тебя] приняв, поразил [стрелой] на горе!».

9–11. «Не пугайся, Отрок-Кудесник, чего ты боишься? За зло, отцу причиненное, воздаяние принял [я] от [рук] сына. Ты не бойся, Отрок-Кудесник, [чего ты боишься?]

12–13. Как яркое пламя, [жжет] нанесенная Кудесником рана; не в силах [той боли] вытерпеть Синецветный...

## XXV

1–6. «Где же средство от нанесенной Кудесником раны?» — «Мускатный орех — вот снадобье, которое утолит [твою боль]; желтый шафран, смешанный с имбирным (?) корнем, — вот еще лекарство. От хорошей сандаловой пасты закроется твоя язва.

<...>

Пусть обильно прольется кровь. Во все времена люди должны опасаться...»(?)

## XXVI

1–5. Не смог вынести [этой боли] Синецветный. В Каши отправился Синецветный. В благоименитом Каши [он] омылся. В спасительном Каши омовение [он] свершил и от этого [его] боль утихла.

<...>

6–8. Выступили наружу погребенные [в земле?]<sup>24</sup> столбы. Если на них взглянешь попристальнее, — [увидишь, что] ожерелья [там]

---

<sup>24</sup> [в земле?] — Теперь, имея текст «Сказания о строительстве храма Симхачалам» можно разрешить этот вопрос: речь идёт о столбах, находившихся на дне реки Ганг (Джайдев 1999: 20, 44).

повешены; если поразмыслишь да подумаешь, — [поймешь, что наставления] для верных [там] обозначены.

9–11. Юношу, [блеском своим] золотой [?] монете подобного, в путь отправив, [туда] привели; в Каши жезл бамбуковый воздвигнув, обратились к [струящейся] потоками Ганге[, и вот] — исчез с глаз посаженный в Каши бамбук.

12–13. Ну-ка, [вы], рабы [Божии], Сомы слуги! Оглядитесь, подумайте! Тогда узнаете вы, кто из рабов [тот жезл Господу] вручил.

## XXVII

1–6. [Было] во времена первоначальные пятеро рабов [Господних]. Как же их зовут, как их по именам величают, рабы [Божии]? Намбала зовомый — надежный раб, Павунарджа именуемый — верный раб, Дрона называемый — великий раб. Вместе со Старейшим, эти пятеро<sup>25</sup> [воистину, звания своего] были достойны. . .

7–13. Исчез с глаз посаженный в Каши бамбук. Оглядитесь, подумайте, рабы [Божии]! На двенадцати протоках [он] запруды поставил, в Каши, где исчез бамбук, направился раб [Божий]. [Своими] руками [тот] бамбук раздобыл [он], обрубив основание [, обрубив] и верхушку, сохранив от ствола только один узел, вручил [он] тот жезл Первовладыке Вишну. Как же его по имени звать, рабы [Божии]? Говори, раб почтенный! Слух [насторожив], внимаю [тебе]!

## XXVIII

1–2. Слуга домашний, именуемый Иланарджа, — вот кто Первовладыке Вишну вручил [тот] жезл.

3–5. «[Ты думаешь,] подобает мне ожерельем [себя] украсить? [Оттого] и пришел [он] ко мне. Поведай же мне, где, в каком месте ожерелье [подобное] обрести можно? Говори, раб почтенный, слух [насторожив], внимаю [тебе].»

6–11. «Есть, говорят, там, за семью морями, дерево-баньян. Под тем баньяном — ожерелье Вишну. Белыми бунчуками осенен, [плавает] Вишну в лotosовом пруду; лotosами и цветами базилика до

---

<sup>25</sup> Можно предположить, что пятый — это тот, о ком идет речь в строках 7–13, где сказитель спрашивает, как его зовут, и далее в XXVIII, 1–2 называет его имя: Иланарджа, ‘слуга домашний’, который вручил жезл Адивишну.



краев пруд переполнен; золотыми лотосами порос пруд того, чей пупок — лотос. В том пруду лотосовом и явилось [то] ожерелье.»

12–14. «Лотос Кришны» — [так] ожерелье Вишну именуется. Ожерельями [из семян] лотоса и базилика украшенный, в муравейнике пребывает Принявший [образ] Будды.

15–20. В узел [тугой] завязалось ожерелье Губителя Муры. Узел [тот] разрешив, на шею себе возложил ожерелье Муры Губитель. Как же их [будем] по имени звать, рабы [Божии]? Говори, раб почтенный, слух настоюжа, внимаю тебе.

«Арикаланетраму — род, [с] небес [снизошедший]<sup>26</sup>» — так помыслив, узел [тот] разрешив, возложил ожерелье на шею [себе] Муры Губитель.

Я. В. Васильков

## Сказание телугу о «нисхождении вебря» и ведийско-индуистская традиция

Мы сочли уместным предложить для опубликования в сборнике памяти Е. К. Бросалиной единственный сохранившийся перевод эпического сказания телугу, сделанный Н. В. Гуровым, по той простой причине, что Елену Кирилловну с Никитой Владимировичем на протяжении многих лет связывали отношения дружбы, сотрудничества и глубокого взаимного уважения. Знала бы Елена Кирилловна, что в сборнике ее памяти увидит свет ранее неизвестная, да к тому же столь значительная работа Никиты Владимировича, не сомневаемся — ей было бы приятно.

---

<sup>26</sup> *Арикаланетраму* — род, [с] небес [снизошедший] — *arikālanētrambu ākaśakulam'ani*. Букв.: '[называемый] небесный Арикаланетраму'. Название Арикаланетраму можно перевести как 'глаз, [находящийся] на стопе'. Существует устное предание телугу о риши Бхригу, у которого был глаз на стопе, и Вишну этот глаз вырвал. Возможно, речь о тех, кто считает Бхригу своим предком.

Никита Владимирович Гуров (1935–2009) из своей единственной научной командировки в Индию (1977 г.) привез книги по фольклору телугу и издания эпических сказаний. Отсюда выросло особое направление его исследований. Сопоставляя эпосы деканских скотоводческих племен и каст, Н. В. Гуров выявил у них общую сюжетообразующую модель и общий комплекс специфических мотивов. Эти эпические сказания он рассматривал как продолжения некоего пастушеского праэпоса, сформировавшегося примерно во II тыс. до н. э. Он указывал также случаи проникновения мотивов этого круга в тексты санскритской литературы, от Атхарваведы до пуран. Результатами своих исследований в этой области Н. В. Гуров делился с коллегами на ежегодных Зографских чтениях в Санкт-Петербурге.

В 2006 г. я прочитал на Зографских чтениях доклад об одном специфическом мотиве, встречающемся в «Сказании о Вепре» (*Varāha-kathā*) санскритского эпоса и пуран, а также в мифологии некоторых дравидоязычных племен Центральной Индии. В докладе рассматривался индийский миф о вепре, который нырнул в мировой океан и вынес на поверхность землю, совершив тем самым космогонический акт. Вскоре после этого Н. В. Гуров вручил мне свой перевод с телугу сказания «Нисхождение Вепря», предупредив, однако, что речь в нем идет совсем о другом Вепре, отличном от Вепря-ныряльщика. Никита Владимирович собирался заняться переводом эпических текстов телугу, прежде всего — монументального «Сказания о Ядавах» (иначе: «Сказание о Катама Радзу» — *Katama Raju kathalu*), но интенсивная преподавательская деятельность, по-видимому, не оставляла времени для этого. После смерти Н. В. Гурова среди его бумаг не нашлось переводов фольклорных текстов телугу. Тем большее значение приобретает перевод сказания «Нисхождение вепря», сохранившийся, по счастью, среди бумаг моего домашнего архива.

Насколько мне известно, это пока единственный перевод эпического текста телугу на русский язык. Выполнен он в оригинальном сказовом стиле; это эксперимент, который, несомненно, будет учтен теми, кто решится продолжить основанную Н. В. Гуровым традицию. Сюжет «Нисхождения Вепря» абсолютно уникален. Необходимость публикации перевода не вызвала сомнений, было ясно, что нужно обратиться за содействием к дравидологам. Существо-

вала предварительная договоренность о сотрудничестве с Дарьей Валерьевной Соболевой, которая, продолжая дело Н. В. Гурова, преподает сейчас язык и литературу телугу на кафедре индийской филологии в СПбГУ. В конце декабря 2019 года я послал изготовленный мною электронный текст «Нисхождения Вебря» Александру Михайловичу Дубянскому (1941–1920), спрашивая у него ответа на вопрос: где, в каких направлениях следует искать параллели сюжету и мотивам этого сказания в дравидийских фольклорных традициях? В январе 2020 г. пришел ответ, в котором Александр Михайлович, в частности, писал: «...Кое-какие реминисценции в голову приходят, и некоторые мотивы кажутся знакомыми. Во-первых, фигура кабана, производящего потраву посевов. Этот мотив встречается даже в поэзии санги, впрочем, без мифологических обертонов. Мотив подземного святилища есть в легенде о канарезском поэте-лингате Аллама Прабху, который обнаружил и раскопал подземный храм Шивы... Кабан (по имени Комбан, т. е. «Клык») выступает героем одного тамильского эпического сказания, о котором написала статью Бренда Бек. Местом действия там является изобильная страна Валанаду, и волшебное процветающее поле в сказании ей, как будто, вторит, тем более что и в ней кабан провоцирует враждебное к себе отношение, губя посевы.... Два брата-героя вступают с кабаном в схватку, обезглавливают его, а потом кончают с собой, бросаясь на мечи. В целом сюжет тамильского средневекового эпоса не похож на телужанский, вишнуитской мифологии в нем нет, он, разумеется, скорее, шиваитский, и связан, как полагает Бек, с ритуалом жертвоприношения кабана и ритуальным самоубийством — жертвоприношением Кали».

Следуя в направлении, указанном А. М. Дубянским, я установил контакт с Брендой Бек, и она любезно прислала текст своей работы о тамильском эпосе, а также более позднюю статью о нем (Beck 1982; Beck 2016). Выяснилось, что пересказ А. М. Дубянским содержания статьи был очень точным и что единственным общим элементом в тамильском и телужанском сказаниях является мотив произведенной Кабаном потравы «волшебное процветающего» поля.

Александр Михайлович обещал продолжить поиск сходных мотивов, но более ничего прислать мне не успел. Переведенный Н. В. Гуровым текст оставался для меня вполне загадочным: неясно было, из какого издания он взят, кем создан, где записан,

в чем состоит его замысел,<sup>1</sup> что должна была разъяснить или обосновать эта странная история. Сюжетная последовательность такова: бог Вишну испытывает чувство раскаяния за то, что прежде, приняв земное воплощение в образе Рама, он совершил дурной поступок. Присутствуя при поединке своего союзника Сугривы с братом — царем *ванаров* (полубожественных обезьян) Вали, Рама вмешался и насмерть поразил последнего своей стрелой. Вишну принимает решение принять воздаяние за содеянное, пострадав от рук Ангады, сына убитого им Вали. Ангада, в тексте называемый именем-эпитетом «Кудесник» (смысл этого слова раскрыт в статье Д. В. Соболевой), принес из мира богов семена злаков и овощей и засеял ими поле на плато в горах. Через какое-то время на поле вызревает небывалый урожай. Вишну, покинув свое обиталище — бронзовый храм в подземном мире, через муравейник<sup>2</sup> выходит на поверхность земли и направляется на поле Ангады, преодолевая ограждающие его горы. Там он принимает облик Кабана и начинает поедать все, что выросло на поле. Кудесник обнаруживает потраву и устраивает на поле засаду. Появившись на поле, Кабан будит заснувшего в своей засаде Кудесника (Ангаду). Тот поражает Кабана стрелой и преследует его, двигаясь по кровавым следам. Вишну-Кабан скрывается в вентиляционной шахте «муравейника» и по ходам подземного мира достигает своего бронзового храма. Кудесник приносит лопату и начинает рыть землю под муравейником, по-видимому, расширяя себе проход. На глубине двенадцати йоджан он обнаруживает бронзовый храм и ударяет по нему лопатой, отчего раздается громкий звон... Тут в тексте,

<sup>1</sup> В пропповском смысле; термин, близкий к широко употребляемому ныне в мировой фольклористике англ. *message*.

<sup>2</sup> Следуя Н. В. Гурову и сложившейся индологической традиции, мы будем использовать здесь слово «муравейник», хотя в действительности речь идет о термитнике. Это сооружение, возводимое термитами — насекомыми, не родственными муравьям (хотя их и называли в Индии «белыми муравьями»). Термитник строился из глины, отвердевающей иногда до окаменения. Отличительной его особенностью является наличие в нем отверстия — входа в «вентиляционную шахту» (Irwin 1982: 339–340). Это отверстие порождало широко распространившееся в Индии (вероятно, еще до миграции в нее ариев) мифологическое представление о термитнике («муравейнике») как обиталище змеев (нагов) и как входе в подземный мир того или иного божества (или предков). О ритуалах, совершаемых при муравейнике, см.: (Whitehead 1921: 82; Irwin 1982: 339–343). Мифологическая связь термитника со змеями предопределена тем обстоятельством, что в «вентиляционной шахте» старых, опустевших термитников нередко действительно живут змеи.

который переведил Н. В. Гуров, следуют три лакуны, в результате чего концовка выглядела скомканной и и недостаточно ясной. Можно было только понять, что, увидев перед собой раненного его стрелой бога, Кудесник испугался. Вишну его успокаивает: он не виноват, произошло то, что должно было случиться — сын отомстил за отца. После второй лакуны сказано, что Вишну избавился от боли, причиненной раной, только отправившись в священный город Каши (Варанаси, Бенарес) и совершив там омовение в Ганге. Далее, за третьей лакуной, начиналось, по-видимому, какое-то другое сказание.

На основании неполного текста, переведенного Н. В. Гуровым, у меня складывалось впечатление, что замысел текста состоял в проповеди паломничества в Каши для исцеления от раны или болезни. Но, как выяснилось, это разве что второстепенная функция данного сюжета.

Все вопросы, возникавшие к тексту «Нисхождение Вепря», были сняты вскоре после того, как за дело взялась Д. В. Соболева. Она сразу нашла в библиотеке Восточного факультета СПбГУ два издания текста, на которых основывал свой перевод Н. В. Гуров.<sup>3</sup> Кроме того, Д. В. Соболева обратилась к книге М. Джайдева о фольклоре храма Симхачалам (Jaydev 1999) и обнаружила в ней перемежаемый цитатами пересказ другой полевой записи того же сказания. По счастью, цитаты, приводимые М. Джайдевом, заполняют лакуны текста, переведенного Н. В. Гуровым.

Располагая теперь полным текстом «Нисхождения Вепря», Соболева убедительно доказала, что это сказание, созданное представителями этнокастовой группы *голла*, является по своему характеру этиологическим, и его функция (тот самый замысел, или message) состоит в том, чтобы обосновать низкий социальный статус другой этнокастовой группы — *еруки*, первопредком которых в сказании представлен Ангада-«Кудесник».

Для построения этиологического сюжета использован характерно южноиндийский (дравидийский) мотив ранения и преследования персонажа, через муравейник уходящего в подземный мир. Дэвид Шультман говорит о существовании в дравидийской традиции «обширной серии мифов, в которых муравейник, местообитание

---

<sup>3</sup> Книжки по языку, фольклору и литературе телугу из домашней библиотеки Н. В. Гурова были переданы в библиотеку Восточного факультета.

божества, пронзен или иначе атакован, а божество (бог или богиня), обитающее в нем, ранено. Кровь льется из муравейника, обнаруживая тем самым божественное присутствие» (Shulman 1978: 120). Пример сюжета, построенного на этом мотиве, можно найти в книге У. Т. Элмора (Elmore 1925: 100).

Меня в «Нисхождении Вепря» заинтересовало, прежде всего, отношение этого сюжета к литературе и фольклору санскритской, ведийско-брахманистско-индуистской традиции. Здесь надо упомянуть, что лежащий в основе сюжета мотив (преследование скрывшегося в термитнике персонажа) отразился и в санскритском эпосе. В четырнадцатой книге Махабхараты («Ашвамедхикапарва») змей, не названный по имени, похищает у брахмана Уттанки драгоценные серьги и скрывается в муравейнике. Уттанка начинает посохом разрывать муравейник. Ему на помощь приходит Индра, наделяющий его посох мощью ваджры. Уттанка раскапывает тоннель длиной в 1000 йоджан и попадает в великолепный подземный мир нагов (Мбх 14, 57.16–29; см.: Махабхарата 2003: 117–118).<sup>4</sup> Было бы ошибкой думать, что этот мотив из санскритского эпоса «опустился» в среду телугуязычных скотоводов *голла*. Широкое распространение и вариативность мотива в дравидийских традициях Южной Индии свидетельствуют скорее о заимствовании его санскритским эпосом из доарийской культуры вместе со всей мифологией «муравейника».

Объяснения требует тот факт, что один из верховных богов индуизма, Вишну, за совершенный им в «нисхождении Рамы» проступок в сказании *голла* осуждается, осуждает сам себя и решает принять наказание. Вероятно, нам следует учитывать специфику восприятия Рамаяны в дравидийских культурах Южной Индии. Неоспорим тот факт, что южноиндийские традиционные культуры усвоили принесенное с севера сказание о Раме, признанном аватарой Вишну, и со временем создали его версии на местных языках. Но не могла не сказаться и специфика сюжета Рамаяны, построенного на конфликте — межрегиональном и, в некотором смысле, межэтническом. Божественный герой, царевич из северной, арийской Индии, совершает поход на крайний юг, где сражается с ракшасами — демониче-

<sup>4</sup> Та же история кратко рассказывается и в первой книге эпоса (Мбх 1, 3. 136–138), где змей-оборотень назван по имени: это царь змеев-нагов Такшака (Махабхарата 2006: 52).

скими, разумеется, существами, которые, однако, воспринимались, по-видимому, еще в древности как «автохтоны» юга и Шри Ланки. Помощниками Рамы выступают другие, дружественные «автохтоны» — полубожественные *ванары*. Как герои эпоса, Рама и его братья, рождены от Вишну, так и ванары порождены богами, но не от женщин, а от «могучих самок обезьян». Кстати, убитый Рамой царь ванаров Валин (в «Нисхождении Вепря»: Вали) — сын Индры (Рам. 1, 17<sup>5</sup>; Рамайна 2006: 67–70).

Население Южной Индии, восприняв Рамайяну, так или иначе соотносило себя с этими древними «автохтонами». Версии сказания о Раме на местных языках значительно смягчают отношение к Раване и его окружению по сравнению с поэмой Вальмики. Некоторые южноиндийские племена считают себя потомками Раваны и его ракшасов, почитают как божеств Равану и его сына Мегханаду (Singh 1993: 39). В XX веке, с развитием литературы на основных южноиндийских языках, в ней появляются памфлеты, обличающие героев Рамайяны, а также художественные произведения, в которых сюжет эпоса переворачивается: благородным, страдающим героем оказывается Равана, царь ракшасов, а Рама выглядит коварным захватчиком (Бычихина, Дубянский 1987: 174–175; Richman 1994). Надо отметить, что в критике Рамайяны с позиций южноиндийского (дравидийского) культурного сепаратизма важное место уделяется обычно осуждению убийства Рамой Валина (Вали).

Представление о том, что бог, воплощенный в «северном» герое, должен понести наказание за вероломное убийство «автохтонного» царя Вали, вполне объяснимо, как мне кажется, в контексте двойственного отношения дравидов Южной Индии к Рамайяне Вальмики.

Сами *голлы*, носители традиции, отчетливо сознавали, что их сказание о Кудеснике и Кабана противоречит ортодоксально-индуистской трактовке сказания о Раме. По-видимому, не случайно «своему» сказанию они дали название, совпадающее с названием сказания об аватаре Вепря-нырлящика: *Varāhāvataṛamu*, при том что в сказании о Кудеснике санскритское слово *varāha* ‘вепрь’ ни разу более не встречается. Кроме того, во время праздничных представлений, в которых исполняются сказания о различных «нисхождениях» Вишну, сказание

---

<sup>5</sup> По изданию: Ramāyaṇa 1902.

о Кудеснике и Кабане никогда не исполняется. Во всем этом можно усмотреть своего рода «конспирацию».

Есть и еще одна линия, по которой можно сопоставить рассматриваемое сказание с текстами санскритской традиции.

В гимнах Ригведы несколько раз (RV 1, 61.7; 8, 69.14–15; 8, 77.6, 10; 8, 96.2) вскользь упоминается миф, который можно, сведя все данные, реконструировать следующим образом. Бог-воитель Индра, едва родившись, выпрашивает у матери, где ему найти достойного противника, берет в руки «лук Бунда» (*bundā-*, RV 8, 45.4–5; 77. 6), восходит на колесницу и поражает вепря Эмушу (*varāhām ... etuṣām*, RV 8, 77.10), пронзив стрелой скалу (или трижды семь горных вершин). В результате он овладевает (сам или через посредство сообщника — Вишну) теми благами, которые охранял Вепрь: варившейся на горе рисовой кашей на молоке (*odanā-*) и буйволом (или сотней буйволов).<sup>6</sup> Жареным мясом буйвола Индра угостил своих родителей (RV 8, 69.15).

Этот миф вызывает иногда ассоциации с индоарийским мифом об освобождении похищенных коров из пещеры Вала, в котором Индра рассекает скалу или гору (Witzel 1999: 28) Мне же кажется, что здесь в ведийскую мифологию вторгается эпический мотив «героического детства», то есть перед нами мифологический эпос: герой, едва родившись, расспрашивает мать, чтобы найти себе противника, затем берет в руки богатырский чудесный лук Бунда (в эпосах нередко носящий определенное имя<sup>7</sup>) и выступает на бой с врагом. Такой миф, встречающийся далеко не только у индоевропейцев, может быть обобщенным отражением этнического конфликта. Собственно, миф можно прочесть как рассказ о набеге бога индоарийских скотоводов на земледельцев, возделывающих и употребляющих в пищу рис. Кроме слова *odanā-* в мифе об Эмуше, в Ригведе больше нет свидетельств знакомства индоариев с рисом. Не исключено, что этот миф был некогда этиологическим, т. е. объяснял, откуда у людей ведийской культуры появился рис.

Общепризнано, что ключевые лексемы в ведийском мифе о Вепре (*etuṣā-* имя Вепря, *bundā-* имя лука Индры, *odanā-* ‘рисовая каша, каша’) являются в ведийском языке заимствованиями неизвестного

<sup>6</sup> В «Тайттирия брахмане», ссылающейся на этот миф, добыча Индры и Вишну названа «богатством асуров» (ТБр 6, 2.4.3).

<sup>7</sup> Как, например, лук Арджуны — Гандива в Махабхарате.



происхождения (Maurohofer 1992 / Vol. I, 269, 280; 1996 / Vol. II, 229). Соответственно и миф считают заимствованным. В ранней статье Ф. Б. Й. Кёйпер доказывал его аустроазиатское (мундское) происхождение (Kuiper 1950), но позднее отказался от своего утверждения. Происхождение мифа и его ключевых слов Кёйпер считал не-арийским, но конкретно не установленным. По его мнению, миф об Эмуше в Ригведу внедрили Канвы, которые некогда были не-арийским кланом профессиональных колдунов, но со временем некоторые из них приобщились к индоарийской традиции и стали создателями ряда ведийских гимнов. Кёйпер полагал миф об Эмуше гибридом не-арийского мифа о боге-лучнике, стреляющем сквозь гору или скалу, с мифом Индры-Вритры (Kuiper 1999: 16–18). М. Витцель, по мнению которого *emuśá-* и *odaná-* являются заимствованиями из «пара-мундского» языка цивилизации долины Инда, увидел в данном мифе, имитирующем, по его мнению, миф о Вала, «смесь индоарийского, аустроазиатского и, возможно, дравидийского мифа» (Witzel 1999: 26).

Выше мы упоминали, ссылаясь на Д. Шульмана, что у дравидов определенно существовала модель мифа о божестве, раненом, преследуемом и скрывающемся в «муравейнике» (термитнике). Миф этого типа вполне мог быть усвоен ведийской традицией с определенной инверсией: теперь «свой» бог Индра поражал стрелой божество чужого этноса, сохранявшее не-арийское имя (Эмуша).

Между сказанием голла о Вишну-Кабане и ведийским мифом об Эмуше есть еще один момент сходства. И «богатство», которое стережет Эмуша, и чудесное поле, которое охраняет Кудесник, расположены в окружении гор. Кроме того, в обоих случаях лучник поражает Вепря/Кабана за горой, в горах или на горе.<sup>8</sup> Повлиял ли здесь ведийский миф на миф дравидов, есть ли это сходство результат древнего синтеза, или в сказании голла мы имеем чисто местную деталь (если я правильно понял из статьи Д. В. Соболевой, что этноним потомков Ангады-Кудесника может означать и «горец»)? Ответы на эти вопросы, может быть, и будут когда-нибудь найдены, если нам удастся привлечь к рассмотренным параллелям внимание как санскритологов, так и дравидологов.

---

<sup>8</sup> В финале сказания Кудесник просит у Вишну прощения за то, что, приняв его за Кабана, «поразил стрелою на горе».

Д. В. Соболева

## «Нисхождение [в образе] вепря». Сказание фольклорной традиции голла в переводе Н. В. Гурова

Когда Ярослав Владимирович Васильков обратился ко мне с просьбой помочь подготовить к публикации перевод «Нисхождения [в образе] вепря», возникли вопросы: какой текст лёг в основу перевода и к какой фольклорной традиции этот текст относится. Название его свидетельствовало о принадлежности к традиционным пураническим мифам об аватарах Вишну, содержание делало эту принадлежность сомнительной.

Перевод был напечатан на машинке и сохранился в домашнем архиве Я. В. Василькова. На источник текста указывали лишь аббревиатуры, предварявшие перевод.

### Первоисточник

Прежде всего необходимо было установить первоисточник. По счастливому стечению обстоятельств, впервые за много лет в том же году я читала спецкурс «Эпическая поэзия телугу» студентам 4-го курса кафедры индийской филологии Восточного факультета СПбГУ. Так что, когда Я. В. Васильков показал мне текст, определить первоисточник — благодаря подготовленным для занятий материалам — не составило труда.

Из условных обозначений, которыми Н. В. Гуров предварил текст перевода, видно, что источников было два. Основной источник, обозначенный буквами БРР по имени одного из составителей, Бирудурадзу Рамарадзу, — антология сказаний, составленная выдающимися фольклористами Андхра Прадеш, Бирудурадзу Рамарадзу (1925–2010) и Наяни Кришнакумари (1930–2016), *Janapadageyalu*:

*sanghika charitra* [Фольклорные сказания: социальная история]. Антология опубликована Литературной академией Андхра Прадеш в 1977 году. К сожалению, статья, предвещающая сами тексты антологии, хотя и составляет около 60 страниц и последовательно описывает характер и структуру фольклора телугу, зачастую не содержит информации о собранных в ней текстах. Так, например, в эту антологию входят несколько текстов, относящихся к сказаниям о воплощениях Вишну: «Нисхождение в образе рыбы», «Нисхождение в образе вепря» и «Нисхождение в образе Вишну». Но во вступительной статье, а также в кратких комментариях, сопровождающих сами тексты, нет упоминаний ни об их происхождении, ни об их исполнителях.

Второй источник, обозначенный НКК по имени автора, — монография Наяни Кришнакумари *Telugu janapada geyagathalu* [Эпические сказания телугу], опубликованная Литературным обществом Андхры в 1977 году. У Н. Кришнакумари мы читаем, что сказание «Нисхождение в образе вепря» исполняют представители касты голла, проживающие вблизи Вишакхапатнама (Krishnakumari 1977: 163).

При описании сказания о вепре автор приводит обширные цитаты из текста. Этими цитатами Никита Владимирович пользовался для восполнения лакун в основном источнике, на что указывают пометы на полях БРР, сделанные его рукой. Убедиться в этом можно, воспользовавшись библиотекой кафедры индийской филологии СПбГУ, где и хранятся теперь оба издания.

Информация о самом тексте, представленная в обоих изданиях, довольно скупа. В поисках дополнительной информации, просматривая работы по фольклористике телугу, я обнаружила книгу М. Джайдева «Сказание “Строительство храма Симхачалам”» (Jaydev 1999). Эта книга включает в себя сказание, записанное автором непосредственно от исполнителей, а также подробные сведения об исполнителях и форме исполнения.

М. Джайдев сообщает, что сказанию «Строительство храма Симхачалам» предшествует другое сказание: «Нисхождение вепря» (*Varāhāvataramu*). Автор подробно пересказывает его сюжет, перемежая пересказ цитатами, которые частично совпадают с текстом БРР. Для наглядности приведу несколько строк текста из БРР и вышеупомянутой книги:

БРР (с.114)	МДж (с. 19)
<p>1 <i>eruka ēsina pōṭuk' ēm' ēmi mandu</i>                  2 <i>jāḱikāya jāpatri callani mandu</i>                  3 <i>kuṅkumbu kuḍi vēḷḷa kūrcinā mandu</i>                  4 <i>mañci gandhamutōni mānu nī puṇḍu</i>                  5 <i>kuṅkuma rattālu kummarillāli</i>                  6 <i>ellakālamu janulu kiniki rāvāla</i></p>	<p>1 <i>kuṅkumbu kuriyēlu kūrisina mandu</i>                  2 <i>jāḱikāya jāpatri sallanā mandu</i>                  3 <i>mañci gandhamutōni mānu mī puṇḍu</i></p>
<p>Перевод Н. В. Гурова:                  1 Где же средство от нанесенной Кудесником раны? —                  2 Мускатный орех — вот снадобье, которое утолит твою боль;                  3 желтый шафран, смешанный с имбирным (?) корнем, — вот еще лекарство.                  4 От хорошей сандаловой пасты закроется твоя язва.                  5 Пусть обильно прольется кровь.                  6 Во все времена люди должны опасаться...(?)</p>	<p>Перевод мой — Д. С.                  1 Жёлтый шафран, смешанный с имбирём — вот лекарство,                  2 Мускатный орех, растёртый с мускатным цветом-мацисом — [тоже] лекарство,                  3 От хорошей шафрановой пасты закроется ваша рана.</p>

Несмотря на расхождения в записи некоторых слов, очевидно, что первая строка из МДж соответствует третьей строке из БРР, вторая — второй, а третья — четвёртой. Небольшие расхождения в них можно объяснить тем, что, во-первых, запись велась на слух, то есть разницей в восприятии некоторых звуков тем, кто осуществлял запись, а во-вторых, особенностями деревенского произношения, в котором фонетические изменения, характерные для потока речи, такие как ассимиляция и диссимиляция (регрессивные и прогрессивные), диереза, метатеза и пр., могут привести к значительному отличию фонетической формы слова от словарной нормы.

Таким образом, опираясь на поразительную схожесть сюжетной линии, явные совпадения в тексте, а также то, что тексты имеют одно название *Varāhāvataramu*, можно утверждать, что в книге М. Джайдева описан тот же текст, что лёг в основу перевода Н. В. Гурова.

Рассмотрим подробнее сведения о тексте, опираясь на исследование М. Джайдева, чтобы яснее определить контекст, в котором он бытует среди исполнителей.

### Цикл сказаний о десяти нисхождениях

М. Джайдев описывает оба сказания — «Нисхождение вепря» и «Строительство храма Симхачалам» — как входящие, по определению исполнителей, в цикл «Сказаний о десяти нисхождениях».

Этот большой цикл распространён среди ядавов округа Вишакхапатнам, что находится на северо-востоке штата Андхра Прадеш на побережье Бенгальского залива.

В цикл входит одиннадцать сказаний, десять из них — о нисхождениях:

- 1) Нисхождение в образе Вишну,
  - 2) Нисхождение в образе рыбы,
  - 3) Нисхождение в образе черепахи,
  - 4) Нисхождение в образе вепря или клыкастого вепря,
  - 5) Нисхождение в образе Нарасимхи,
  - 6) Нисхождение в образе карлика Ваманы или Нисхождение к Бали,
  - 7) Нисхождение в образе Парашурамы (Рамы с топором),
  - 8) Нисхождение в образе Рамы,
  - 9) Нисхождение в образе вепря,
  - 10) Нисхождение в образе Кришны
- и ещё одно сказание, «Строительство храма Симхачалам».

В цикл входят два сказания с одинаковыми названиями. При этом сказание, которое следует традиционному пураническому сюжету, иногда называют «Нисхождением в образе клыкастого вепря», что позволяет отличить его от другого, в котором речь идёт не о вепре (*varāhamu* встречается только в заглавии), а о кабане (*pandi*, это наименование используется далее в тексте). Перевод второго сказания впервые публикуется в этом сборнике.

Когда Никита Владимирович работал над переводом сказания «Нисхождение в образе вепря» — а произошло это ещё в эпоху печатных машинок, — найти дополнительную информацию о тексте, который принадлежит культуре периферийной, не отражающей идеологию «центрального» индуизма, возможно было только при полевом исследовании. По неизвестным причинам, Никита Владимирович, к сожалению, не довёл работу над текстом до конца. Едва начатый им комментарий так и остался незаконченным.

## Исполнители

Вернёмся к материалам из книги М. Джайдева, согласно которой, исполнители вышеупомянутого цикла — ядавы. В современной Индии ядавы — социальная группа, причисляющая себя к потомкам династии Ядавов. Все касты, считающие себя потомками царя Яду, имеют право вступить во Всеиндийскую ассамблею ядавов (*All India Yadav Mahasabha*) — политическое объединение, основанное в 1924 году в Аллахабаде. В него входят все касты, занимающиеся пастушеским скотоводством; основная задача объединения — защита интересов этих каст.

В регионе Андхра — здесь имеется в виду культурно-историческая область, куда с 2014 года входят два штата, Теленгана и Андхра Прадеш, — они традиционно известны под названием голла. Однако с 1930 года по официальным документам Мадраасского президентства люди этой касты называют себя *ядава* (подробнее о современной истории ядавов см. Rao 1979: 139–149). В труде индолога-антрополога, директора Мадраасского музея сэра Эдгара Тёрстона (1855–1935) «Касты и племена Южной Индии» о ядавах говорится как о подкасте голла и корача (Thurston & Rangachari 1909: VII, 415).

Основное занятие голла — пастушеское скотоводство. Они ведут оседлый и полuosедлый образ жизни (Murty 1993: 33). Исследователи часто возводят слово *golla* к санскритскому *gorāla* ‘пастух’, да и сами голла согласны с этой этимологией, которая впоследствии позволила им называться ядавами. Более убедительной представляется точка зрения британского индолога, специалиста по языку и литературе телугу, Ч. Ф. Брауна.<sup>1</sup> Согласно его этимологии, *golla* восходит к слову телугу *gorrela*, которое буквально можно перевести как ‘овечий, связанный с овцами’. А голла в основном занимаются разведением овец (*ibid.*).

Ещё одним из родовых занятий гола является профессиональное исполнение фольклорных текстов. Такими традиционными для голла текстами и являются «Сказания о десяти нисхождениях». Их исполняют участники уличного представления, называемого ‘севагариди’

<sup>1</sup> Чарльз Филипп Браун (Charles Phillip Brown, 1798–1884) — британский индолог, пионер в изучении литературной традиции телугу, составил телугу-английский словарь, который был опубликован в 1852–54 гг. в Мадрасе. Посвятил свою жизнь изучению и сохранению словесности телугу. Его словарь остаётся актуальным по сей день и регулярно переиздается.

(*sēvagariḍī*, букв. ‘служба-ворожба’). Севагариди — это групповое исполнение определенных текстов, сказаний, которое происходит, как правило, по вечерам. Исполнение «Десяти сказаний о нисхождениях» начинается с восхваления Вишну: *hari hari naraṇaṇāḍinarayaṇa, karuṇīṇci mattēlu kamalalōṣanuḍā* (Jaydev 1999: 11) ‘О Хари, Хари, Нараяна, Изначальный Нараяна, помилуй нас, о, Лотосоокий’; перевод мой — Д. С.). В монографии «Сказание о строительстве храма Симхачалам» М. Джайдев так описывает севагариди: главный исполнитель — *dāsuḍu* ‘дас’ в левой руке держит тростниковый жезл, а в правой — метёлку из павлиньих перьев, остальные участники отбивают ритм, ударяя в литавры, и повторяют то, что поёт дас, а иногда — вышеприведенную хвалу Вишну (Jaydev 1999: 11).

Джайдев подчеркивает, что исполнители — это неграмотные люди, самые образованные и экономически успешные из которых работают в Вишакхапатнаме привратниками и садовниками. Их грамотность ограничивается умением поставить свою подпись под документами. В основу работы М. Джайдева легли сказания, записанные от охранника родом из деревни Чинагадили, неподалёку от Вишакхапатнама, который работал в Университете Андхра. М. Джайдев перечисляет пригороды Вишакхапатнама, где проживают семьи, традиционно исполняющие сказания севагариди, отмечая, что сказительство такого рода требует от участников не только ‘умелого исполнения’ *śrutapāṇḍitymu*, но и известной ‘физической выносливости’ *dhāraṇāśakti* (Jaydev 1999: 12–15).

В наше время высоких технологий любознательный читатель с лёгкостью может найти видеозаписи этих представлений и воочию убедиться в справедливости последнего утверждения Джайдева. Прекрасной иллюстрацией может послужить, например, запись, выложенная неким Гопала Поламарасетти *Сурисеттивара севагариди* «Севагариди, исполняемая представителями семьи Сурисетти».<sup>2</sup> Эта видеозапись наглядно демонстрирует, что севагариди сложно отнести к форме чистого сказительства. Она, вероятно, является некоей переходной формой, когда исполнение текста ещё не утратило до конца непосредственно ритуальной функции. Это, безусловно, интереснейший предмет для будущих исследований антропологов и фольклористов телугу.

---

<sup>2</sup> Видеохостинг YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VzPRRQ-SONMw> (Дата обращения: 19.03.2023).

Таким образом, текст, переведённый Никитой Владимировичем, совершенно очевидно принадлежит традиции, относящейся к местной «малой» культуре, гораздо более архаичной, нежели супракультура индуистской традиции.<sup>3</sup>

### Содержание текста

Анализируя текст, нетрудно заметить, что по строению сюжета он напоминает этиологические мифы, распространённые как раз в среде пастухов-голла.

Таковы, например, сказание о Маллане, которого голла почитают в качестве родового божества (*kuladēvata*), а также ипостаси Шивы (подробнее о культе Малланы-Шивы у голла и других пастушеских племён см.: Васильков 2010: 312) или сказание о Еланаги Редди — фольклорном персонаже тех голла, что причисляют себя к последователям воинствующего шиваизма (*vīraśaiva*). Сюжет сказаний имеет общее строение, различаются они лишь размахом шиваитского антуража второго мифа.

Сюжетная схема обоих мифов выглядит следующим образом: герой вспахивает новый участок и при этом раскапывает муравейник, из которого выходят овцы. Герой первый раз видит этих диковинных животных. Появление овец из муравейника, безусловно символично, поскольку в представлении многих народов Индии, особенно на уровне фольклора, муравейник служит связующим звеном между этим миром и потусторонним, см. (Маретина 2005: 112, 124–26; Зонтхаймер 1999: 273; Elmore 1925: 83, 113; Shulman 1978: 107–137). В сказании о Еланаги Редди на муравейнике стоит цветущее ярко-алыми цветами дерево модуга (*Butea frondosa*) (Krishnakumari 1977: 143).

И Маллана, и Еланаги Редди пугаются невиданных доселе существ, вылезающих из муравейника. Маллана даже принимает овец за червей: *ekkaḍivō būrukṛīmulurāma ḍ rāmā rāma* (ibid.) ‘О, Рама, Рама! Откуда взялись волосатые черви?’ (перевод мой — Д. С.). Очевидно, что оба они воспринимают появление овец как нарушение привычного миропорядка и стремятся вернуть мир в изначальное состояние, пытаясь сжечь эти существа. Но тут героям являются боги и обучают

---

<sup>3</sup> Здесь я пользуюсь терминологией самого Никиты Владимировича, как это записано в моих конспектах по спецкурсу «Эпическая поэзия телугу», который он читал нам в 1999 году в стенах СПбГУ.



их обращению с овцами, а также ремёслам, связанным с разведением этих животных (ibid.: 144–145). В обоих текстах говорится, что до появления овец герои занимались земледелием.

Теперь обратимся к тексту «Нисхождение в образе вепря» и его строению. Здесь прослеживается сходство с вышеописанными мифами.

В экспозиции описана гора Химавант, на которой стоит муравейник в зарослях краснолиственной хенны<sup>4</sup>. Он, очевидно, служит ходом под землю, поскольку уходит вглубь на двенадцать йоджан и заканчивается бронзовым храмом.

В завязке Ангада, сын Вали, решает распахать пустошь и засеять её семенами различных культурных растений. Когда урожай поспевает, Вишну, принявший образ кабана, творит великую потраву.

Кульминация. В отчаянии, что семья осталась без пропитания, Ангада преследует и ранит стрелами кабана, раскопав «муравейник преисподнего царства»<sup>5</sup>, где тот залег.

И, наконец, развязка, в которой Ангада осознает, что ранил не простого кабана, а самого Вишну, принявшего облик этого животного.

Далее текст перевода становится не вполне понятным и в конце концов прерывается, как и текст самого источника. Суть развязки остаётся неясна.

Здесь на помощь приходит пересказ М. Джайдева. Обратимся к нему и уже более подробно опишем момент развязки, ключевого момента для понимания сути сказания.

Ангада в ужасе от содеянного умоляет Вишну простить его, потому что совершил великий грех по незнанию. Сначала Вишну успокаивает его, говоря:

«Низошёл я в облике Рамы [на землю] и убил твоего отца.

За грех убийства Вали сыну я позволил совершить воздаяние.

Нет на тебе греха, Кудесник.

Не пугайся, Отрок-Кудесник, ни к чему тебе бояться.

Не плачь, Кудесник, не надо плакать»<sup>6</sup>.

(Jaydev 1999:19, перевод мой — Д. С.).

---

<sup>4</sup> Ср. муравейник, из которого растёт цветущее красными цветами дерево модуга, из сказания о Еланаги Редди.

<sup>5</sup> «Нисхождение в образе вепря» 22, 8–17, перевод Н.В. Гурова.

<sup>6</sup> В этом отрывке тоже есть текстологические совпадения с текстом первоисточника. Ср. перевод Н.В. Гурова, 24.9–11.

Затем Вишну выясняет у юноши, какое средство может утолить боль от ран. И Кудесник это средство называет. Однако хочет за это получить от Вишну какой-нибудь дар. На что разгневанный бог отвечает:

«О юный кудесник, лесной житель! одарю я тебя:  
Не будет у тебя ни дома, где жить, ни очага, где можно готовить,  
Отныне будешь ты, шельма, бродить по земле,  
Хоть семь деревень обойди, хоть три —  
Три гроша [будет] тебе заработок,» — [такие дары] положил.  
«Будешь для деревенских корзины плести и так добывать пропитание.  
Не дозволено тебе готовить сладкие лепёшки-ариселу на сливочном масле,  
Не дозволено ступать на порог Симхачалама,  
Не дозволено подняться по лестнице к стопам Отца нашего,  
А дозволено тебе лишь на первой ступеньке разбить кокос.  
После же развернись и уходи, о молодой кудесник!»

(Jaydev 1999: 19; перевод мой — Д. С.)

Таким образом, вместо желанного дара Юноша-Кудесник получает проклятие, а Вишну отправляется в Каши, чтобы совершить омовение в Ганге. На этом сказание «Нисхождение в образе вепря» заканчивается и начинается сказание «Строительство храма Симхачалама». В переводе Н. В. Гурова последние части 27 и 28, очевидно, относятся уже к этому, второму сказанию.

Вернёмся теперь к построению сюжета. Развязка его заключается в том, что Вишну накладывает целый ряд социальных ограничений на Юношу-Кудесника и его потомков.

Осталось рассмотреть фигуру героя. В тексте его называют либо по имени Ангада — только в начале, далее везде либо *erukuvāḍu*, либо *erikōḍu*, что, по сути, разные фонетические формы одной лексемы. Это слово является ключом к пониманию развязки. В словаре Брауна есть два слова, подходящих для толкования этого названия. Первое — *eruka* ‘knowledge, understanding, fortune-telling’; второе — *eruku* ‘a hillman, a wildman’ и, в той же словарной статье, *erukulavāḍu* ‘a gypsy’.

Чтобы понять, кто же такой этот *erukuvāḍu* из сказания, обратимся к трудам по этнографии племен Индии. Так у Стивена Фукса в «Аборигенных племенах Индии» написано: «Другое племя... *ерукалы*

(128 024 чел. в 1961). Их также называют *корава* и *корача*. Считаются ворами и грабителями-взломщиками» (Fuchs 1977: 272). В «Племенах и кастах Южной Индии» Тёрстона и Рангачари мы также находим описание племени *ерукула* или *ерукала*. Так называются представители племени *корава*, проживающие в исторической области, которую сейчас можно найти на карте под названием Раялсима. Они считаются «бродячими цыганами» и их основное занятие — гадание и плетение корзин. Кроме того, сами они себя называют *kurru* (Thurston & Rangachari 1909: VII, 441).

Относительно этимологии этого имени Э. Тёрстон приводит мнение немецкого индолога конца XIX века Густава Оперта, считающего весьма вероятным происхождение этого названия (*yerukalavāndlu*) от названия гаданий, которым промышляют представители этого племени. Это предположение Э. Тёрстон подтверждает собственными наблюдениями за женщинами-*курру*, когда они ходят по улицам селений, выкрикивая: '*yeruko, amma, yeruku*' (ibid.), то есть «Гадание, сударыня, гадание».

Второе название, эндотоним *kurra*, Густав Оперт возводит к тамильскому корню *ku* 'гора' (ibid.). Это подтверждается сведениями «Дравидийского этимологического словаря» Барроу и Эмено, где помимо корня *kuṅṅam*, *kuṅṅu* 1864 'hill, mountain' (Emeneau 1984: 170), есть статья *kuṅṅam* 1844 'man of a caste of fowlers, snake-catchers, basket-makers, and fortune-tellers' (Ibid: 166–167).

Всё вышесказанное позволяет с известной долей уверенности утверждать, что *ерука*<sup>7</sup> из сказания о нисхождении вепря и есть представитель племени бродячих гадателей из Раялсимы. Проклятие, наложенное Вишну на *еруку*, содержит, во-первых, социальные ограничения (бродить по земле, никогда не иметь большого заработка и плести корзины), во-вторых, ограничения ритуального характера (им нельзя ступать даже на порог храма), в-третьих, пищевой запрет (им нельзя готовить лепёшки со сливочным маслом). Все три компонента проклятия точно описывают статус и традиционные занятия племени *ерукалу*, кроме гадания. На это занятие указывает самоназвание

---

<sup>7</sup> Чтобы предупредить возможный вопрос о том, почему окончания у всех вышеперечисленных этнонимов такие разные, следует пояснить: *erukuvādu*, *erikōdu* — форма ед. ч. м. р. употребляется для обозначения одного представителя племени, мужчины; *yerukalavāndlu* и др. образования на *-lu* — форма множественного числа эпиценового рода, т. е. используется для обозначения группы людей. В английский язык название племени вошло в форме мн. ч.

*erukōḍu*, в переводе Н. В. Гурова переданное словом *кудесник*, именно в том смысле, в каком употребляет его А. С. Пушкин в «Песне о Вещем Олеге». Слово *erukōḍu* представляет собой деноминатив от уже упомянутого существительного *eruku* ‘предсказание судьбы, гадание’, т. е. буквально его можно понимать, как ‘тот, чьё основное дело гадание’. То, что это этноним, который употребляют по отношению к племени их телугуязычные соседи, вероятно, имеет немалое значение для понимания сказания в целом.

Будем считать принадлежность сказания установленной. Его содержание и структура позволяют высказать несколько предположений. В первую очередь, возвращаясь к разговору о содержании и модели сюжета, можно предложить, что перед нами традиционный древний этиологический миф, следующий общей модели: герой-первопредок по незнанию разрывает муравейник-ход в подземный мир, оттуда он получает некий предмет, который определяет в дальнейшем экономику жизни его потомков. Тем не менее ряд отклонений в кульминации и развязке наводит на мысль о том, что легенда сложилась гораздо позднее и лишь следует традиционной матрице племенных мифов о первопредке.

Выскажу ряд предположений, носящих исключительно предварительный характер. В отличие от Малланы и Еланаги Редди, Отрок-Кудесник не просто собирается нанести вред, а на самом деле ранит существо из муравейника. И, хотя формально он проклят и наказан не за это, осмелюсь предположить, что именно этот поступок и служит причиной «падения».

Функционально сказание служит для определения места *ерука* в обществе, причём не в отрыве от индуистской традиции, а как раз наоборот, с целью вписать их в неё. Этой же цели служит и включение мифа в контекст традиционного индуизма, для чего Ерука-Кудесник назван Ангадой, сыном Бали, а кабан, разоряющий поля Ангады, оказывается Вишну, который хочет искупить грех убийства.

Ещё раз подчеркну, что это лишь предварительные рассуждения, основанные на первом впечатлении от знакомства с текстом.

### Храм Симхачалам

Наконец, нельзя оставить без внимания вопрос о храме, с которым рассматриваемое сказание тесно связано.

Храм Симхачалам (Симхадри, Симхагири или Симмагири) — один из крупнейших вишнуитских храмов не только Андхры, но и Южной Индии в целом. Он посвящён Вишну в образе Нарасимхи и Вепря. Расположен храм в 16 км к северу от Вишакхапатнама в Восточных Гатах на горе, известной среди местного населения как Кайласа<sup>8</sup>. Самые ранние надписи на камне, в которых упоминается Симхачалам, относятся к эпохе Чола (около XI в. н. э.)

Божество, которому посвящен храм, называется *simhādrivarāhanarasimhasvāmi* или Владыка [храма] Симхадри, Вепрь и Человек-лев. В местной *стхалануране* есть следующая легенда, объясняющая такое название: именно на месте храма Вишну в образе Человека-льва спас царевича Прахладу от демона Кашипу, а потом по просьбе спасенного принял облик Вепря. Прахлада основал храм в честь Вишну, который и был назван Симхачалам (Vemsani 2009: 37).

Особенность главного божества храма Симхачалам в том, что оно напоминает *шивалингу*, от того, что в течение всего года покрыто толстым слоем сандаловой пасты. По одной из легенд, это сделано для того, чтобы успокоить гнев Нарасимхи.

Сандаловую пасту снимают раз в году на двенадцать часов во время большого праздника, приходящегося на третий день светлой половины месяца *вайшакха*. В этот момент паломники могут лицезреть *nījarūpa* — ‘истинную форму’ божества. У статуи морда кабана, львиный хвост и человеческое тело. Ноги и руки лишь обозначены, что усиливает сходство с *шивалингой*. По свидетельству исследователя истории этого храмового комплекса П. Бхаскара Редди, это единственное изображение Вишну в образе вепря, и единственное его изображение на территории Индии, покрытое толстым слоем сандаловой пасты (подробнее об истории храма см.: Bhaskar Reddy, 1995).

Традиционная история храма описана в официальной *стхалануране*, содержащей несколько легенд, объясняющих особенности архитектуры и ритуальной жизни храма. Существует также традиция, связанная с Рамануджей. Согласно этим текстам, храм долгое время считался святилищем Шивы, пока не появился Рамануджа и не убедил местных жрецов, что *шивалинга* это на самом деле

---

<sup>8</sup> Явление характерное для Андхры, когда любая гора, имеющая особое религиозное значение, называется Кайласа, а река — Ганга.

изображение Вишну и что прежде здесь находился храм Вишну (Vemsani 2009: 44).

Помимо этого, к местному фольклору относятся сказания пастухов-голла «Нисхождение в образе вепря» и «Строительство храма Симхачалам».

Многие легенды, входящие в состав храмового фольклора, описывают те или иные события, которые могут прояснить весьма необычную для вишнуитского культа форму основного храмового божества.

Напомню, что и сказание о «Нисхождении в образе вепря» заканчивается тем, что юный Кудесник-Ерука покрывает раны Кабана-Вишну целебными мазями, в том числе и сандаловой пастой, чтобы унять боль от нанесенных Кудесником ран. Предположу, что это и есть тот элемент в тексте, который используется, чтобы связать этот миф с храмовым фольклором. Затем, уже в сказании «Строительство храма Симхачалам», Вишну отправляется в Каши, где погружается в Гангу, чтобы облегчить страдания. После чего из Ганги показываются *kambālu* ‘столбы’, находившиеся на дне. Их-то и используют впоследствии для строительства храма. Вряд ли случайно совпадение в названии этих столбов с названием аниконических изображений Нарасимхи, характерных для культа этого божества на уровне местной фольклорной традиции (см. Murty 1997: 187–188).

### Заключение

В рамках этой статьи удалось атрибутировать текст, переведённый Никитой Владимировичем, как принадлежащий устной фольклорной традиции пастухов-голла и даже представить некоторую дополнительную информацию о нём, в частности, установить, что сказание — этиологический миф о происхождении низкокастовой социальной группы, племени *ерука*. Но, как это часто бывает, ответы на одни вопросы, порождают другие.

Без ответа остаются вопросы: почему исполнители сказания о племени *ерука* — *ядавы* и как они связаны с этим племенем; почему текст сказания о «Нисхождении вепря» и сказания о «Строительстве храма Симхачалам» объединены в одно сказание.

Удовлетворительные ответы на высказанные предположения и поставленные вопросы, безусловно, требуют большего и тщательного исследования, не входящего в задачу настоящей статьи.

## Список литературы

- Бычихина Л. В., Дубянский А. М. *Тамильская литература. Краткий очерк*. М.: Наука, ГРВЛ, 1987.
- Васильков Я. В. *Миф, ритуал и история в Махабхарате*. СПб.: Европейский дом, 2010.
- Зонтхаймер Г.-Д. Пять компонентов индуизма и их взаимодействие // Глушкова И. П. (отв. ред.). *Древо индуизма*. М.: Восточная литература, 1999. С. 265–282.
- Маретина С. А. *Змея в индуистской мифологии (по материалам МАЭ)*. СПб.: МАЭ РАН, 2005.
- Махабхарата. Книга четырнадцатая. Ашвамедхикапарва, или Книга о жертвоприношении коня* (Литературные памятники). Издание подготовили Я. В. Васильков и С. Л. Невелева. СПб.: Наука, 2003.
- Махабхарата. Адипарва [Книга первая]*. Пер. с санскр. и комм. В. И. Кальянова. Репринтное воспроизведение издания 1950 года. СПб.: Наука, 2006.
- Рамаяна. Книга первая. Балаканда* [Книга о детстве]. *Книга вторая. Айодхьяканда* [Книга об Айодхье]. Издание подготовил П. А. Гринцер. М.: Наука, 2006.
- Beck, V. E. F. *The Three Twins: The Telling of a South Indian Folk Epic*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Beck, V. E. F. Divine Boar to Sacrificial Pig: References to Swine in the Sangam Texts, in Tamil Folk Traditions and in Ancient Astrological Art. Parts 1 & 2 // *Pandanus* '16/1 and '16/2: *Nature in Literature, Art, Myth and Ritual*. 2016. Vol. 10, No 1, 29–54; Vol. 10, No 2, 17–69.
- Bhaskar Reddy, P. *The Simhachalam Temple. A Cultural Study*. Tirupati: Vamsi Publications, 1995.
- Burrow, T. & M. B. Emeneau *A Dravidian Etymological Dictionary*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press 1984.
- Elmore, W. T. *Dravidian Gods in Modern Hinduism*. 2<sup>nd</sup> ed. Madras: The Christian Literature Society for India, 1925.
- Fuchs, S. *The Aboriginal Tribes of India*. New York: St. Martin's Press, 1977.
- Irwin, J. C. The Sacred Anthill and the Cult of the Primordial Mound // *History of Religion*. 1982. Vol. 21, No. 4, 339–360.
- Jaydev, M. *Simhacalam devalam kattubadi kathageyam* [Сказание о строительстве храма Симхачалам]. Vishakhapatnam: Andhra University, 1999.
- Krishnakumari, Nayani. *Telugu janapada geyagathalu* [Эпические сказания телугу]. Hyderabad: Andhrasarasvataparushattu, 1977.
- Kuiper, F. B. J. *An Austro-Asiatic Myth in the Rigveda*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Akademie van Wetenschappen, 1950.
- Kuiper, F. B. J. *Aryans in the Rigveda*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1991.

Mayrhofer, M. *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*. Bd. I, Bd. II. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1992, 1996.

Murty, M. L. K. Ethnohistory of Pastoralism: A Study of Kuruvās and Gollas // *Studies in History*. 1993. Vol. 9, Issue 1, 33–41.

Murty, M. L. K. The God Narasimha in the Folk Religion of Andhra Pradesh, South India // *South Asian Studies*, 1997. Vol. 13, No 1, 179–188.

Naik, T. B. Rama-katha among the Tribes of India // Singh, K. S. & Birendranath Datta (eds). *Rama-katha in Tribal and Folk Traditions of India*. Proceedings of a Seminar. Calcutta: Anthropological Survey of India; Seagull Books, 1993, 31–48.

Parab, K. P. (ed.). *The Rāmāyaṇa of Vālmīki with Commentary (Tilaka) of Rāma*. 2<sup>nd</sup> rev. edition. Bombay: “Nirṇaya-sāgara” Press, 1902.

Birudurāju, R. R. & Nayani Krishnakumari. *Janapadageyalu: sanghikacharitra* [Фольклорные сказания: социальная история]. Hyderabad: Andhrapradesh Sahitya Akademi, 1974.

Rao, M. S. A. *Social Movements and Social Transformation: A Study of Two Backward Classes Movements in India*. Delhi: Macmillan Company of India, 1979.

Richman, P. E. V. Ramasami’s Reading of the Rāmāyaṇa // *Many Rāmāyaṇas: The Diversity of Narrative Traditions in South Asia*. Ed. by Paula Richman. Delhi: Oxford University Press, 1994, 175–201.

Shulman, D. The Serpent and the Sacrifice: An Anthill Myth from Tiruvārūr // *History of Religions*. 1978. Vol. 18, No. 2, 107–137.

Singh, K. S. Tribal Versions of Rama-katha: An Anthropological Perspective // Singh, K. S. & Birendranath Datta (eds). *Rama-katha in Tribal and Folk Traditions of India*. Proceedings of a Seminar. Calcutta: Anthropological Survey of India; Seagull Books, 1993, 49–66.

Srinivasan, S. High Tin Bronze Working in India: The Bowl Makers of Kerala // Tripathi, Vibha (ed.). *Archeometallurgy in India*. New Delhi: Sharada Publishers Ltd, 1998, 241–250.

Srinivasan, S. Megalithic and Continuing Peninsular High-Tin Binary Bronzes: Possible Roots in Harappan Binary Bronze Usage? // *Trans Indian Inst Met (Transactions of the Indian Institute of Metals)*. 2013. Vol. 66, issue 5–6, 731–737.

Thurston, E. & K. Rangachari. *Castes and Tribes of Southern India*. Vol. III., Vol. VII. Madras: Government Press, 1909.

Vemsani, L. Narasimha, the Supreme Deity of Andhra Pradesh: Tradition and Innovation in Hinduism — An Examination of the Temple Myths, Folk Stories, and Popular Culture // *Journal of Contemporary Religion*. 2009. Vol. 24, No 1, 35–52.

Whitehead, W. T. H. *The Village Gods of South India*. 2<sup>nd</sup> ed. Calcutta: Association Press, 1921.

Witzel, M. Early Sources for South Asian Substrate Languages // *Mother Tongue. Special Issue*, Oct. 1999, 1–70.



প্রতীতি ঘোষ

## রবীন্দ্রনাথ ও সত্যজিতের অন্তর্নিহিত রাজনীতি: বিশ্বপটে বাঙালী (প্রবন্ধ)

**সংক্ষিপ্তসার।** এই প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর এবং সত্যজিৎ রায়, বাংলার দুই মহান প্রতিভা, এর মধ্যে লুকিয়ে থাকা রাজনৈতিক ও সাংস্কৃতিক দিকগুলির আলোচনা করা হয়েছে। তাঁদের রাজনৈতিক মতামতের সীমা ছাড়িয়ে, সংস্কৃতির প্রতিটি স্তরে রাজনীতির প্রভাব কিভাবে তাদের কাজের মধ্যে বুনন করা হয়েছে, তা বিশ্লেষণ করা হয়েছে।

সত্যজিৎ রায় তাঁর সৃজনশীল চিন্তাভাবনার মাধ্যমে বাঙালি সমাজে সাধারণ মানুষের জীবন ও সংগ্রামকে তুলে ধরেছেন। তাঁর চলচ্চিত্র, সাহিত্য, এবং চিত্রকলার মধ্যে সমাজের প্রতি দায়বদ্ধতা ও সচেতনতা প্রতিফলিত হয়েছে। তিনি মানুষের গভীর আত্মোপলব্ধি ও সামাজিক পরিবর্তনের উপর আলোকপাত করেছেন।

অন্যদিকে, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের সাহিত্য ও জীবনদর্শনে রাজনীতির প্রভাব গভীরভাবে নিক্ষিপ্ত। তিনি মানবিকতা, সামাজিক সুবিচার, এবং ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার গুরুত্বকে তুলে ধরেছেন। তাঁর কাজের মধ্যে, যেমন “কর্ণ-কুন্তী সংবাদ” এবং “সহজ পাঠ”, রাজনীতি ও সমাজনীতি বিশ্লেষণ করা হয়েছে।

এখানে উভয়ের জীবন ও কাজের গভীর রাজনৈতিক চেতনা ও তাদের সাংস্কৃতিক দোলাচল নিয়ে আলোচনা করা হয়েছে, যা আজকের এবং ভবিষ্যতের ভারতীয় ও বাংলার সাংস্কৃতিক পরিমণ্ডলে একটি গুরুত্বপূর্ণ প্রভাব ফেলেছে। এই প্রবন্ধটি সেই প্রভাবকে গবেষণার মাধ্যমে বিশ্লেষণ করে।

**মূলশব্দ:** রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, সত্যজিৎ রায়, রাজনীতি, সংস্কৃতি, সামাজিক সচেতনতা

Pratiti Ghosh

## Tagore, Ray, and the Politics of Cultural Identity: Bengalies in Global Narratives (essay)

**Abstract.** This article explores the political and cultural dimensions woven into the works of Rabindranath Tagore and Satyajit Ray, two monumental figures in Bengali history. It analyses how their political influences transcend personal viewpoints, affecting every level of culture in Bengal and beyond.

Satyajit Ray's creative vision shines through in his portrayal of the lives and struggles of ordinary people within Bengali society. His films, literature, and artwork profoundly commit to social awareness and self-reflection. Ray's narratives often emphasise the necessity for social change, highlighting the intersection of personal and communal experiences.

In contrast, Rabindranath Tagore's literature and philosophical outlook are deeply imbued with political thought. He championed ideals of humanity, social justice, and personal experience. Works such as *Karna-Kunti Sangbad* and *Shahaj Path* reveal a nuanced analysis of politics and social policy, demonstrating Tagore's engagement with the sociopolitical landscape of his time.

This discussion delves into the profound political consciousness of both Tagore and Ray, examining their cultural oscillations and their significant impact on the contemporary and future cultural landscape of India and Bengal. The article aims to analyse this impact through extensive research, revealing the intricate connections between art, politics, and society.

**Keywords:** Rabindranath Tagore, Satyajit Ray, political dimensions, cultural dimensions, social awareness

### অধ্যয়ন পদ্ধতি

আমার এই কাজের পদ্ধতি চিরায়ত নয়। শুধুই যে কিছু বই পড়ে আমার এ ভাবনা এসেছে তা বলা দুষ্কর। সত্যজিৎ রায়ের ক্ষেত্রে তাঁর ছবি দেখা এবং সেই সঙ্গে তা সম্পর্কিত আলোচনা শুনে নিজেকে তৈরী করেছি। এই লেখার জন্য নিজেকে তৈরী করার চেষ্টা করেছি তা নয়। এই বিষয়ে নিয়ে আলোচনা চলেছে জীবন জুড়ে। সেই আলোচনা এবং চলচ্চিত্রের যাপনের ভেতর দিয়েই উঠে এসেছে সত্যজিৎ রায়ের রাজনীতি এবং তাঁর সেই রাজনৈতিক বোধে তৈরী নানান কাজ এবং সেই কাজের সঙ্গে ধীরে ধীরে পরিচিতি হয়েছে আমার। তাঁর ভাবনার রাজনীতিকে ছুঁতে চাইবার চেষ্টা। এ বিষয়ে লিখতে পারাটা খানিকটা চ্যালেঞ্জ যেমন, তেমনই এই চ্যালেঞ্জ নিয়ে কাজ করতে পারবার আনন্দ পেয়েছি অসীম। কারণ অন্যের কোনো ভাবনা আমার ওপর কর্তৃত্ব করতে পারেনি।

রবীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রে এই বিষয় এসেছে অন্যভাবে। কারণ রবীন্দ্রনাথের রাজনীতি নিয়ে কথা হয়েছে অনেকা পড়াশোনার সঙ্গে সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের গান শোনা এবং সেই গানগুলি লেখবার সময়ে সারা পৃথিবী জুড়ে কি ঘটে চলেছিলো সেইটের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের সম্পর্কের একটা যোগসূত্র খুঁজে বের করবার চেষ্টা চলেছে এই কাজে। বহির্বিশ্বের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের এই যোগাযোগকে ব্যবহার করেছি। বাংলা তথা ভারতের অনেক দিকপাল জন্মালেও রবীন্দ্রনাথের মতন ব্যাপ্তি পাওয়া বা ব্যাপ্তিতে পৌঁছানো দুষ্কর। এই লেখা আসলেই এক সময়ের তৈরী নয়। দীর্ঘ দিন ধরে চলা নানান পথ থেকে নানা কিছু সংগ্রহ। প্রতি মুহূর্তে এঁদের মানহানির মামলায় লড়েছি আগেও এবং সেই অর্থে লড়ে যাবার একটা তাগিদও অনুভব করা। সেই তাগিদ থেকেই বারবার এসে পৌঁছেছি জীবন রাজনীতিতে। রবীন্দ্রনাথ ও সত্যজিৎ রায়ের সম্বন্ধে আকর্ষিত হয়েছি বারংবার।

আমাদের আলোচনায় শুধুই রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও সত্যজিৎ রায়ের রাজনৈতিক মতামত নিয়ে নানা কথা উঠে আসবে তা নয়, বা বলা ভালো, শুধু তাই নয়। সংস্কৃতির ভেতরেও রাজনীতি আছে। এবং এই দুজন মানুষের কাজে পরতে পরতে আমরা সেই রাজনীতি কীভাবে এল তা খোঁজবার চেষ্টা করবো। রবীন্দ্রনাথ ও সত্যজিৎ রায়ের কাজগুলি দেখায় কীভাবে সাংস্কৃতিক প্রকাশের উপায়গুলি রাজনৈতিক প্রেক্ষাপটের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছে এবং আজকের সমাজের গতিপ্রকৃতি নির্মাণে অবদান রেখেছে।

যা আজ এবং আগামীতে আমাদের বা আমাদের চারপাশে যেভাবে প্রভাব ফেলে চলেছে বা চলবে ক্রমাগত। মানুষের থাকা বা না থাকা র তফাৎ হয়তো কয়েক সেকেন্ডের। কিন্তু, থাকা আর না থাকা- এর মাঝে আসলে ফারাক অনেক। অস্তিত্ব ও অস্থিতিশীলতার মধ্যে পার্থক্য ক্ষণিক, কিন্তু এর ফলাফল গভীর। বাংলার সাংস্কৃতিক ও সামাজিক চর্চা বর্তমান রাজনৈতিক পরিস্থিতির মধ্য দিয়ে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও সত্যজিৎ রায়ের সাংস্কৃতিক কীর্তিগুলির অবদানের আলোকে গঠন হয়।

এই মুহূর্তের ভারত তথা বাংলার সংস্কৃতির টানা পোড়েন এবং এই দুজন বাঙালি প্রতিমূর্তি ও তাঁদের অবদান, থাকা না থাকা তাই নিয়ে আমাদের আলোচনা এগোতে পারে বা পারে না। চলতে পারে ভাবনার আদানপ্রদান। তাঁরা জ্ঞানত একটি সমাজ গঠনের কথা বলছেন। কোনো ফ্লুকে নয়। পরিবর্তে, তারা মানুষের মধ্যে সেইভাবে দায়িত্ববোধ জাগিয়ে তুলতে চান যা গঠনমূলক ও সহানুভূতিশীল হতে হবে।

সচেতন ভাবে মানুষকে নিজেরই সামনে এনে ফেলা। প্রশ্ন করতে বলা। প্রতিটা কাজকে প্রশ্ন করতে বলা। এবং সেই সঙ্গে সমাজের প্রতি সচেতনতা এবং দায়িত্ববোধ। সরাসরি কোনো দলগত রাজনীতির ম্যানিফেস্টো লেখা নয়। তথাকথিত রাজনৈতিক নেতাদের মত তাৎক্ষণিক চটজলদি হাততালি পাবার উদ্দেশ্য নয়। বরং মানুষ গড়বার প্রচেষ্টা। সচেতন মানুষ। সেই রাজনৈতিক বোধ দুজনের কাজে এবং যাপনে চিত্রায়িত। মানুষের কথা বলা। মানুষের জন্য কথা বলা। মানুষ হয়ে মানুষের সঙ্গে থাকা।

## সত্যজিৎ রায়

সত্যজিৎ রায়ের জীবন দর্শনের সঙ্গে বাঙ্গালী যে খুব একাঙ্গ বোধ করেছেন তা বলা দুষ্কর। কিন্তু কোথাও একটা তাঁর কাজের সঙ্গে জড়িয়ে থাকবার চেষ্টা করেছে সেই সময়ের সচেতন বাঙ্গালী সমাজ। সত্যজিৎ রায় তাঁর প্রথম কাজ থেকেই জীবনের কথা বলেছেন। ছবি তৈরির কাজ যখন শুরু করেছেন, অত্যন্ত সচেতন ভাবে এমন বিষয় বাছাই করেছেন, যা সাধারণ খেটে খাওয়া মানুষের কথা বলা। যা বিশ্বাস করেন তাই বলেন। প্রযোজকদের ভাষায় কথা নয়। বিজ্ঞাপনের কাজ যখন করেছেন সেখানেও ফুটে উঠেছে সৃজনের সঙ্গে পরিশীলিত ভাষা। পরিণত মনস্কতার ছাপ ফুটে ওঠে “সদৈশ” পত্রিকার কাজে। সত্যজিৎ রায়ের চলচ্চিত্রের দর্শন গভীরভাবে বাংলা সংস্কৃতির সঙ্গে সম্পর্কিত, সাধারণ মানুষের

সংগ্রাম ও আশা-আকাঙ্ক্ষাগুলিকে প্রতিফলিত করে। তার প্রথম কাজগুলি থেকে তিনি সচেতনভাবে এমন বিষয়বস্তু চয়ন করেছেন যা সাধারণ মানুষের জীবন ও সংগ্রামকে সামনে এনেছে, তাদের কষ্টস্বরকে নিশ্চিত করেছে।

“সন্দেশ” সেই সময়ের কিশোর পত্রিকা বলা যায়। শুধু কিশোর বা ছোটরা নয় সে পত্রিকা গোত্রাসে হজম করতেন গোটা বাংলার মানুষ। কিসের রসদ থাকতো সেখানে? পুঙ্খানুপুঙ্খ ভাবে ভাবনার হাওয়ায় পাল তুলে দিয়েছিলেন। দখিনা বাতাস হওয়ার সন্ধান দিয়েছিলেন নতুন প্রাণদের। নিছক গল্পো নয়। যে জবানবন্দি গোওয়া। সমাজের প্রতি, প্রজন্মের প্রতি দায়িত্ব বোধ। তাদের ভেতরেও আস্তে আস্তে গেঁথে দেওয়া এই দায়িত্ব। একটা গোটা আকাশের সন্ধান দেওয়া। জলের চেউ গোনা নয়, জলের গভীরে জঠর দৃষ্টি দিয়েছিলেন। হিমালয়ের দিকে তাকিয়ে আত্ম অহমিকা নয়, শেখবার স্পৃহা জুগিয়েছিলেন অনবরত প্রতিটা সংখ্যায়। একটা কাজের দল তৈরী করলেন যারা সমাজের কাছে উচ্ছানি ছুঁড়ে দিতে ভয় পাননা। অনায়াস জাগিয়ে দিতে পারতেন স্বপ্ন সন্ধানের খিদে কথায়-রেখায়। সত্যজিৎ রায়কে এ দিশা দেখাবার ভার কে দিলেন? দিয়েছে তাঁর সচেতন মন, সুনাগরিকের চেতনা। একটা প্রজন্ম তৈরী করা সহজ কথা নয়। তাঁর গল্পের অন্যতম বিষয় ভূতে আছে রোম্যাচ ভৌতিক বা অস্বাভাবিক কোনো জিনিসকে অযথা বিনা প্রশ্নে বিশ্বাস না করা। যতক্ষন না নিজের প্রশ্নের উত্তর পাওয়া যাচ্ছে, ততক্ষন পর্যন্ত প্রশ্ন করে যেতে হবে। এই নেশায় যদি একটা সচেতন প্রজন্ম মজে সে ক্ষেত্রে কাউকেই বিনা প্রশ্নে তার ইচ্ছের বিরুদ্ধে কোনো কাজ করানো যাবে না। তার কাহিনীগুলিতে অশুভ বা অতিপ্রাকৃত উপাদানের প্রতিফলন একটু রূপক হিসেবে কাজ করে, যা প্রশ্ন করার গুরুত্বকে তুলে ধরে। দর্শকদের মধ্যে প্রশ্ন করার অভ্যাস সৃষ্টি করার মাধ্যমে, রায় একটি প্রজন্মকে গঠন করতে চেয়েছিলেন যে সহজেই প্রভাবিত বা বিভ্রান্ত হবে না। এ কথা ইউটোপিয়া বলে বিশ্বাস করতে নারাজ ছিলেন সত্যজিৎ রায়। বিষয় বিভাগের নাম দেওয়া হয়েছে অন্যরকম ভাবনাকে উল্লেখ দেবার জন্য। বড়ো লেখকদের সঙ্গে ছাপা হয়েছে ছোটদের লেখাও। যে প্রথম লিখছে তাকে যদি বলতে থাকি, যে কোনো জায়গায় সে লেখা দিতে পারে না তাহলে তার আত্মবিশ্বাসের প্রতি প্রশ্ন জাগানো হয়। ছোটদের ওপর থেকে এত সহজে বিশ্বাস হারানো যায় না। সঙ্কলে না হোক অন্তত দশজনে একজন তো হয়েছে তা বলা বাহুল্য। দেশে এবং বিদেশে সাহিত্য সংস্কৃতিতে বাঙালি একটা নাম করেছে বটো। এমনকি এ প্রজন্মে দেশের এক মাত্র নোবেল পুরস্কার পেয়েছেন সত্যজিতের পরবর্তী প্রজন্মের অভিজিৎ বিনায়ক বন্দোপাধ্যায়। অর্থনীতির অন্যতম পীঠস্থানের মাথায় বসে আছেন সত্যজিৎ রায়ের পৃষ্ঠপোষকতায় তৈরী কলকাতার পাঠ্যবনের ছাত্র মৈত্রেয় ঘটক বা সত্যজিৎ রায়ের গল্পের অন্যতম চরিত্র জটায়ুর ভাষায় *এনসাইক্লোপিডিয়া ব্রিটানিয়া* অর্থাৎ *ব্রিটানিকা*-র ভারপ্রাপ্ত বিশেষ আধিকারিক কুনাল সেনা। এ সমস্ত একটা সচেতন প্রজন্মের তৈরির খানিক ফল, তা আজ স্বীকার করতেই হবে।

সাহিত্যে বিজ্ঞান বা বিজ্ঞান ভিত্তিক সাহিত্য লেখা হচ্ছে সে সময়ে নতুন করে। সাহিত্য বিজ্ঞান ভিত্তিক না হলে সেটা স্থায়ী হয় না। নানা সাক্ষাৎকারে, তাঁর কাজে উঠে আসছে মনস্তত্ত্ব। পর্যবেক্ষণ থাকতে হবে। বিজ্ঞান নাম দিয়ে আলাদা করে যে একটা বিষয় বাহতে হবে তা বলছেন না। মানুষের কথার মধ্যেও রয়েছে বৈজ্ঞানিক দিক এবং মানুষের সমাজের প্রতি যে অঙ্গীকারের ভেতর যে বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গি সে ক্ষেত্রে রাজনীতিও বিজ্ঞানের চোখ দিয়েই দেখতে হবে। এমন কিছুই হতে পারে না যার পৃথিবীর সঙ্গে কোনো যোগ নেই। রাজনীতি বা সমাজ যে শুধু মানুষের জীবনে রয়েছে তা নয়। সে প্রশ্নও উল্লেখ দিয়েছেন সত্যজিৎ আমাদের ভেতরা। বিজ্ঞানের কথা বলবার সময়ে প্রফেসর শঙ্কু আসা অবশ্যম্ভাবী। প্রফেসর শঙ্কুর গবেষণা চুরি হবার সম্ভাবনাও থাকে। মানুষের খারাপ বা ভালো বিচার্য তার কাজে, কোনো জাতি ভিত্তিক নয়। ১৯৬১ সালে “সন্দেশ” বেরলো। শঙ্কু বিদেশে ঘুরে বেড়ালেও ফেলুদা ভারতের

নানান জায়গায় ঘুরে বেড়ানা দেশ এবং বিদেশ সমস্ত বিষয়ে আগ্রহ তৈরী করছেন। সাক্ষাৎকারে বলছেন মনকে খোলা রাখবার কথা। যে প্রশ্নের উত্তর এই মুহূর্তে নেই, আশা করছেন আগামী ৩০-৪০ বছর পর সে সমস্ত বিজ্ঞানের আওতায় এসে যাবো তথ্য ভরপুর লেখা নয়। প্রশ্ন জাগে, সত্যজিৎ রায় ১৯৬৫ সালে যখন কলকাতার পাঠভবন স্কুল তৈরিতে হাত লাগিয়েছিলেন, বেশ কিছু আগে থেকেই কি এই অবনমনটা আঁচ করতে পেরে খুব সন্তপনে একটা নতুন প্রজন্ম তৈরির কথা ভাবলেন? লোভ শব্দটার প্রতি আকর্ষিতই যাতে না হয় একটা নতুন প্রজন্ম তাই দিলেন ভালো সিনেমা, সাহিত্যপাঠ, নাটক, ছবি, গান।

আমাদের প্রজন্ম এবং তার কিছু বছর এগিয়ে পিছিয়ে বড়ো হয়ে ওঠা অনেকটাই সত্যজিৎ এর লেখাকে জাপটো আমাদের চোখের সামনে তাই শহরের পাল্টে যাওয়ার ভাষাটা অন্যরকম। সত্যজিতের শহরকে না চিনলেও দেখেছি গ্রাম বা শহর অথবা মফস্বল এর মধ্যে তফাৎ তো রয়েছেই। সব কিছুবুই আলাদা শব্দ আছে। তৈরী করেছেন একটা স্কুল, যা শহরের আর পাঁচটা স্কুলের থেকে এত আলাদা। বঁচে থাকবার জন্য যা যা আনন্দ প্রয়োজন তার সমস্তটুকু চমৎকার করে ভেবে, “ছোঁয়ায়” পৌঁছেছে আমাদের কাছে অনায়াস। মাটিতে দাঁড়িয়ে স্বপ্নকে বাস্তব করবার অঙ্গীকার করতে জেনেছি আমরা রঞ্জে রঞ্জে। আমি সেই স্কুলের ছাত্রী হবার সুবাদে পেয়েছি অজস্র স্নেহ-প্রশ্রয়া জীবনটা হতাশা নয়। বাঁচতে চাইবার আনন্দ। চারপাশের মানুষ যখন নিজেরাই নিজেদের প্রজন্ম নিয়ে আত্মগরিমায় ভুগছেন, সেই সময়ে বলছেন বাঁচার কথা। চারপাশের যন্ত্রণার পৃথিবী যারা নিজের স্বার্থ চরিতার্থ করবার জন্য তৈরী করছেন সেই পৃথিবীকে চ্যালেঞ্জ করে ভালো থাকা এবং নিজের আনন্দে কাজে থাকার একটা গর্ব আছে। একটা গোটা প্রজন্ম পৃথিবীর মলিনতাকে তোলার্কানা করে থাকতে পারে, চলতে পারে তাহলে বেপরোয়া জীবনের অঙ্গীকার করা সহজ হয়। কবি সুকান্ত ভট্টাচার্যের কবিতা অনুসারে, “হে মহাজীবন আর এ কাব্য নয়।” জীবনের জয় গান গাও। যারা ৮-৯টার সূর্য, তারা না খেয়ে ঘুমোতে যায় আর ওঠে না জেগে যে সকাল বেলায়। সেই দিন পেরিয়েছেন সত্যজিৎ। জনজীবনের গান গাইবার যাত্রাপথের পথিকৃৎ সত্যজিৎ তুষার সাগরে আঙুন জলে না — পাথরপ্রতিমা স্বপ্ন দেখে না। মানুষ সে স্বপ্ন দেখে। রাজনীতি এক বোধের নাম। জীবনের নাম। আমার ব্যক্তিগত জীবন বোধ, দর্শন, সেইটাই সমাজের ব্যবহারে রাজনীতি। অপরূপ রায়ের একটি গানে আছে - “ভোরের আকাশ লাল সিঁদুরে রাঙিয়ে দিয়ে কোন সুদূরে মেঘপটুয়া অচিনপুরে উড়ে উড়ে যায়, নিচে সবুজ গালিচা”, তার ওপর নতুন প্রাণের বসবাস এই ছিলেন সত্যজিৎ।

সত্যজিৎ রায় সমাদৃত ওনার ছবি, আঁকা ছবি এবং ক্যালিগ্রাফি, নামলিপি তৈরির কাজে সাধারণ ফরমাশ এলেও তার মধ্যে নিঃসন্দেহে শিল্পের বা সৃজনের ছোঁয়া ছিলো। বামপন্থী বিশ্বাসী সত্যজিৎ ঐক্যে দিয়েছেন বামপন্থী সংবাদ পত্র “কালান্তরের” লোগো। সময়ে অসময়ে এই সংবাদ পত্রে লেখাও দিয়েছেন সত্যজিৎ। মানুষের কথা যিনি নিজের চিত্রনাট্যে বলছেন এতটাই সাবলীল ভাবে, তেমন তিনি যদি সরাসরি মানুষের কথা বলবার মতন জায়গা পান সেখানে তাঁর কলম যে আরো ক্ষুরধার হবে তাই তো স্বাভাবিক। “কালান্তরের” মতন কাগজ ভারতবর্ষে বেশি তৈরী হয়নি। আর খবরের কাগজের সঙ্গে তৎকালীন নবীনদের কোনো বিরোধ ছিলো না। পরবর্তীকালে, সত্যজিৎ রায়ের ঠাকুরদাদা উপেন্দ্র কিশোর রায়চৌধুরীর তৈরী “সন্দেহ” পত্রিকার দায়িত্ব সামলাবার সময়ে এই সমস্ত বিষয় উঠে এসেছে।

সত্যজিৎ জানেন তাঁর কথার দাম আছে ভারতের সামাজিক ইতিহাসে। সমাজের অসুখগুলো তুলে ধরাটা তাঁর দায়িত্বের মধ্যে পড়ে। রাজনীতির শিক্ষা অনেক অনেক গভীর। সত্যজিৎ রায়ের কিছু ছবি নিয়ে আমরা আলোচনা শুরু করি। সে কথা বলতে গেলে শুরুতেই আসতে হয় তাঁর “কলকাতা ট্রিলজি”-তো সদ্য স্বাধীনতাপ্রাপ্ত শহর কলকাতার যুব সমাজে নানা প্রশ্নের মুখে। অন্যরকম ভবিষ্যতের স্বপ্ন দেখলেও তা আদতে বাস্তব হচ্ছে না। সমাজের নানা জাড্য ঘিরে ফেলছে তাঁদের। কখনো উচ্চবিত্ত

চাকুরীজিবি বা সাধারণ মধ্যবিত্ত বাঙালি কাউকেই ছেড়ে দিচ্ছে না সমাজের স্তর। এদিকে, “জলসাঘরের” জমিদারের বৈভব হারানোর যন্ত্রনা মিলে মিশে যায় নব্য বেড়ালোক পড়শীর সস্তা রুচির অভিরুচিতে। যন্ত্রনা পাচ্ছেন সত্যজিৎ। যা ঘটেছে ভারতের মানচিত্রে তার একটা শৈল্পিক ভাষান্তর মাত্র “জলসাঘর”। দাবার চলে উঠে এসেছে ভারতের ইতিহাসের ১৮৫৭ সালে ইস্ট ইন্ডিয়া কোম্পানির বিরুদ্ধে সিপাহি বিদ্রোহের প্রেক্ষাপটে সত্যজিৎ রায়ের ছবি “শতরঞ্জ কে খিলাড়ি”। সত্যজিৎ রায়ের ব্যক্তিগত রাজনীতির চেয়ে বাহিরানার যে রাজনীতি যার সঙ্গে ভারতের গড়ে ওঠার যোগাযোগ তা নিয়ে কথা বলেছেন এই ছবিতে। ভারতবর্ষের যে রাজনীতি বা সংস্কৃতি আজ আমরা দেখছি, তার মধ্যে যে দুশো বছরের ঔপনিবেশিক অবদান রয়েছে তা অনস্বীকার্য। “শতরঞ্জ কে খিলাড়ি” এবং “দেবী” চলচ্চিত্রে তিনি ধর্ম, ক্ষমতা এবং লিঙ্গের সংযোগকে তুলে ধরেন, যা সামাজিক নির্মাণের অন্ধকার দিকগুলি প্রকাশ করে।

সত্যজিৎয়ের অন্য এক স্বল্প চর্চিত ছবি “দেবীতে” উঠে এসেছে ভারতবর্ষের তথাকথিত প্রাচীন অথচ হালনাগাদ চরিত্রে। স্বপ্নের দেবীত্ব বাস্তবায়নের ফলে প্রাণ দিতে হলো বাড়ির ছেলেকেই। ধর্মের নামে একাধিক মানুষের জীবন নিয়ে খেলতেও আমি দুবার ভাবলাম না। ভারতবর্ষে জাতের নাম বজ্জাতি আজও এক অপরিহার্য অংশ। ধর্ম এবং সস্তা রাজনীতি একে ওপরের পরিপূরক হয়ে উঠলো। এর জন্য কোনো রাজনৈতিক পতাকা কে মাথায় নিয়ে চলতে হয় না সামাজিক হলেই হয়। ১৯৫৮ সালে স্বাধীনতার দশ বছর পর তৈরী করলেন “পরশপাথর”। সেই সময়ে কিন্তু বঙ্গ সমাজে শেঠে অথবা বেনিয়াদের সহজাত কাজ তা দ্রুত চুকে পড়ছে। ইতিহাস অনুসারে বাঙালিরা খানিক শিল্প সাহিত্য চর্চায় নিমজ্জিত থাকতে ভালোবাসে। কিন্তু এঁদের দখলে যদি সমাজ চলে যায় তাহলে টাকার মর্ম মানুষ অন্যভাবে বুঝবেই, রুখতে পারবে না কেউই। সেই অর্থের পরশপাথর। বাঙালির হাতে এলে ঠিক কি হতে পারে তাই উঠে এলো এই ছবিতে। সত্যজিৎয়ের আরো কয়েকটি কাজের কথা বলবার লোভ সামলাতে পারছি না। “কাপুরুষ” বা “মহাপুরুষ”। পরশুরামের রচিত “মহাপুরুষ”-এর গল্প সর্বজন বিদিত। “কাপুরুষ”-এর রাজনৈতিক চিন্তা এবং সমাজ আমাদের মানসিক বিবর্তনের দিক থেকে অদ্ভুত উত্তরণ বা অবতরণ। পুরোনো প্রেমিক বা প্রেমিকার সঙ্গে দেখা হওয়ার অর্থই তা জটিল করে তোলা নয়। যদি আমরা সহজে তা মেনে নিতে পারি জীবনের জটিলতা কমে। আমার জীবন সঙ্গীর জীবনে আর কোনোদিন কেউ আসে নি এতো হতে পারে না। সে হয়তো তা বলতে কুঠা বোধ করছে আমার কোনো রকম প্রতিক্রিয়ার ভয়া। এর থেকে তো অবিশ্বাসের জন্ম নেবে, তা আশ্চর্যের নয়। দিনের শেষে মানুষটি আমার সঙ্গেই রয়েছেন। তার সে যাত্রাটা সহজ করে তোলবার দায় আমারই। নচেৎ ভালো থাকবার অভিনয় করবেন একে ওপরের সঙ্গে। এও সমাজ বদলের রাজনীতি। সহনাগরিক হিসাবে মানুষের ব্যক্তিগত জীবনটা সহজ করে দিতে পারলে সেই মানুষটির ভেতরে ঘুমিয়ে থাকা, অন্ধুরিত কোনো রকম সৃজন সম্ভাবনা সাংঘাতিক পরিমার্জিত হয়ে সামনে হাজির হয়ে আমাদের চমকে দিতে পারে।

একই শহরের বিভিন্ন অর্থনৈতিক পরিস্থিতিতে বেড়ে ওঠা মানুষের ভেতর বিভেদ, একই বয়সের মানুষের মধ্যে বিভেদ উঠে আসছে “টু” এবং “পিকু”-তো একই শহরের দুই প্রান্তের দুই মেরুর গল্প হাজার হাজার মানুষের মধ্যে বেড়ে ওঠার বিভেদ সৃষ্টি করে একটা গোটা ভাঙ্গন বা গড়ন। আমার পাশের মানুষদের সঙ্গে আমার নানা অমিল থাকবেই। তা আমরা মেরামত করবো নাকি উক্ষে, অগ্রাহ্য করে এক সঙ্গে অপরের দোষ ত্রুটি ঢেকে গুণগুলোকে সামনে এনে একটা চমৎকার জিনিস তৈরী করবার দিকে এগোবো! নাযকে বলছেন কাজের মাধ্যমে আদর্শকে বিসর্জন না দিয়ে নিজের যুক্তিকে বিশ্বাস করে এগিয়ে যেতে। লড়াই আসবে কিন্তু খামলে চলবে না। যেমন এসেছে “অশনি সঙ্কেত”-এ বা “মহানগর”-এ। “কাঞ্চনজঙ্ঘা” বা “অভিযান”-এর মতন ছবিতেও

অবিরাম উঠে এসেছে প্রকৃতির সঙ্গে আমাদের প্রতিরোধের কথা। সত্যজিতের ছোটদের বা কিশোরদের জন্য ছবি শুধু তাদের জন্য নয়। সে ছবি উপভোগ করেছেন আপামর বাঙালি থেকে সারা পৃথিবীর দর্শক। ভূতের রাজার বর যা খুশি হতে পারতো। কিন্তু গুপ্তী বাঘা তেমনই বর চাইলেন যার জন্য তাঁদের বিতাড়িত করা হলো নিজ গ্রাম থেকে। এমনকি ভূতদের নাচেও এলো সামঞ্জস্য। এদিকে, “হীরক রাজার দেশে”-তে রাজ রোষে বন্ধ করে দেওয়া হচ্ছে পাঠশালা। সেই চরম সঙ্কটের সামনে দাঁড়িয়েও বলছেন কারো অনিষ্ট করো না। কোথায় শিক্ষা পৌঁছলে, ছাত্রছাত্রীদের ওপর কতটা ভরসা থাকলে এ কথা বলা যায়। বিজ্ঞানের অপব্যবহার নিয়ে কথায় দেখছি বিজ্ঞানীর কাজ যা, তার বাইরে গিয়ে আবার রাজ্ তোষণে তৈরী হয়েছে মগজাপ্তের মতন যন্ত্র। বিজ্ঞান অসহায়। বিজ্ঞানের ব্যবহার কেথায় করবো সেটাও পরিমিত। বিজ্ঞানী শিক্ষার আলো পেয়েছেন, সেই পরতটুকুও দিয়েছেন এই ছবিতে সূচারু ভাবে।

“আগন্তুক” ছবির চলন বিশ্ব সিনেমায় আলাদা করে জায়গা করে নেয় কারণ এ ছবি সত্যজিত রায়ের কোথাও নিজের সঙ্গে কথোপকথন। প্রশ্ন তুলেছেন প্রশ্ন করেছেন নিজের সঙ্গে নিজের। আমাদের খুব কাছে কোনো মানুষের সঙ্গে দীর্ঘ দিনের না দেখা বা অদেখা আমাদের কাছে সেই মানুষটিকে অপরিচিত করে তোলে। জেগেমা আলোর মাঝে ধূলিকণা ভাসে তা ধীরে অবয়ব নিতে থাকে। চড়াই উৎরাইয়ের মাধ্যমে নিজের সঙ্গে দ্বন্দ্ব সাংঘাতিক জিনিস। মানুষকে অবিশ্বাস করা এ সহজ কথা নয়। নিজে মানুষকে দেখিনি বলে তাঁকে অবিশ্বাস করতে হবে? আমাকেও ভয়ানক ভাবে পরীক্ষা দিতে হচ্ছে অনবরত। অন্য একটা মানুষকে তাঁর পরীক্ষা নেওয়া এবং সে পরীক্ষা নেওয়া হচ্ছে বলে তাঁর অপমান এবং নিজের সঙ্গে অবিরাম লড়াই। ভেঙে পড়া ছাড়া উপায় থাকে না। বাইরের কারুর প্ররোচনায় এই সন্দেহ। প্রতি মুহূর্তের পরীক্ষা। দোলাচলে পৌঁছে যায় আমাদের গল্পের এক চরিত্র। তাঁর সন্তানের সামনে একটি সুন্দর সন্দেহহীন পৃথিবীর ছবি রাখা প্রয়োজন নিজের প্রতিরূপ বা ভাবমূর্তিতে আঁচড় না পড়তে দিয়ে। চরিত্ররা এই ভাবেই তৈরী হয় সত্যজিতের ছবিতে। আবার খুব যে একটা সহজ সরল চরিত্রদের দেখতে পাই সব সময়ে তা নয় উল্টে প্রতি চরিত্রের পরতা এও সমাজেরই প্রতিচ্ছবি। সমাজের ঝকুটিতে বা দোলাচলে সে কাজ করা সম্ভব হয় না। প্রশ্ন তৈরী করেন কাকে বলে সভ্যতা সে নিয়ে। শহুরে সভ্যতার বশে সন্দেহ করি সেটাই কি তবে সভ্যতা? নাকি যিনি আলতামিরার গুহায় বাইসন এঁকেছিলেন তিনিই সভ্য? সমস্ত কিছুকে এক লহমায় আয়নার সামনে দাঁড় করিয়ে দেন। নিজেদের সঙ্গে এই কথোপকথনের প্রয়োজনীয়তা অনুভূত হয়। আমরা বদলায়নি বদলেছে আমাদের চারপাশের জলজ্যান্ত পৃথিবীটা। কঠিন জিনিস, তার সহজ অভিব্যক্তি। প্রতি মুহূর্তে চ্যালেঞ্জ করেছেন শহুরে সভ্যতাকে। ছদ্মনাম গ্রহণ করেছেন তার অর্থ ‘no one’ — *Captain Nemo*

ক্ষমতার ভালোবাসা ভালোবাসার ক্ষমতায় প্রতিস্থাপিত হবে। মুহূর্তরা হয়তো নিজেরাই তৈরী হয় কিন্তু সত্যজিত রায় শেখালেন মুহূর্ত তৈরী করতে। কেউ পারলাম বা পারলাম না। জীবনের কিছু কিছু মুহূর্তে একটা আবহ সংগীতের প্রয়োজন হয়, সিনেমার মতন। সত্যজিত রায় এই পরিমিত আবহ সংগীতের কাজটি করে চলেন। ছাত্র-যাপনে, সমস্ত কিছুর থেকে নির্যাস নিয়ে আমাদের এগোতে হবে সাবধানে পরিমিত বোধের ওপর ভরসা করে। বিষয় বুঝে আত্মীকরণ করে তারপর নিজের কাজে তাকে ব্যবহার করতে হবে। কোনো মানুষ যদি সত্যিই এই ভাবে বড়ো হতে পারেন তাহলে সমাজ বদলের বিপ্লব কেউ ঠেকাতে পারবে না। এই মনস্তত্ত্বের গোড়ার কথা কীভাবে রাজনীতির বাইরে গিয়ে শুধুই শিল্প হতে পারে? যাপনে সং সত্যজিত আরো একটি প্রজন্মের দিকে একই রকম একটা যাপনের স্বাদ দিলেন। কিন্তু জোর করলেন না। জোর করলে সে যাপনের মান

আমরা রাখতে পারতাম না জানতেন, বিশ্বাস করতেন “রইলো বলে রাখলে কারে”। এই যন্ত্রণার দিনেও হেরে না গিয়ে নিজের কাছে সমস্ত প্রশ্নের উত্তর দেবার মতন ধৃষ্টতা যাঁরা রাখতে পারেন তাঁদের জন্যই সত্যজিৎ সমাজের গা ঘিন ঘিন করা পরিবেশকে উল্কে দস্ত ছুঁড়ে বাঁচার মতন করে বাঁচার কথা সত্যজিতের সত্য রাজনীতি।

### রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

“আমি আগুনের মধ্যে দিয়ে বেরিয়ে এসেছি। যা কিছু পোড়বার তা পুড়ে ছাই হয়ে গেছে। যে টুকু বাকি আছে তার আর মরণ নেই”।

(রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, “ঘরে বাইরে”)

রবীন্দ্রনাথের রাজনৈতিক চেতনা বোধের কথা আলাদা করে বলা খুব দুষ্কর। ব্যক্তিগত জীবনের ওঠান-পড়ান এবং চারপাশের ঘটনার যাত্রার পরিপ্রেক্ষিতে রবীন্দ্রনাথের জীবনবোধের রাজনীতি শেষ বয়সেও ছবি আঁকার মতন একটা বৃহৎ শিল্পের কাছে সমর্পন করছেন। ব্যক্তিগত জীবনের ওঠান-পড়ান এবং চারপাশের ঘটনার যাত্রার পরিপ্রেক্ষিতে রবীন্দ্রনাথের জীবনবোধের রাজনীতি। কিউবিসম উঠে আসছে তাঁর কাজে। যুরোপের যে রাজনৈতিক প্রেক্ষাপটে কিউবিসমের প্রেক্ষাপটে গুয়ের্নিকা সহ পাবলো পিকাসো একের পর এক দিকপাল কাজ করে যাচ্ছেন। রবীন্দ্রনাথের ছবিতে নিজের চিত্র ভেঙেচুরে এক রাজনীতির বিবৃতি দিচ্ছেন। রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টিতে উপলব্ধ পথ চলবার সঙ্গী “মহাভারত”-এর নানান আখ্যান নিয়ে কাজ করেছেন যেমন “কর্ণ কুন্তী সংবাদ”। কর্ণ কুন্তীর সন্তান, তা কর্ণ যুদ্ধের আগের দিন পর্যন্ত জানতেন না। কর্ণকে সন্ধ্যায় জাহ্নবী তীরে ডেকে কুন্তী না বললেও পারতেন তা। রবীন্দ্রনাথ লিখলেন কর্ণের এবং কুন্তীর এই যন্ত্রনার ভয়ানক এই যুদ্ধনীতি। রাজনীতির এই অদ্ভুত টানাপোড়েনের বিড়ম্বনায় জর্জরিত হচ্ছেন কবি। “মহাভারত”-এ কর্ণ-কুন্তীর এই একান্ত আলাপের কথা উঠে আসে না। যুদ্ধনীতির শেষেও আরো একটা রাজনীতি থাকে। রবীন্দ্রনাথ আলোর কবি। তাই যাত্রাপথের মাঝে আঘাতে জর্জরিত কবি খুঁজে পান জীবন দেবতাকে। জীবনের তুচ্ছাতিতুচ্ছ ঘটনাও তাঁর ফুটে ওঠে সকল দেহ লুটিয়ে পরে রৌদ্র-ছায়ায়।

“সহজ পাঠ”-এর মধ্যে ছোটদের একটা চমৎকার বন্ধুত্ব হয়ে ওঠে রবীন্দ্র চেতনার সঙ্গে “নদীর ঘাটের কাছে নৌকা বাঁধা আছে। বাবারা কেন আপিসে যায় যায়না নিরুদ্দেশে”... এর সূত্রেই বোধহয় শুরু হয় বন্ধুত্ব। কারণ রবীন্দ্রনাথ নিজে কেন তাঁর পূর্বপুরুষরাও অফিস যান নি। ব্রিটিশদের ভারত শাসনের সময়ে শিক্ষার আলো পৌঁছে দেওয়া প্রয়োজনো মধ্যমেধার মধ্যবিত্তের শ্রেণী প্রয়োজন ছিলো তাদের সমাজ দীর্ঘ দিন কোনো পরাধীনতার তলায় থাকলে তার কাছে আলো পৌঁছনো দুষ্কর নয় কঠিনও বটে। এই মধ্যমেধার মানুষদের সন্তানরাই কেরানি হয়ে উঠছেন। জীবন চর্চার বা জীবন বোধের কোনো প্রশ্ন উঠে আসছে না তাদের যাপনে। প্রশংসারক বিহীন এক সমাজ গড়ে উঠছে। দিশা-আদর্শহীন সে দৌড়া। এই মধ্যবিত্তের ছেলে-মেয়েরাই আসছেন বিশ্বভারতীতে। তাদের মধ্যবিত্তের বেড়া জালে আটকে রাখা অসম্মানের বিনিময়েও নয়। তুলে দিচ্ছেন নিরুদ্দেশের স্বপ্ন। স্বপ্ন বা নিরুদ্দেশের গড্ডালিকা বা প্রতিলিপি হয় না। তাঁরা বড়ো হয়ে এই মধ্যমেধার মধ্যবিত্তকে দস্ত ছুঁড়ে দিতে পারে। “নদীর ঘাটের কাছে নৌকা বাঁধা আছে। বাবারা কেন আপিসে যায় যায়না নিরুদ্দেশে”।



বিশ্বযুদ্ধের আঘাত রবীন্দ্রনাথকে শারীরিক ভাবে কঁকড়ে দিয়েছে। ১৯১৪ সালের মে মাস প্রথম বিশ্বযুদ্ধের রণভেঙ্গী শোনা যাচ্ছে, এন্ড্রুজকে লিখছেন, দিন রাত্রির মরবার ইচ্ছের কথা তাঁকে তাড়না করে বেড়াচ্ছে। মানসিক যন্ত্রনায় বিধ্বস্ত, নির্জনে একা থাকতে চাইলেন। পুত্র রবীন্দ্রনাথকে লিখছেন, তাঁর মনের ভেতরের গভীর বেদনার কথা। সে লেখা পড়ে, এন্ড্রুজের মনে হয়েছে এই মানসিক বিপন্নতার কারণ কবির সংবেদী হৃদয়ে আগত বিশ্বযুদ্ধের দামামা। অন্ধকারের প্রবল বৃত্ত থেকে ছিঁড়ে আনতে চেয়েছেন অনন্ত সকাল। রাজনীতি আলাদা করে কোনো বিজ্ঞাপনের বিষয় হয়ে ওঠেনি কোন দিন।

ব্রাহ্ম সমাজের কারণে ঠাকুর বাড়িকে মানুষ অনায়াস একঘরে করে দিচ্ছে। সেই কারণেই গড্ডালিকা প্রবাহ বা যা কিছু, মধ্যমেধা, তার থেকে বিরত থাকবার একটা সহজাত শিক্ষা ঠাকুর বাড়ির আনাচে কানাচে সমাজ ব্রাত্য করেছে, সমাজকে অন্যভাবে কিছু ফেরত দেওয়া প্রয়োজনা ব্রাত্য থাকার জায়গায় রবীন্দ্রনাথের স্কুলে যাবার বিষয়টিও উঠে আসে। সত্যিই ওই বয়সে বিদ্রোহ করা যায়, না সম্ভব? একবার রবীন্দ্রনাথ কলেজ কি তা বোঝবার জন্য কলেজে গেছিলেন। সেই সময়ে আমাদের চিরপরিচিত সেই বাবির চুলের রবীন্দ্রনাথ। অসামান্য দীপ্তির সৌন্দর্য দেখে সেই সময়ে তাঁর কলেজের বন্ধুরা বলেছিলেন, “একি এতো বাইজি!” বন্ধ পরিবেশে গড়ে ওঠার বিরুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা। একজন অত্যন্ত প্রান্তিক মানুষ, তাঁর যন্ত্রনা থেকে একটা গোটা দর্শন তৈরী হলো। রবীন্দ্রনাথের ভাষার প্রতি যে লাগিত্য তার অপমানকে তুচ্ছ করবার শক্তি পেয়েছেন অপরিসীমা। এই ক্ষমতার থেকে যদি আমরা টুকরো টুকরো করে নিয়েনি তাহলেও কম পড়বে না। ব্যক্তিগত জীবনেই আমরা নানা দিক থেকে অত্যন্ত প্রান্তিক আমরা অবিরাম ঢাকা দিয়ে যাবার চেষ্টা করি। কৃষ্টির প্রতিবাদ কাউকে আঘাত করে নয়। সকলকে নিয়ে নীরবে বা রবে করে ফেলা।

১৬ বছর বয়সে যখন রবীঠাকুর লিখছেন “তবু মনে রেখো”, সে সময়ে অনায়াস ঠাকুর বাড়ির উচ্চবিত্ত চালে মজে যেতে পারতেন। দর্শনের অমরত্বে জড়িয়ে মানুষের কথা বললেন। বেঁধে দেওয়া জয়গাতেও নিজের দাপটে বেরিয়ে আসার রাজনীতি। অপমানকে আপনার জিনিস করে তাকে ফেরত দেওয়া, সম্মানে, সৃজনের সঙ্গে মুঙ্গের থেকে ফেরবার পথে পুত্র শবীন্দ্রনাথের মৃত্যুর পর বিশ্বের কাছে নিজের ক্ষুদ্রতাকে স্বীকার করছেন। রবীন্দ্রনাথ নোবেল পুরস্কার পাবার পর যা টাকা পাচ্ছেন সেই দিয়ে প্রথমেই বিশ্বভারতীর নিকাশি ব্যবস্থার আধুনিকীকরণের কাজে লাগছেন। চাইলেই নিজের ব্যক্তিগত কাজের জন্য তা রাখতে পারতেন। এদিকে কলকাতা থেকে সমাজের নানান স্তরের মানুষজন এলেন রবীন্দ্রনাথকে সম্মান জানাতে। রবীন্দ্রনাথ এই প্রাচ্য থেকে প্রথম শুধু নন বৃটিশ শাসনকালে এই প্রান্ত থেকে নোবেল প্রাপ্তি এক বিরাট স্বীকৃতি। কলকাতা থেকে যারা গেলেন তাঁদের সঙ্গে দেখাই করতে চাননি। শেষে যখন দেখা করলেন, তখন এসে পড়লেন, “এই মদিরা আমি ওষ্ঠ পর্যন্ত আনবো কিন্তু গ্রহণ করবো না। [...] আজ আপনারা আদর করে সম্মানের যে সুরাপাত্র আমার সম্মুখে ধরেছেন, তা আমি ওষ্ঠের কাছে পর্যন্ত ঠেকাব, কিন্তু এ মদিরা আমি অন্তরে গ্রহণ করতে পারব না। আমি পূর্বের দেবতাকে একটা অর্ঘ্য দিতে চেয়েছিলাম, পশ্চিমের দেবতা সেটা গ্রহণ করেছে। আজ পাশ্চাত্য লোকেরা আমার সাহিত্যের প্রশংসা করেছেন বলে যদি আপনাদের কাছে আমার বিচার বদলে যায়, তবে সেটা অবিচার হবে।” অভিমানের কি অসামান্য রুচি। নান্দনিক দৃশ্য রাজনীতি।

বিশ্বভারতীর পাঠ্যভবনে ছাত্ররা পায়ে হেঁটে এক ক্লাস থেকে অন্য ক্লাসে যায়। ছুঁয়ে দেখো জীবন। শিক্ষার কাছে যাও তবেই শিক্ষাকে তুমি ছুঁতে পারবে। তুচ্ছতার মধ্যে অনাবিষ্কৃত সম্ভাবনা। “চিত্রাঙ্গদায়” বলছেন, ফুলের সৌন্দর্য এতো ক্ষণিকের। যা কিছু ক্ষণিকের, সাময়িক তাকে দেখো, তা নাও, কিন্তু তাতে নিবেদন করো না। অহেতুকী যাপনের উল্টো কথা। আমার রাজা আমার অন্তরায়। তার নীতিই রাজনীতি। সেই নীতির চলনই আমার রাজনীতি। রাজা নাটকে পাশাপাশি থাকা

জন্মমৃত্যু আপেক্ষিকা কোনো প্রাণকে গ্রহণ করি কখনো করি না। দেহ ধারণের বিষয় মাত্রা অনুভূতির মৃত্যু হলো না। যদি হতো তাহলে আজ রবীন্দ্রনাথের কথা ছুঁতে পারতাম না। “মরণ বলে আমি তোমার জীবনতরী বাই”, মরণ কখনো জীবন তৈরী বায়? আমাদের জীবনে বাইতে পারে না। রবীন্দ্রনাথ পারেন। ১৯১৪ সালে লিখছেন এই গান। সেই সময়ে প্রথম বিশ্বযুদ্ধ। রবীন্দ্রনাথের বয়স তখন ৫৩।

রবীন্দ্রনাথের যাপন চিত্রে রাজনীতি। তাঁর সঙ্গে হোমরুল লীগের স্থাপয়িত্রী অ্যানি বেসন্টের ঘনিষ্ঠ যোগাযোগ না থাকলেও এই সময়ে গর্জে উঠতেন। “দেশ দেশ নন্দিত করি”-র মতন গানে রবীন্দ্রনাথের স্বদেশ চেতনা মূর্ত হলো। ১৯১৭ সালের এই গানটিতে দেশ জুড়ে স্বায়ত্তশাসনের দাবী প্রবল হয়ে উঠছে। উত্তাল সে সময়ের ভারতে পণ্ডিত মদন মোহন মালব্যের অনুরোধে বাঁধলেন এই গান। ৪ঠা অগস্ট ১৯১৭, রামমোহন লাইব্রেরিতে পাঠ করলেন ঐতিহাসিক “কর্তার ইচ্ছায় কর্ম”।

১৮৮৬তে আমেরিকার শিকাগোয় শ্রমিকদের সম্মানে প্রথম মে দিবস পালন হচ্ছে, রবীন্দ্রনাথ কংগ্রেসের পঞ্চম অধিবেশনের জন্য লিখলেন “কেন চেয়ে আছ গো মা”। ভারতের একমাত্র দল কংগ্রেসের সদস্যরা ভারতের শ্রমিক শ্রেণী বা কৃষক ননা বরং ভারতের অভিজাত পরিবার, যাঁদের নিদেন পক্ষে দেশি বা বিলেতি কোনো বিশ্ববিদ্যালয়ের ডিগ্রি আছে। আপামর ভারতের ছবি কংগ্রেসে নেই। সভাপতির ভূমিকার সদ্যবহারে তাদের এই একনায়কোচিত আচরণের বিরুদ্ধে সুচারু প্রতিবাদ উঠে আসছে রবীন্দ্রনাথের এই গানে। এ বছরই, প্যারিসে পাস্তুর ইনস্টিটিউট প্রতিষ্ঠা। ইংরাজিতে অনুবাদিত কার্ল মার্ক্সের *Das Kapital*

১৬ই অক্টোবর লর্ড কার্জন বঙ্গভঙ্গ ঘোষণা করলেন। প্রস্তাবের প্রতিবাদে-বিরোধিতায় হলো শোভাযাত্রা, রাথীবন্ধন, রন্ধনা রবীন্দ্রনাথ নাখোদা মসজিদে গিয়ে ইমামকে রাথি পরিবেশ এক সঙ্গে মিছিল করলেন। দেশব্যাপী উদ্‌মানদার মধ্যে তাঁর দূরত্ব ঘুচিয়ে হয়ে উঠলেন ছাত্রদের অন্তরঙ্গ। প্রথম রাথী-বন্ধনের দিন গান চাই। লেখা হলো “বাংলার মাটি বাংলার জল”। টাউন হলের বিরাট জনসভার জন্যও লিখে দিলেন কবি। ঔপনিবেশবাদকে নিন্দা করবেন সে স্বাভাবিক। শোষকের দণ্ড যখন আমাদের আত্মসম্মানকে আঘাত করছে, তাদের লোভ যখন সম্পদকে হরণ করছে, তাদের শুদ্ধত যখন ভারতবাসীকে জর্জরিত করছে রবি ঠাকুর তখন উদাত্ত কণ্ঠে দেশের সম্মান রক্ষার দায়ে রাজশক্তির স্রুটুকিকে উপেক্ষা করতে দ্বিধা বোধ করলেন না। ১৯০৫ সালে বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনে উত্তাল ভারতের রাজনৈতিক চেতনার চমৎকার নিদর্শন “ঘরে বাইরে”। এই বছরেই ১৯শে জানুয়ারি ৮৮ বছর বয়সে মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের মৃত্যু। উত্তাল ভারতের উত্তর-পূর্বে, আগরতলায় ত্রিপুরা সাহিত্য সমিতির আমন্ত্রণে গিয়ে “দেশীয় রাজ্য” প্রবন্ধ পাঠ করলেন। বঙ্গভঙ্গ হলো না। রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিগত জীবনেও কিন্তু সে সময়ে নানান বিপর্যয়। তাঁর বাবা মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের মৃত্যু। লর্ড কার্জনের বঙ্গভঙ্গের প্রস্তাবে দেশব্যাপী বিক্ষোভে রবীন্দ্রনাথ, “অবস্থা ও ব্যবস্থা” প্রবন্ধে ব্রিটিশ দ্রব্য বয়কট ও অসহযোগ নীতির কথা বললেন, এই দ্রব্য বর্জনে সাধারণ মানুষের অসুবিধার কথা। কোনো ফতোয়া জারি করলেই হবে না। মানুষের কথা ভেবে তা বলতে হবে বেশীর ভাগ স্বদেশী সঙ্গীত এই সময়ের রচনা। ২২শে অক্টোবর ছাত্রদের রাজনৈতিক আন্দোলনে অংশগ্রহণ নিষিদ্ধ করে কার্লাইল সার্কুলার জারির প্রতিবাদে বহু ছাত্রসভায় বক্তৃতাও দিচ্ছেন রবীন্দ্রনাথ। ২০শে জুলাই ব্রিটিশ পার্লামেন্ট বঙ্গভঙ্গ প্রস্তাব অনুমোদন করে। ১৯শে অগাস্ট লর্ড কার্জন পদত্যাগ করেন, নতুন বড়লাট হলেন লর্ড মিচেল। ঢাকা শহরে রাজধানী করে পূর্ববাংলা ও আসাম মিলিয়ে এক নতুন প্রদেশ গঠন করা হয়। কুষ্টিয়ায় বয়ন বিদ্যালয়ে, পতিসরে কৃষিব্যাক্ষ এবং নিজ জমিদারিতে নানা গঠনমূলক কাজ শুরু করলেন রবীন্দ্রনাথ। বাবার তাড়নায় শিলাইদহে জমিদারি দেখতে গিয়ে পূর্বসূরির উচ্চাসনে বসতে চাইলেন না। কৃষকদের সঙ্গে একই আসনে বসলেন রবীন্দ্রনাথ।

“অরুণপরতন” নাটকে উৎসবের দৃশ্যে এক চরিত্র বলেছেন গণতন্ত্রের গোড়ার কথা। রবীন্দ্রনাথের ৪৯ বছর বয়সে ১৯১০ সালে এই প্রেক্ষাপটে লিখছেন “আমরা সবাই রাজা” গান, সে সময়েই শান্তিনিকেতনে মেয়েদের বোর্ডিং, শিশুদের নতুন বাড়ি, ছাত্রসংখ্যা বৃদ্ধি বহির্বিশ্বে ফক্স স্ট্র্যাংওয়েজকে সম্পাদক এবং রোডেনস্টেইনের সভাপতিত্বে লন্ডনে তৈরী হচ্ছে *ইণ্ডিয়া সোসাইটি*-র। এই সোসাইটিই ইংরেজি গীতাঞ্জলি প্রকাশ করে। রাজনৈতিক মহলে, সপ্তম এডওয়ার্ডের মৃত্যু এবং পঞ্চম জর্জ পরবর্তী ব্রিটিশ সম্রাট। জাপানের কোরিয়া জয়। পর্তুগালে সাধারণতন্ত্র স্থাপনা চীনে দাসত্ব প্রথার বিলোপ। মারা যাচ্ছেন বিশ্বের তাবড় এক সাহিত্যিক লিও তলস্তুয়া। পৃথিবীর প্রেক্ষাপটের সঙ্গে শান্তিনিকেতনের ছেলে মেয়েদের পরিচয় ঘটানো বাধ্যতামূলক। ভারত কবে স্বাধীন হবে, জানা নেই। উতাল সেই সময়ে পাঠভবন বা বিশ্বভারতীর ছাত্রছাত্রীরা স্বাধীনতার কাজে এগিয়ে যাবেন এ কবির অজানা নয়। রবীন্দ্রনাথের পাঠশালায় এ হবে না তাও কি হয়! “আমরা সবাই রাজা” গানটার ভেতরে পরতে পরতে এই গণতন্ত্রের বোধের কথা তুলে ধরলেন। যাতে সমস্ত ছোটরাই বিনা প্রশ্নে তা বুঝতে পারে। পরবর্তীতে বিনাপ্রশ্ন উল্লেখ দিতে থাকলো আরো বৃহৎ প্রশ্নের। অন্যের আনন্দ যেমন নির্ধারিত করে দিতে পারি না ঠিক করে দিতে পারি না কারুর খাদ্যাভ্যাস, পোশাক, বলবার ভাষা, যাপন চিত্র। আমার হাতে ক্ষমতা রয়েছে বলেই তার অপব্যবহার করবার ক্ষমতা আমায় কেউ দেয় নি। ক্ষমতার প্রতি মানুষের আতঙ্ক থাকে। মান বা সম্মান থাকে না। আমি ক্ষমতা দিলে তবেই তুমি সে ক্ষমতা পাবে এবং আমি তোমায় সে ক্ষমতার ব্যবহার করতে দিলে তবেই তুমি তার ব্যবহার করবার ক্ষমতা অর্জন করবে। আমাদের হাজারো পথের যাত্রার, “সব পথ এসে মিলে যাবে শেষে”। যাত্রা পথে পাথর ছড়ালেই বিফলতা। আমি একা কোথাও রাজা বা সর্বাধিনায়ক নই। এর পরের বছর ১৯১১য় “রাজা” নাটকের জন্য গান লিখলেন, “আমি রূপে তোমায় ভোলাব না”। ভোলাবাসার জাত বা রং হয় না। আফ্রিকীদের ওপর এই চামড়ার রঙের অকথ্য অত্যাচার করে চলেছে ব্রিটিশরা। আমেরিকান ইন্ডিয়ানদের কি অবস্থা করে ছেড়েছে মার্কিনি সভ্যতা। মনের কালী ছেলেবেলা থেকেই মুছে ফেলবার তাড়নায়, চাকচিক্যকে বর্জন করে অন্তরাগ্নায় তৈরী হোক সৌন্দর্য্য কোনো বাহিরনায় নয়। যাপনের রাজনীতি। রাজনীতির যাপনের।

রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে বেনিতো মুসোলিনির সুসম্পর্কের কথা নিয়ে মস্করার উত্তর হয়ে উঠলো “রক্তকরবি”। সেই সময়ের ইতালির প্রেক্ষাপটে লেখা এই “রক্তকরবির” একাদশতম সংস্করণটি আমরা পাই। প্রতি সংস্করণেই যোগ হয়েছে গৌঁসাই বা অধ্যাপকের মতন চরিত্ররা। সর্বদা আড়ালে থাকা রাজাকে সামনে রেখে এঁরাই শাসন চালাতে থাকে। উঠে আসছে ভারতের রক্তে রক্তে বাস করা কুসংস্কার। গ্রাম বাংলার জনজীবনের নবান্ন, নতুন ধান তোলবার সময়ে সমাজের মাতব্বরদের সাধারণ মানুষের ওপর ক্ষমতা প্রদর্শন-পেশির লড়াইয়ে ভারত কখনোই পিছিয়ে ছিলো না। “রক্তকরবি”-তে রবীন্দ্রনাথ বলছেন, “কুঁদ ফুলের মালা গাঁথে পদ্মপাতায় ঢেকে এনেছি”। “কুঁদ” ফুল নয়। চারপাশের সাঁওতাল পরগনার কথা ভাষা উঠে এলো যৌবনে প্রতিমূর্তি নন্দিনীর সংলাপে সে যে মাটিরও মেয়ে। মাটির সঙ্গে সম্পর্কের জন্য মাটির ভাষা প্রয়োজনা বাংলা ভাষাকে ব্যবহার করছেন শুধু ব্যবহারের জন্য নয়। বাংলা ভাষার একটা চলন তৈরী করবার জন্য। লিখছেন “মাটি তোদের ডাক দিয়েছে”। “পৌষ তোদের” নয়। নিজেদের ভাষায় প্রকৃতি বিজ্ঞান লিখছেন। স্মৃতির পটে জীবনের স্মৃতি কি আঁকা যায় কিনা জানি না। তবে জীবন ছবিই আঁকে। নিজের অভিরূচি অনুসারে কত কি বাদ দেয় কত কি জোড়ে। কত কি আগে আনে কত কি পিছিয়ে দেয়। বস্তুত তার কাজ ছবি আঁকা। ইতিহাস লেখা নয়। “রক্তকরবি” যখন লিখছেন, ১৯২৩ সালে, সেই বছরের শুরুতেই ৯ই জানুয়ারী হারালেন দাদা সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরকো। সারা পৃথিবীকে উল্লে তৈরী করছেন বিশ্বভারতীর নিজস্ব প্রকাশনা বিভাগ। একই বছরে স্বাধীন হচ্ছে পাশের দেশ নেপাল। তুরস্কে সেই সময়ে প্রতিষ্ঠা হচ্ছে গণতন্ত্র। যুগান্তকারী আবিষ্কার টেলিভিশন সেই বছরেই। পরাধীন

ভারতের প্রেক্ষাপটে পয়লা জানুয়ারি চিত্তরঞ্জন দাশ ও মতিলাল নেহরুর উদ্যোগে তৈরী হলো স্বরাজ দলা।

“মাটি তোদের ডাক দিয়েছে” গানটি ব্যবহার করলেন আর একটি নৃত্যনাট্য, “চণ্ডালিকা”-য়া প্রান্তিক মানুষদের কথা। চণ্ডালরা মৃত মানুষ দাহ করেন। কোনো পুরুষ নেই সে পরিবারে। ১৯৩৮ সালে রবীন্দ্রনাথের তখন ৭৬ বছর বয়েস, কলকাতায় ছায়া প্রেক্ষাগৃহে “চণ্ডালিকা”-র অভিনয় হলো। মূল উপাখ্যানের মধ্যে আনন্দ স্বপ্রকাশ নয়, চণ্ডালিকার মুখের বাণী থেকেই তাঁর দ্বন্দ্বের আভাস পাওয়া যায়। বৌদ্ধভিক্ষু আনন্দ চিরবৈরাগী পুরুষ। প্রকৃতি-পুরুষের স্বভাবের মধ্যে মূলগত বিরুদ্ধতা। মানুষকে মানুষের সম্মান দাও। বুদ্ধের এমন এক ছাত্রকে আনলেন যিনি রবীন্দ্র জীবনের এক অত্যন্ত কাছের মানুষ। আনন্দ। প্রান্তিক হলেই সুযোগ কেউ নিতে পারে না। সেই সময়ে বৌদ্ধরাও প্রান্তিকা পরবর্তিতে একথা আসে “পুজারিনী”-তে। দুই প্রান্তিক মানুষের সম্পর্ক হতেই পারতো। আমি প্রান্তিক মানুষের জন্য কথা বলতে চাইলেই যে আমাকে তার পাণিগ্রহণ করতে হবে তা নয়। শুধুই বৈবাহিক সম্পর্কে গেলে তবেই সম্মান জানানো যায়? সেই মুহূর্তে কিন্তু ভারতীয় নারীরা স্বামীর পদদলিত হয়ে থাকতেই অভ্যস্ত ছিলেন। “নৌকোডুবি”-র হেমললিতা বা “যোগাযোগ”-এর কুমুদিনীরা কিন্তু সেই সময়ে বাংলা তথা ভারতের সমাজে খুব পরিচিত চরিত্র নন। নিজের সম্মান ঠিক রাখাে হয়তো রবীন্দ্রনাথ নিজে একজন প্রান্তিক মানুষ ছিলেন বলে এটা সম্মানের দখলদারির কথা বলতে পেরেছিলেন।

ঠাকুর বাড়ির আর এক নক্ষত্র খসে পড়লো সেই বছরেই। ১৯শে অগাস্ট গগনেন্দ্রনাথ চলে গেলেন। দিকপাল উর্দু কবি মহম্মদ ইকবাল, তুরস্কের কবি কামাল পাশা, ইটালির কবি গ্যাব্রিয়েল অ্যানাঞ্জিও চলে যাচ্ছেন সেই বছরেই। জাপান সিঙটাও অধিগ্রহণ করছে। হিটলারের অস্ট্রিয়া আক্রমণ। ব্রিটিশ প্রধানমন্ত্রী চেম্বারলেন ও হিটলারের আলোচনা, তোষণনীতি অব্যাহত। রবীন্দ্রনাথের মন ভালো থাকার কথা নয়। পৃথিবীর অস্থিরতা গ্রাস করছে। যুদ্ধ ক্ষয়ের পরেও আর এক যুদ্ধের শুরু। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের সময়ে রবি ঠাকুর রোগশয্যা থেকেই খবর নিচ্ছেন লাল ফৌজের। একই সঙ্গে রবীন্দ্রনাথ বিরোধিতা করছেন নব্য বাবুদের ইংরেজ তোষণে। বিরোধিতা করবার জন্য বিরোধিতা নয়। বিশ্বাস রাখছেন ছাত্র ছাত্রীদের ওপর। আশা করছেন যাঁরা পড়বেন তাঁরা বুঝবেন। এপিটাফ নাড়া দিয়ে যাচ্ছে। যুদ্ধের নীতির পরিবর্তন। কূটনীতিক পদক্ষেপ অনেক ভেবে চিন্তে নিতে হবে। রবীন্দ্রনাথের জানেন তখন তাঁর কথার একটা দাম রয়েছে। লিখছেন রাশিয়ার চিঠি। সমাজ ব্যবস্থার এমন নিদর্শন দেখে তা ব্যবহার করতে চাইছেন নিজের দেশে। ব্যক্তিগত সাধারণ চাহিদাগুলোর দায়িত্ব যদি রাষ্ট্র নেয়, সে ক্ষেত্রে আমাদের কাজের মান বাড়ে। বহির্বিশ্বে আমাদের দেশের মাথা উঁচু হয়।

এই তুমির বোধ যদি আত্মস্ব এক সম্পূর্ণতার বোধ, এরই সঙ্গে যুক্ত হবার পথ যদি হয় গান, তবে সে-গানে কখনো তুমি এগিয়ে আসে আমার দিকে, কখনো তুমির দিকে আমি। সেখানে “তুমি-আমি”-র এই বিন্যাস সমান সমান। রাজনীতির প্রেক্ষাপটের প্রেমের নিবেদন আমার উর্ধ্বে নয়। রবীন্দ্রনাথ “রক্তকরবী”-র রাজার সঙ্গে কিন্তু নন্দিনীর বিরোধে তৈরী করলেন না। খেয়াল করলাম না রাজা কিন্তু বিজ্ঞানী। বিজ্ঞানকে অন্যরকম করে ব্যবহার করলো রাষ্ট্রযন্ত্র। রাজা তার নন্দিনীকে ভালোবাসে। একমাত্র নন্দিনী রাজার কাছে যেতে পারে। রাজা তাঁর মতন করে এই রাষ্ট্রযন্ত্রের মুক্তি চায়।

মানুষের চেতনার বাইরে কোনো সত্য নেই থাকতে পারে না। রবীন্দ্রচিন্তন, দর্শন এমনকি সাহিত্যেও ব্যবহারিক রাজনীতি বলতে যা বোঝায় তা সরাসরি থাকা না থাকা নিয়ে তর্ক হতেই পারে। বিশেষ কোনো রাজতন্ত্র প্রতিষ্ঠা দূরস্থান কোনো রাজনীতি গ্রহণের দিকে ঠেলে দিতে চাননি। যাঁরা ব্যবহারিক রাজনীতির দিকব্রততা নিয়ে কথা বলেন, তাঁদের কাছে রবীন্দ্রনাথের রাজনীতি শুধু মূল্যহীনই নয় অর্থহীনও বটে। রবীন্দ্ররাজনীতির ভাবধারা দেশে-সময়ের গন্ডি পেরিয়ে মহাকালে প্রবেশ করে। তাঁর এই মহাকালের

অমরতার ব্যঞ্জনা আছে বলেই প্রতিবেশ ও প্রতিবেশীর সঙ্গে মিল অমিলের গরমিলের ঔদ্ধত্যে আমরা রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টিকে রাজনীতির দূরে রাখবার চেষ্টা করলেও অস্বীকার করবার ক্ষমতা আমাদের তৈরি হয় না।

যে কোনো মূল্যেই মানুষকে তিনি বিকিয়ে দিতে নারাজ “ভারতীয় আদর্শ” বলতে রবীন্দ্রনাথের চিন্তা, “ব্যবহারিক রাজনীতির” পরিচয় খানিকটা পরিষ্কার ভাবে রয়েছে “নৈবেদ্য” কাব্যগ্রন্থে। কিন্তু “নৈবেদ্য”-র “শান্তিনিকেতন” উপদেশাবলীতে বিশেষ ভাবে বিখ্যাত হয়েছে, যে জাতীয়তাবোধে “স্বার্থে স্বার্থে সংঘাত বাধে, লোভে লোভে সংগ্রাম ঘটে, মানুষকে আঘাত করে”, তার প্রতি রবীন্দ্রনাথের মত না নেই। সেই বছরেই যুরোপের আর এক বড়ো দেশ রাশিয়ায় জারতন্ত্রের বিরুদ্ধে বিপ্লব। ডাবলিনে সিন্‌ফিন পাটির প্রতিষ্ঠা। সান-ইয়াং-সেন চীনের গুপ্তসমিতিগুলিকে একত্র করলেন মাঞ্চুদের বিতাড়নের জন্য। বিজ্ঞানও পিছিয়ে নেই এই সময়ে। লণ্ডনে মোটর বাস চলা আরম্ভ হলো। আইনস্টাইন প্রকাশ করলেন বিশেষ আপেক্ষিকতাবাদ।

রবি ঠাকুরের মনের রাজনীতি এবং ব্যবহারিক রাজনীতিতে জীবনকে পরীক্ষা করে দেখা। যা কিছু আসছে তাই বিনা প্রশ্নে গ্রহণ নয়। ব্রিটিশ শাসনকে তিনি নিন্দে করছেন কোথায়? যেখানে ভারতীয়দের জাত্যাভিমান আঘাত হানে শাসকের দণ্ড, আমাদের আত্মসম্মানকে আঘাত করছে, তাদের লোভের লোলুপ দৃষ্টি রবি ঠাকুর তখন উদাত্ত কণ্ঠে ভারতবর্ষের সম্মান রক্ষায় রাজশক্তির দ্রুতকৃতিকে উপেক্ষা করতে দুবার ভাবছেন না। তাঁর রাজনৈতিক মত রাষ্ট্রকে অবলম্বন করে গঠিত হয়নি। মানুষের পূণ্ডর বিকাশে রাষ্ট্রই একমাত্র যন্ত্র ও মন্ত্র একথা রবীন্দ্রনাথের বিশ্বাসে নেই। বিজ্ঞানের কৃপায় আজ যাঁদের দুর্বল মনে হচ্ছে, কিন্তু একই মাপকাঠিতে যাঁরা সবল তাঁরা যে বিরাট স্বাধীন এমন ভাবার কোনো কারণ নেই। *Nationalism* গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথ বলছেন, রাজনৈতিক স্বাধীনতা পশ্চিমের শক্তি বাড়িয়েছে কিন্তু তাদের স্বাধীন করেছে এমন নয়। রাষ্ট্রশক্তির ঔদ্ধত্যে যে লোভ ও ঘৃণা তৈরী হয় তাতে সংঘাত ঘটতে বাধ্য। স্বদেশী আন্দোলনের সময়ে রাষ্ট্রীয় যন্ত্র অধিকার করবার পরামর্শ দিলেন না, বললেন স্বদেশী সমাজ গড়বার কথা। ভারতের রাজনীতির যে দিকটা বিদেশী শাসকের ওপর নির্ভরশীল সেদিকে তাঁর কোনো আগ্রহ ছিলো না। হয়তো সেই কারণেই সুভাষ বোসের মতন মানুষকে প্রথমে “তাসের দেশ” উৎসর্গ করলেও পরে সরে এসেছেন। ভারতবর্ষ তখন নানান ভাবে রবীন্দ্রনাথকে ভুল বুঝলেও দেশবাসীর প্রতি তিনি কোনো দিন আস্থা হারাননি, ভুল বোঝবারও চেষ্টা করেননি।

যুরোপের বিচারমূলক পুঞ্জানুপুঞ্জ দৃষ্টিভঙ্গি, গতিময়তা, কর্মপ্রেরণা, রবীন্দ্রনাথকে উদ্বুদ্ধ করলেও ব্রিটিশ শাসনের শোষণকে এক্কেবারেই পছন্দ করেননি রবীন্দ্রনাথ। ব্রিটিশ শাসন হলো খানিক উল্টো। এক জাতির অন্য জাতিকে শাসনা সীমা রইলো না শোষণের সে কারণেই সামাজিক দাসত্বের ওপর যে রাজনৈতিক সৌধ তা প্রহসন বৈ আর কিছুই নয়। স্বভাবতই যাঁদের রাজনৈতিক বুলি ছাড়া অন্য কোনো সম্বল নেই, তাঁরা রবীন্দ্রনাথের এই আদর্শের প্রতি অসন্তোষের কারণে জ্বলে উঠেছেন তা বলাই বাহুল্য।

ব্রিটিশ শাসনের চাপে ভারতের শিক্ষা ব্যবস্থা জলাঞ্জলি গেছে। এই পাশ্চাত্য শিক্ষার ঘনঘটায় ছেলে মেয়েদের প্রাণ আরো ওষ্ঠাগত। কলকাতা বা দেশের নানান বাবু-বিবিরা তাঁদের সন্তানদের সে সব ইচ্ছুলে পাঠাচ্ছেন, তা সাহেবদের সঙ্গে একই আসনে বসবার তাগিদেই। শিকড়কে শিকিয়ে তুলে। আশ্রম শিক্ষার নতুন এক অধ্যায় তৈরী করলেন - বিশ্বভারতী। এই দেওয়া নেওয়ার মিলন যা রবীন্দ্রনাথ ঘটানোর চেষ্টা, এ জিজ্ঞাসা লুকিয়ে রবীন্দ্র যাপনের আনাচ কানাচো শুধু যে দেবার ব্যাথা আর নেবার মানুষের বিপ্রতীপতা নয়। আরো নানান সমস্যা, আর্তি, ক্ষোভ, অন্তর্বেদনা ও আনন্দ। এই বিচিত্রের চোখে দেখলে তাঁর গানে বিনিময়ের আরো নানা তাৎপর্য, অনেক সংকেত বা বর্ণময়তা ফুটে ওঠে। দেওয়া নেওয়া ফিরিয়ে দেওয়া

জন্ম জন্মান্তর ধরে চলে। মরণের কি তাকে থামানোর ক্ষমতা রয়েছে? এ জিজ্ঞাসা তির্যক। দেওয়া-নেওয়া আপেক্ষিক।

১৯৩৩ জার্মানিতে ক্ষমতায় অ্যাডলফ হিটলার। জাতিগত শ্রেষ্ঠত্ব ও রক্তের শুদ্ধতার এক আজগুবি তত্ত্ব সামনে এনেছেন তদ্দিনে। ইহুদি ও অন্যান্য সংখ্যালঘুদের ঘৃণা করা বাধ্যতামূলক, জার্মানির যাবতীয় সমস্যার মূলে তাঁরা। শুরু হলো ইহুদি নিধন যজ্ঞ, ইতিহাস যাকে নাম দিলো *হলোকাস্ট*। মারলেই হবে না, কীভাবে যন্ত্রণা দিয়ে তিলে তিলে ইহুদিদের মারা যায়, তার নিতানতুন পদ্ধতি আবিষ্কারে মেতে উঠলেন হিটলার ও তার সহযোগীরা। যুরোপ জুড়ে গজিয়ে উঠলো একের পর এক কনসেন্ট্রেশন ক্যাম্প। এরই মধ্যে ১৯৩৯ সালে শুরু হয়ে গেলো দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ। যুদ্ধের উন্মাদনায় আরো জোরদার হয়ে উঠলো উগ্র জাতীয়তাবাদী ভাবধারা। ১৯৪৫ সালে সংযুক্ত বাহিনীর হাতে জার্মানির পরাজয়ের আগে পর্যন্ত চলেছিলো মানব ইতিহাসের এই অধ্যায়ে। প্রাণ হারিয়েছিলেন প্রায় ৬০ লক্ষ ইহুদি। ঘৃণা, বৈষম্য ও হিংসাকে স্বাধিসিদ্ধির জন্য ব্যবহার। এই হলোকাস্টের সঙ্গে আশ্চর্যভাবে জড়িয়ে আছেন রবীন্দ্রনাথ। সেই রবীন্দ্রনাথ যিনি ১৯০৮ সালে লিখলেন, “হিরের দামে ঠুনকো কাঁচ কিনতে আমি নারাজ। জীবদ্দশায় মানবতার ওপর দেশপ্রেমকে তাই ঠাঁই দিতে চাই না।” “ঘরে বাইরে” নিখিলেশের কথা যথার্থ বলেছিলো, “চীৎকার ক’রে মা ব’লে দেবী বলে মন্ত্র পড়ে, যাদের কেবলই সম্মোহনের দরকার হয়, তাদের সেই ভালোবাসা দেশের প্রতি তেমন নয় যেমন নেশার প্রতি”।

১৯৪২ সাল। পোল্যান্ড তখন হিটলারের নাৎসী বাহিনীর নিয়ন্ত্রণে। রাজধানী ওয়ারশ শহরের নিজস্ব ঘরবাড়ি থেকে উৎখাত করে ইহুদিদের নিয়ে যাওয়া হয়েছে শহর থেকে দূরে, একটা উঁচু পাঁচিল ঘেরা জেলখানায়-ঘেটো বা কনসেন্ট্রেশন ক্যাম্প। সেখানকার চরম অব্যবস্থার দুর্বিপাকে, অনাহারে কিংবা রোগেভোগে যারা মরবে তারা মরবে। আর যারা বাঁচবে, তাদের মারবার জন্য নিয়ে যাওয়া হবে নিকটবর্তী গ্যাস চেম্বারে। আবালবৃদ্ধবনিতা, শিক্ষিত, অশিক্ষিত, সব ইহুদিদের জন্য একই রকমের নিয়ম। ওয়ারশ শহরে তাঁর অনাথ আশ্রম থেকে বিতাড়িত ডাক্তার ইয়ানুশ কোরচাক, প্রায় দু’শো জন শিশু আর তাদের বারোজন তত্ত্বাবধায়কে নিয়ে যাওয়া হলো ঘেটোয়া মাত্র কয়েকদিনের অপেক্ষার পর তাদের গন্তব্য কন্সেন্ট্রেশন ক্যাম্প। ত্রেবালিনকা’র মৃত্যুকূপো কোরচাক সেই সময়ে তাঁর ছেলেমেয়েদের নিয়ে অভিনয় করলেন রবীন্দ্রনাথের “ডাকঘর” বা *Post Office*। পোলিশ ভাষায়, *Poczta* গ্যাস চেম্বারের আগে অন্তত রাজার চিঠির অপেক্ষায় খানিকের জন্য হলেও ছেলেমেয়েগুলো স্বপ্ন দেখবে। ক্ষনকালের জন্য হলেও শিল্পী হিসাবে তাদের শেষবারের মতো আনন্দ দেওয়াই ছিলো এই প্রযোজনার উদ্দেশ্য। ১৯৪২ সালের ১৮ই জুলাই বিকেল সাড়ে চারটেয়, ওয়ারশর কুখ্যাত ঘেটোয় মঞ্চস্থ হলো রবি ঠাকুরের “ডাকঘর”। মঞ্চায়নের ক’দিন পরেই কোরচাক ও তাঁর প্রযোজনার সমস্ত ছেলে মেয়েদের ত্রেবালিনকার মৃত্যুকূপে চালান করা হয়। কোরচাকের জীবনীকার লিফটন লিখেছেন, প্রায় দু’শো জন শিশুর মিছিলের পুরোভাগে চলেছেন কোরচাক। সবচেয়ে কম বয়সী শিশুটি রয়েছে তাঁর কোলো। অন্য একটা ছোট্ট শিশুর হাত ধরে, মাথা উঁচু করে এগিয়ে চলেছেন। পিছনে সুশৃঙ্খলভাবে এগিয়ে চলেছে সারিবদ্ধ নির্ভীক শিশুর দল। তারা কেউ পালাবার চেষ্টা করেনি। প্রত্যেকের পরনে নতুন পোশাক। তাদের হাতে খেলনা বা বই। সেইসব নিয়ে হাসিমুখে তারা অনুসরণ করছে তাদের প্রিয় শিক্ষককে। যেন একদল কুতূহলী শিশু, চেনা দেশের গন্ডি পেরিয়ে, বেরিয়ে পড়েছে এক অচেনা দেশের সন্ধানো। “ডাকঘর”-এর অমলের হাত ধরে মারের সাগর পাড়ি দিতে আমরা কতটা শিখেছি জানি না, তবে ডাক্তার ইয়ানুশ কোরচাক এবং তাঁর ছেলে মেয়েরা, যাঁরা ভয় পাননি। ঠিক যেভাবে দৃঢ়তার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথ তাঁর জীবনের নানান সময়ে মৃত্যুকে মেনে নিয়েছেন। পোল্যান্ডের দক্ষ হরকরারাও করলেন। রবীন্দ্র সাহিত্যে যেমন একটা বাজনার সুর আছে, তেমনই একটা আহ্বানও

আছে। তাঁর নানা কাজের ভেতর যেমন এক ছন্দ বা মূর্ছনা রয়েছে, তেমনই অবিরাম রয়েছে গতি বা চলন।

কতখানি অভিমান না থাকলে এমন মানুষ হওয়া সম্ভব। প্রত্যাখ্যানের কথা উঠে আসে “এ মনিহার আমার নাহি সাজে”-তো শিকাগো এবং হার্ভার্ড বিশ্ববিদ্যালয়, ক্যান্টন হলে বক্তৃতা সেরে দেশে ফিরেছেন রবীন্দ্রনাথ। নোবেল পুরস্কার প্রাপ্তির সংবাদের পর কবির সংবর্ধনা। কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের তাঁকে ডি লিট উপাধি প্রদান। এই গান জালিনওয়ালাবাগের কারণে নাইট হুড ত্যাগ করবার সময়ে লেখা নয়। জালিয়ানওয়ালাবাগ হয়েছে ১৯১৯ সালের পয়লা বৈশাখ। এ গান লেখা হয়েছে ২৪ অগাস্ট, ১৯১৩ সালে রবীন্দ্রনাথের বয়েস তখন ৫২। রবীন্দ্রনাথের নোবেল প্রাপ্তির বছরেই প্রথম ভারতীয় চলচ্চিত্র, “রাজা হরিশ্চন্দ্র” নির্মাণ করলেন দাদাসাহেব ফাল্কে একই সঙ্গে এডিসনের টকি ফিল্ম আবিষ্কার। ভারতের রাজনীতিতেও হরদয়াল, গদর পাটি স্থাপন করে, আমেরিকার সানফ্রান্সিস্কো অঞ্চলে ভারতের স্বাধীনতার পক্ষে আন্দোলন শুরু করেন। ভারতের সিমলায় প্রথম টেলিফোন এক্সচেঞ্জ। এদিকে বিজ্ঞানের সঙ্গে সাহিত্য মিলে চলেছে। চলচ্চিত্রের ভাষা, বলবার ভাষা বদল হচ্ছে। জলধর সেন, “ভারতবর্ষ” পত্রিকা তৈরি করলেন। উপেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী প্রকাশ করলেন “সন্দেশ”। নিল্‌স বোরের সাংঘাতিক বিস্ফংসী পরমাণু তত্ত্বের প্রচারা ১৯১২-১৩ সালের বিদেশযাত্রা শেষে রবীন্দ্রনাথ অক্টোবর মাসে দেশে ফিরে গাইলেন এ গান। ঠিক ছ-মাস পরে লেখা গানেও আছে ওই একই অনুভব, “সভায় তোমার থাকি সবার শাসনে”। সভা আর ঘরের বিরোধে, সবার আর একার এই বিরোধে যে “গীতিমালা”-র অনেকগুলি গান ভরে আছে, তা একেবারে আকস্মিক নয় নিশ্চয়। এই দেখা থেকে জেগে ওঠে মৃত্যু, মৃত্যুর ভূমিকায় জীবন, এই দেখা থেকেই জেগে ওঠে শিল্প। মৃত্যু আর শিল্প এইভাবে কখনো এক জায়গায় এসে মিলে যায়। তাই এমন করে তিনি বলতে পারেন যে “প্রাণে গান নাই” বা “প্রকাশ করি, আপনি মরি” (“সে দিনে আপদ আমার”)

অবনটাকুরকে শেষ বেলায় চিঠি লিখছেন। মেনে নিতে পারছেন না তাঁর গোপনাস্ত্রের কাটা ছেঁড়া। অপারেশনের আগেও যে শেষ কবিতা, বলছেন কিছু গভগোল আছে ঠিক করে দেবেন পরো পুরো এনাস্থেসিয়া করা হয়নি, ফলে সমস্তটা দেখলেন রবীন্দ্রনাথ, যিনি আলো দেখতে পারেন না, উদয়নের বারান্দায় বসতে পারেন না। সকলের সামনে কাঁদছেন না। কিন্তু বড়েটা অসহায়। বার বার করে সেই কবিরাজের দিকে তাকিয়ে রথী ঠাকুরকে অনুরোধ করেছেন। বিধান রায় বলছেন “সাবধানের মার নেই” উল্টে বলছেন “মারের ও সাবধান নেই”। চলে যাওয়াতেও একটা চমৎকার অভিমানের সৃজন। মৃত্যুতে কেউ জয়ধ্বনি দিও না। মানুষের চেউ ভাসিয়ে নিয়ে গেলো তাঁকে। ঠিক যেন যুধিষ্ঠিরের রথের চাকা ওই ২২এ শ্রাবণের দুপুর ১২টার সময়ে জনতার সত্যের স্রোতে অনন্তের যাত্রা এইবার যাত্রী হলেন রবীন্দ্রনাথ।

*Elizaveta Ilves*

**Grandmother's Bag Inside-out:  
Text-image Relations in *Ṭhākur'mār<sup>1</sup> jhuli*  
(Grandma's Bag, the Famous 1907  
Collection of Bengali Fairy Tales)**

**Abstract.** The time is the beginning of the twentieth century. Dakhsinarajan Mitra Majumdar travels from one village to another in the Mymensingh district, gathering popular legends recited to him by the village elders. He listens to them over and over again, at times recording their tales with the help of a primitive phonograph of those days. A zealous folklorist, literary scholar and historian, Dineshchandra Sen enthusiastically supported Dakshinarajan's project. As the young researcher returned to Calcutta after his long travels, Sen introduced him to Bhattacharya and Sons — well-known publishers in the contemporary book market. The manuscript of his laborious work also ended up in the hands of Rabindranath Tagore, who wrote an enthusiastic preface to the book. In 1907 *Ṭhākur'mār jhuli* was published. Thus, the continually metamorphic tales of the tellers were sealed on the book's pages in the shape of immovable printed words and pictures.

The fairytale collection remains one of the most, if not the most, popular among the collections of Bengali fairytales up until the present, reprinted in the same edition. It has been translated into several languages and analysed by researchers from different countries. However, although pictures take a prominent place in the book, the collection has not been analysed through text-image relations, which is what the present article aims to do. Using semiotic tools and W. J. T. Mitchell's picture theory, I will demonstrate that the differences

---

<sup>1</sup> Character „apostrophe“, Unicode 0027, represents the elided short [a].



between words and pictures in the re-and presentation of the folktale world are crucial to understanding this book and its place in the historical context.

**Keywords:** text-image relations, *Thākur'mār jhuli*, colonial Bengal, folklore, folk art

## A fairytales tale

“From the extreme West of the Indo-European world, we go this year to the extreme East. [...] Soils and national character differ; but fairy tales are the same in plot and incidents, if not in treatment. [...] Some — as Benfey in Germany, M. Cosquin in France, and Mr. Clouston in England — have declared that India is the home of the Fairy Tale, and that all European fairy tales have been brought from thence by Crusaders, by Mongol missionaries, by Gypsies, by Jews, by traders, by travelers...” (Jacobs 1994: 1). Storytelling indeed has an ancient tradition in this part of the world, so it is challenging to talk about folklore in the land of solid oral traditions that have existed for thousands of years. Texts merged with texts creating new stories and taking new forms and shapes; researchers argued, disciplines were transformed and divided, making the story of Indian folklore a very complicated one. This article aims not to disentangle that snarl but to analyse one particular image created in colonial Bengal and sustained till present by the general public and researchers in one way or another.

Collection and publication of folk- and fairy tales in Central and Northern India<sup>2</sup> in the strict folkloric sense<sup>3</sup> has begun relatively late compared to Europe. Many dug into the mines of folk and fairy tales, from “victorian ladies”,<sup>4</sup> starting with Mary Frere (1868), to missionaries. However, the

---

<sup>2</sup> The emphasis on the specific regions is very important in this case, as quite often, one might get an impression that the collections published in Northern or Central India were the first collections of fairy and folk tales in India in general. They were perhaps the first ones of the kind, i.e. collections gathered by European persons, driven by the interest in folklore fashionable at the time in Europe. Yet, the first collections of printed oral tales in South India date back to 1800 and the history of these publications differs from those created in Central and Northern India. For a detailed study of the topic, see, for instance, (Blackburn 2004).

<sup>3</sup> Quite often, Indian fairy tales are considered to be the earliest in existence, mostly due to Sanskrit collections of tales such as *Pañcatantra* and *Veṭālapañcaviṃśati*, yet they also can be seen as one of the youngest. Though clearly folk in their origin, most of the “folktales” written in Sanskrit or Pali are attributed to an author and thus not always considered as “pure” folklore.

<sup>4</sup> The first fairytale collections gathered by the Europeans were compiled by women, mostly the wives of administrators: Flora Anne Steel, Alice Elizabeth Dracott, Georgia Kingstone. For further reading on these collections see (Naithani 2002).

map was changed when two groups of researchers appeared in this field: the British administrators and the native Bengalis.

An important detail (which is for an as yet unknown reason often not emphasised or not even mentioned in the writings on the development of folkloristic research in India) is that these two groups entered the stage almost simultaneously. Though the theory behind their research was the same, that is, the belief of Romantic Nationalism that the “spirit of the nation” is hidden in its folklore, those groups’ aims and motivations seem to have been quite different.

By the end of the 1850s, the British East India Company had much of the Indian subcontinent under their control. Nevertheless, although they established a firmer rule, one historic event demonstrated that they had to change how they governed the territories to preserve this rule. That event was the Indian Revolt of 1857,<sup>5</sup> which deeply disturbed the British administration. “Back in England, the Parliament debated how such an event could have occurred. No doubt the so-called mutiny was an embarrassment to the British Empire, and it led to a reevaluation of colonial methods and tactics. A movement to study the ruled folk filtered through the administration [...]” (Korom 2006: 28). Thus, “English officials were strictly directed to come closer to the people, to learn their language, and to honour their cultural heritage” (ibid.). However, behind the façade of understanding and respect for the culture of Indian people, lay very pragmatic ideas of a “more efficient exploitation” (Ibid.: 20) of the colony.

Richard Carnac Temple and William Crooke were the most known pioneers in the official Folkloristic Study of India at that time. Richard Carnac Temple saw folklorists as “physiologists” and hoped folklore would reveal how the indigenous people’s minds work. Therefore, he established the magazine *Punjab Notes and Queries*, which William Crooke took over in 1890. Since then, the magazine has come out under the title *North Indian Notes and Queries*. However, this magazine was associated with the areas outside Bengal; and there is a significant reason behind it. Although Calcutta had been the centre of the colony for quite a while, the British did not see “apparently passive, weak, and cowardly Bengalis” (ibid.) as a threat, “for they could not stand up to the aggressiveness of the new imperialists” (ibid.). It was those “untamed and less understood

---

<sup>5</sup> Although it might seem risky to bring in 1857, it is a point acknowledged by various researchers in folkloristic studies of South Asia, e.g. Frank J. Korom, Giuseppe Flora, Sadhana Nathani, etc.

‘others’” (ibid.) whom they feared and who thus needed special attention and research.<sup>6</sup>

However, there was no need for the British to dig in the mines of the Bengali folklore, as Bengalis themselves gladly took on that task without any delay. There were several factors behind that. On the one hand, due to the strategic position of Calcutta, Bengalis had better access to the stream of literature flowing from Britain and Europe than the rest of the indigenous audience. Academic articles and folktale collections from Europe sparked the interest in the folkloristic study of their region among the Bengali “armchair travellers” (Mitter 1994: 230). Yet the main impetus was the ideas of romantic nationalism,<sup>7</sup> which had once drawn Europeans to the search for the treasures of their folklore. The person who introduced the ideas connected to romantic nationalism in Bengal was William Carey, a professor of Sanskrit and Bengali at Fort William College, an educational centre and “the locus of intellectual activity in Calcutta at the beginning of the nineteenth century” (Korom 2006: 22). Carey was among the first to promote the study of the Bengali language. Convinced of the romantic notion that it is through the rural folk, their language and customs that one gets to the core of the culture, he managed to “raise the consciousness of Bengal’s urban intellectual elite by forcing them to think more deeply about their language and traditions” (Chakrabarty 2004: 678). And although the first fairytale collections done by Bengalis were published in English, e. g. *Folktales of Bengal* by Lal Behari Day (also De/Dey/Dei) in 1883 (Day 1912),<sup>8</sup> gradually researchers began to publish in Bengali as well.

By the beginning of the 20<sup>th</sup> century folklore studies in the vernacular flourished. Bengali scholars and writers, such as Rabindranath Tagore, Upendra Kishore Roychaudhury, Sarat Chandra Mitra, Dinesh Chandra Sen, Indumati Devi, Abdul Karim Sahitya Bisharad, Ashutosh Mukhopadhyay, Sarat Chandra Roy, Abanindranath Tagore, etc., were at the forefront of the nationalistic movement, “reawakening their compatriots to the wonders of Bengali life and custom” (Korom 2006: 25).

---

<sup>6</sup> It does not mean that no British scholars dedicated their attention to Bengal. For instance, George Abraham Grierson (1851–1941), while working within the project Linguistic Survey of India, which was inaugurated in 1903 by Lord Curzon, collected a massive number of rhymes, songs and tales from the Rangpur district (present Bangladesh).

<sup>7</sup> A detailed description of Romantic Nationalism in Bengal is found in the article of Chakrabarty 2004.

<sup>8</sup> It deserves mentioning that the publication came out in the same year as R. C. Temples’ first issue of *Punjab Notes and Queries*!

As magazines<sup>9</sup> and fairytale collections saw the light of the printed world, bit by bit, folktales started their travel to the realm of children's literature. That was the moment when *Ṭhākur'mār jhuli* 'Grandmother's Bag' came into the world; the bag of fairytales, which was to become one of the most famous and celebrated collections of Bengali fairytales up to the present.

### A bag of fairytales

At the end of the 19<sup>th</sup> and beginning of the 20<sup>th</sup> centuries, Dakshinaranjan Mitra Majumdar, the compiler of *Ṭhākur'mār jhuli* did his fieldwork in and around Mymensingh district for twelve years. During this time, he gathered a large collection of oral narratives from boatmen, wanderers and elderly village folk. He listened to those people over and over again, at times recording their tales with the help of a primitive phonograph of the time.

Dakshinaranjan's project was enthusiastically supported by zealous folklorist, literary scholar and historian Dineshchandra Sen. As young researcher returned to Calcutta after his long travels, Sen introduced him to Bhattacarya and Sons—well known publishers in the contemporary book market. In 1907, *Ṭhākur'mār jhuli* came out for the first time, sealing the continually metamorphic tales of the tellers on the book's pages in the shape of immovable printed words and pictures. Digging out the "lost" treasures of the past and carefully replicating them verbatim in print, Dakshinaranjan Mitra Majumdar claimed to bring back in his *Ṭhākur'mār jhuli* the authentic folk tales for modern Bengali children as well as for their parents (Majum'dār 2015: 15–16).

The fairytale collection has four chapters containing 14 tales and one lullaby. Though mainly prose narratives, the tales are interspersed with rhymed couplets, colloquial verses and snippets of folk songs. At the beginning of every chapter a *charā* (rhymed verse) sets the stage for the magical world of the chapter: stories of enchanted princes and princesses in far-away lands full of magic and fantastic creatures, scary tales of ter-

---

<sup>9</sup> By the end of the 19th century, there was already quite a scope of literature for children produced in the Bengali language. Quite a few texts appearing in children's magazines were taken from Bengali primers, such as *Barna Paricay* by Iswarchandra Vidyasagar. The general interest and fashion for folklore had folk elements incorporated in the stories published in children's magazines, such as *Mukul* (first issue 1895), *Chele o Chabi* (1898), *Bālak* (1885; further on *Bhārati o Bālak*), *Sakhā* (1883), etc.

rifying monsters who can smell human flesh and blood from afar, fables of wise and stupid animals, and so on. Ornaments and pictures illustrating characters and scenes from the tales accompany the text throughout the book. Many of the illustrations were done by the researcher himself, after which his drawings were transferred to wood blocks by skilled engravers like Priyagopal Das, Aurobinda Das, Kunjabehari Pal and Hemchandra Bandyopadhyay.

There are several aspects of *Thākur'mār jhuli*'s tremendous popularity and its unique position among other fairy tale collections created in Bengal. Not only was Dakshinaranjan among the first Indian folklorists to use a phonograph to record the tales told by storytellers, but he also published these stories in Bengali; previously, most of the stories, even when gathered by native Indians, were published in English. Therefore, in "the period of the svadeśī<sup>10</sup> agitation in Bengal and its new emphasis on national culture and cultural roots" (Flora 2002: 14), such a book could not have gone unnoticed.

Another factor of success lies in its promotion. Among all people who favoured *Thākur'mār jhuli*, two men played a central role in helping it gain and maintain its popularity in Bengali society down to the present day. As mentioned above, one of them was D. C. Sen. It is no coincidence that the person who played one of the critical roles in the publishing of *Thākur'mār jhuli* was one of the founders of the scientific study of Bengal's folklore. Throughout his career, "D.C. Sen stressed out the importance of folk culture in the development of Bengali language and literature" (Flora 2002: 7). Thus, when in 1906, young Dakshinaranjan came to Calcutta with his bags of fairytales, D. C. Sen, impressed by his research, not only helped him to find a publisher but also kept promoting Dakshinaranjan's collections in his lectures and publications. He praised his work highly as a "yeoman's service to the cause of Bengali literature" and considered it to be of greater importance compared with that of other Bengali folklorists:

In reading these tales, we need not attach any importance to the name, that appears on the cover, of one who compiled them except for the purpose of

---

<sup>10</sup> Svadeśī ('of one's own country') was the name of nationalist movement that erupted in Bengal in 1905 in the direct aftermath of Curzon's partition of the Bengal Presidency, spearheading the new technique of boycotting British manufactures. The movement initially brought together both the moderate and extremist factions of the Indian National Congress before it gave way after 1908 to a new phase of revolutionary terrorism. For a detailed study see Sarkar 1977.

grateful acknowledgment of his unselfish labour. He (D. M. Majumdar — *E. I.*) had simply acted as a medium in bringing down to us a treasure that lay hidden in the rustic villages of Bengal. He did not, like Harinath Majumdar, build a new tale out of the materials of the past, nor did he, like Lal Bihari De, give a gist of the stories in another tongue; nor like Mahomedan writers did he introduce into the stories foreign elements divesting them of original elegance; neither did he like Fakir Ram Kavibhusana try to invest the old stories with the classical dignity and adorn them with borrowed metaphors from Sanskrit (Sen 1920: 265–266).

Another person who helped to promote the work of Dakshinaranjan was Rabindranath Tagore. Although not yet a Nobel prize winner by 1907, Tagore had already become a leading intellectual of the time. Thus, the immense popularity of Tagore in Bengali society did a great deal in promoting *Ṭhākur'mār jhuli* beyond intellectual circles. Just like D. C. Sen, Tagore was highly impressed by Dakshinaranjan's work. By the time Tagore had *Ṭhākur'mār jhuli* in his hands, he was already a firm believer in the need for independence from British rule as he strove to help to reinvent Bengali identity. Therefore, he could not be more appreciative of such a fairy tale collection, which brought back into light the indigenous characters of Bengal. In his emotional introduction, Tagore presented *Ṭhākur'mār jhuli* not only as an archive of national treasures which were “fast fading into oblivion” but also as an essence of an “indigenous cultural identity crucial for overwriting the British influence”:

What other indigenous thing like *Ṭhākur'mār jhuli* do we have in this country? But alas!, in these days, even this magnificent bag came to us ready-made from the Manchester factories. Nowadays, English ‘Fairy tales’ have set out to become the only way for our children. [...] Therefore, when the child of a Bengali listens to the fairy tales rūp'kathās, he is not just glad from hearing the stories—the melody of everlasting love of the whole of Bengal enters his young mind and bathes him in the sentiment [ras] of Bengal (Majum'dār 1422<sup>11</sup> [2015]: 9–11). (Translation from Bengali is mine — *E. I.*)

It is essential to mention that there were two editions of the book, and it is only the second one that became popular and has been in print for more than 100 years. The reason behind it lies in the audience. The targeted audience of the book was middle-class Bengali families. In order for the

---

<sup>11</sup> The first date is according to the Bengali lunisolar calendar, the one in square brackets is according to the Gregorian calendar.

book to become a success, it had to meet specific requirements; the most important of them were price and accessibility. The first edition met none of those. Colourful illustrations, although beautifully done, made the book expensive, and the language, although Bengali, was filled with words that were either forgotten or unknown to the city dwellers. Thus, in the second edition, the colourful pictures were changed to more affordable one- or two-coloured woodblock prints, and the “archaic” words that reflected the story tellers' original speech were substituted by the ones more familiar to the audience. Of course, such changes were deeply regretted by devout folklorists such as D. C. Sen:

What words can convey the awful stillness of the night so powerfully as “niguma nisuti ratri”? The very word “niguma” which means “without sound” and “nisuti” which means “merged in profound slumber” recall to us by association the terrible calm of a midnight in a child's dream. Put any Sanskritic expressions in the place of these two Prakritic words, however pompous and grand they may be, they will fail to make a similar impression. But we, in whose ears still ring some of the powerful expression of country-Prakrit associations of childhood, do understand and appreciate their rural charm and significance. Our younger generations accustomed to Sanskritic words have not learnt their meanings partly because they have lost touch with the old country-life, and partly because present vocabularies scrupulously avoid illuminating scholars about Prakrit expressions, confining themselves to Sanskritic words (Sen 1920: 263–264).

Nevertheless, although Sen's list of “not always happy” alterations is pretty long, *Ṭhākur'mār jhuli's* texts still serve as a rich depository for materials of great value, i.e. presenting local customs, traditions, the position of women in society, moral values, legends, mythology, etc.<sup>12</sup> And *Ṭhākur'mār jhuli* with its texts did indeed serve in a way as a window into the world of the “Bengali village”. After all, there is some truth in the ideas of romantic nationalism, as folklore does reflect in its way the realities of the region's society to which it belongs.

Despite the cheap woodblock prints, the collection answered the highest book production and illustration standards of the time. It had an intricately decorated cover (quite similar to those of the fairytale collections from

---

<sup>12</sup> There are plenty of works done by different scholars that one way or another focused on the texts of this collection, for instance, Bandyopadhyay 2015, Flora 2002, Serebrianyi 1975, Sen 2004, Sen 2019 and many more.

Europe), a great number of illustrations (overall 84), a well-thought layout, with pictures framing the text and text framing the pictures, decorative elements and, of course, an illuminated letter (a must for the children books of the time<sup>13</sup>). Each fairy tale in our collection begins with an illuminated letter “E”, which invites the reader to the world of the tale. It unfolds in front of the reader not only through the text, but through the text-image congruencies, as pictures play a significant role in forming the imagery of the collection’s narrative. They *explain and interpret* the narration,<sup>14</sup> they *expand* the text by serving as an overture to the following chapters in the pictorial headlines,<sup>15</sup> they *decorate* the written text framing it with flowery motives and twining around the initial capitals.<sup>16</sup> On the other hand, regardless the purpose, the task or role it is given, a picture itself is a complex world. It is an intricate *interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality*;<sup>17</sup> the pictures in our collection can serve as a perfect example of that.

The illustrations of *Ṭhākura’ māṛ jhuli*, together with the text, brought new characters to the scene of the printed world, the characters that had their unique image. Those were *rākṣasas* and *khokkas*. Both are different

<sup>13</sup> The illuminated letter travelled to children’s books from medieval European religious manuscripts and became a hallmark of the fairytale collections to a certain extent.

<sup>14</sup> One of the best examples of such explanation and interpretation is given by Sibaji Bandhyopadhyay, i. e. when analysing the fairy tale “Kākanmālā — Kāñcan’ mālā”, he gives the following example: “In ‘Kakanmala — Kanchanmala’, the first crisis has its the origin in the king himself. Before he became a ruler, Rakhal, a cowherd, was his dear friend. The two were inseparable: the cowherd would lead the cows to graze in the meadow and the two friends would sit below a shady tree; the cowherd would play on the flute and the prince would listen to the melody. And in the illustration reproduced in the book we can see the fair prince, clothed in dazzling attire, listening rapt to the music of the flute with his arms entwined endearingly around the neck of the dark cowherd. The picture points to the difference in the social structure by highlighting the differences in colour of their skins and in the style of their clothing. And this difference that is made manifest through the medium of language in the story [...]” (Bandyopādhyāy 2015: 58).

<sup>15</sup> Each chapter starts with a pictorial headliner that depicts the central themes or characters of the upcoming narration.

<sup>16</sup> According to Bodmer, illustrations serve to “expand, explain, interpret, or decorate a written text” (Bodmer 1992: 72–79).

<sup>17</sup> W. J. T. Mitchell when writing about Pictorial Turn in his book *Picture Theory* defines it as a “postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or “visual literacy” might not be fully explicable on the model of textuality” (Mitchell 2007: 16).



types of demons tormenting kings and queens, eating little princes and smelling human flesh from afar. Their crooked fingers, sleazy tongues and fluffy bodies (*khokkas*) revealed themselves on the book's pages for the first time in images and texts.<sup>18</sup> The style chosen for these characters is unique, as it incorporates methods from different art and aesthetic traditions and creates a synthesis of its own. The firm, confident, bold lines make these monsters lifelike, yet we would not find these demons on the pages of the European folk tale collections.

Moreover, although the choice of technique for illustrations of *Ṭhākur'mār jhuli* was dictated by the financial opportunities of the targeted audience, it also added a great deal to that “Bengali” character which Tagore and Sen were talking about when praising the collection of fairy tales and distinguishing it from other fairy and folk tale collections of the time.<sup>19</sup>

The flatness and stillness of figures in many illustrations, the perfectly oval faces with big prolonged eyes and eyebrows, a highly decorative manner of the depiction of certain elements altogether with the technique of woodcuts reminds us of the art of Kalighat,<sup>20</sup> which further partly moved to Bat-tala printing, the hub of early Bengali printing and cheap book trade.<sup>21</sup> Thus pictures in *Ṭhākur'mār jhuli* also do their job in bringing the reader to the land of rural Bengal, as the artists who became Kalighat painters were village *paṭuyās* (traditional scroll painters), who came to the big city in search of an income.

But here comes the tricky part, which slightly distorts the publication's image as a collection of treasures dug out from the rural soils of Bengal. Though meant to portray the world described by the text and partly doing

---

<sup>18</sup> There are mentions of *rākṣas* in plenty of texts before that, as this type of demon is quite common in Hindu mythology, but most probably, it is the first mention of *khokkas* demons in printed literature.

<sup>19</sup> For example, illustrations for the collection of folk-tales by Lal Behari Day (*De/Dei*) done by a British artist Walwick Goble (Day 1912), were expensive coloured illustrations in Art Nouveau style and had a strong flavour of the so-called “Oriental” style in art. Another illustrated book of fairytales from Bengal, although illustrated by Abanindranath Tagore, one of the leading Bengali artists of the time, could not be a match to *Ṭhākur'mār jhuli* at the market, as the text was written in English by Francis B. Bradley-Birt (1920). As for the pictures, there are only six plates, which were too expensive to reproduce and way too “artistic” compared to the pictures from *Ṭhākur'mār jhuli*.

<sup>20</sup> A unique painting style which evolved in the rapidly urbanizing cityscape of 19th century Calcutta. These paintings were created as a popular urban art for the masses.

<sup>21</sup> One finds a multifold perspective on woodcut prints and Bat-tala artists in *Woodcut Prints of Nineteenth Century Calcutta*, edited by Ashit Paul (Paul 1983).

so, the pictures also reflect the world of colonial Calcutta, with its blend of different cultural and aesthetic realities.

For instance, if we look carefully at the images of people and background landscapes, we can recognise the influences of classical European art school. Quite a number of figures in the pictures are devoid of the stillness and decorative character of Kalighat paintings or *paṭacitras* (village scroll paintings). These figures are highly active, moving, interacting with each other within the boundaries of the picture's frame and, at times, even breaking these frames and creating ones of their own. The faces are full of emotions. The landscapes are realistic and detailed, with a very distinct sense of perspective (Maḥum'dār 1422<sup>22</sup> [2015]: 44, 106). One characteristic plate illustrates one of the moments in the fairytale called *Kiraṇ'mālā* (Ibid.:108). In its composition and style, the illustration reminds of the paintings of European artists on religious themes. The composition is centred around the heroine dressed up in male clothes, who is supposed to cross the mountain ranges and different countries through the air. The figure of the heroine is in the front, and the figures in the background are the figures of animals and people left behind. The young woman is moving confidently, prepared for the dangers that lie ahead. It looks as if she is descending from the skies to punish the evil on earth. Behind her, the lightning cuts stormy clouds in the middle, and figures of people with trumpets announce his coming (Fig. 1). If we change the clothes of the heroine to a robe (one similar to those of Christian saints), take off her turban, make her hair a little bit shorter, give her a straight sword instead of a curvy oriental blade, change the clothes of the people in the background, the girl from Bengali fairytale might look very much like a Christian angel or a saint, or even Jesus Christ descending from the skies<sup>23</sup> (Ibid.: 109).

Nevertheless, it is unsurprising that the collection of national illustrations had such a strong European flavour. The curricula of the Calcutta Art school of that period were still formed according to the classical European model. Furthermore, outside the realm of British art schools,

---

<sup>22</sup> Dated according to the Bengali lunisolar calendar.

<sup>23</sup> For examples of such artworks, consider *The Transfiguration* by Raphael, created between 1516 and 1520 using tempera on wood. This piece was commissioned by Cardinal Giulio de Medici, who later became Pope Clement VII (1523–1534), and was designed as an altarpiece for the Narbonne Cathedral in France. Another example is *The Fall of the Rebel Angels*, an oil painting by the late Baroque Italian artist Luca Giordano, completed around 1666 and currently housed in the Kunsthistorisches Museum in Vienna.

ঠাকুরমা'র ঝুলি



—মায়া পাহাড়—

\*\* পায়ের নীচে কত পাহাড় টলে' গেল,  
কত পাথর গলে গেল! \*\*

Fig. 1. A heroine travelling through the air, like a Christian saint



Fig. 2. Queens in “European” crowns

there were manuals<sup>24</sup> with “simplified step-by-step instructions” in drawing and painting for average Bengali students. In these manuals, the “notions of what was scientific and beautiful were fully determined by European academic methods and classical canons, with ancient Greek art exemplifying the ideal forms of the human face and figure” (Guha-Thakurta 1992: 154, 339).<sup>25</sup> Eventually, at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, a group of painters emerged who were busy creating a new

<sup>24</sup> For instance, the manual *Citrabidyā* by Charuchandra Nag published in 1874, a simplified step-by-step instruction in outline drawing, still lifes, anatomy drawing, shading and perspective (Guha-Thakurta 1992: 154). Another example of such manual one finds in the first art journal of Calcutta *Śilpā-puspāpañjali*, edited by Kalidas Pal, a former student and teacher of wood engraving at the Government School of Art. The journal published serialised lessons on elementary drawing and shading, object drawing, and drawing of human anatomy and animal forms.

<sup>25</sup> These art manuals and serialised art lessons in journals, propagating the same visual values and “scientific” conventions of drawing and painting, would continue to thrive in Bengal through the first decades of the twentieth century. Marginalised by Abanindranath Tagore’s “new school of Indian style painting”, they nonetheless fed a persisting local demand. Examples are the serialised drawing and painting lessons by Manmathanath Chakravarti, called “Barna-citraṅ”, that he popularised in his journal *Śilpa o Sahitya* (1312 [1905]) and (1315 [1908–1909]) and articles such as by Baradakanta Datta, “Citrabidyā o prakritijñān” in *Bhāratbarṣa* (Magh 1322 [January – February 1915–16]) (Gua-Thakurta 1992: 154, 339).



[ —“ও—মা!” ]

Fig. 3. *Rākṣasī* on a Victorian sofa

school of Indian-style painting, gradually marginalising the Eurocentric way of drawing and teaching art. Nevertheless, by the time *Ṭhākur'mār jhuli* was created, these influences were still strong.

The presence of colonial Calcutta in the lands of the fairytale collection can be seen not only in the style in which illustrations are drawn but also in the objects depicted in the pictures. For instance, in the fairytale “Princess Kalābatī”, which opens the fairytale collection, there is an illustration of the scene where five queens greet the boat of princess Kalābatī at the seashore (Fig. 2). One of the features by which we can identify these five women as queens is the crowns they are wearing. However, the crowns' style, shape and form are typical of those in the pictures of English or French queens (Majum'dār 1422 [2015]: 35).

Naturally, a large part of the action in the fairytales takes place in the palaces. However, it is surprising that the palaces in the magic land of rural Bengal seem to be constructed by architects brought from colonial Calcutta. The interiors of most of the palaces are decorated with Corinthian pillars (best examples: Ibid.: 120, 51, 44) and beautiful, clearly European chandeliers of the late 19th century (e. g. Ibid.: 121). When it comes to the outside façades, the architecture of the buildings reminds us of the buildings from the White Town of Calcutta with the pediments and outside architraves in the neoclassical style (Ibid.: 106). Last, but far from being the least, is the picture of *rākṣasī* (one of the most so to say “indigenous” characters of these fairytales, Fig. 3) resting on a Victorian sofa (Ibid.: 135).

Moreover, similar to its impact on initial texts, the urban environment has influenced and transformed the painting style of the village *paṭuyās*, to which these collections of images are closely related:

[...] these migrant village *paṭuyā* adapted to their changed urban environment, to its new facilities and pressures, from within the enclosed space of their traditional community and practice. The basic imperative of producing pictures cheaply, quickly and in vast numbers to cater to the growing market of the city caused the main changes in the form and format of their work. It led, for instance, to the use of paper vis-a-vis cloth, to the adoption of watercolours in the place of gouache and tempera, and to the shift from the continuous narrative of the scroll painting to single-frame images against backdrops. It also brought on a range of new themes and images in Kalighat pictures, some of which were drawn from subjects typical of British and ‘Company’ painting, while most emerged from the immediate social scenario of Calcutta’s *babu* society in which these *paṭuyā* struggled to orient themselves (Guha-Thakurta 1992: 19).

### Spectating the created – Grandmother’s Bag inside-out

When W. J. T. Mitchell discusses the method of text-image relations’ analysis, he suggests that instead of asking, “what is the difference (or similarity) between the words and the images?” one should ask the question: “what difference do the differences (and similarities) make?” (Mitchell 1994: 91). In the case of *Ṭhākur ‘mār jhuli*, I would argue that the differences between words and pictures in the presentation and re-presentation of the folktale world are crucial to the understanding of this book and its

place in the historical context. The paratext of the introduction opens the door to the world of the book. The texts of the fairytales lead the reader through that world, narrating the action and describing the surroundings, whereas the pictures “literally” show how this world looks like. As this article demonstrates, for the deconstructive gaze of the researcher these text-image relations can serve as a manifold illustration of colonial Calcutta with its tastes and preferences, as well as a complicated story of the city-village dichotomy in the context of colonial Bengal. And if we expand our gaze to “paratexts”, D. C. Sen’s lectures included, it will also give us the perspective about the ideology of certain circles of Bengali intellectuals of that time.

On the other hand, for a general reader who purchases *Ṭhākur'mār jhuli* to read to his/her offspring, this book, with its texts and images, constructs the realities and geographies of the rural fairytale of Bengal. It gives a detailed verbal and visual description of palaces, princes, queens and kings, animals and demons, and the language is the one spoken in this land. Tale by tale and image by image, this book not only offers its readers a picture of the fairyland but also establishes it in their minds. Everyone remembers the rhymes in which *rākṣasī* expressed herself,<sup>26</sup> and once the pictures are seen, it is impossible to completely get them out of one’s mind.<sup>27</sup> Thus, the text with its descriptions offers the reader a space to create their images and pictures and to frame and seal this space. That is, we might have our images of the heroes and places, especially if there are no illustrations, but once the illustrations are there, one way or another, they determine the flow of our imagination by offering a concrete visualisation of the characters and spaces, and thus constructing in readers’ minds realities of the book. Therefore, the pictures become all the more critical in a book intended for children, especially a book of fairytales because quite often it is one of the first books that land in the hands of a child. Also, one

---

<sup>26</sup> Everyone I spoke to during my fieldwork in Kolkata who grew up reading *Ṭhākur'mār jhuli* always remembered those rhymes.

<sup>27</sup> For instance, writer and journalist Indrajit Hazra wrote the following in his article: „I don’t know how familiar book-reading Bengali children were with the stories and characters when that book first came out, but its images of valiant princes, brave princesses, worrying mothers, dying fathers, deceptively comic demons dreaming of chewing the bones of the young, a life force residing in a box or inside a playing die, have been lying buried just below my imaginative topsoil. The act of children being eaten—with words to describe the cracking of the bones—and this dark and yet paradoxically Technicolor world would spring up in my head from time to time; like each time I see Goya’s painting “Saturn Devouring his Son” (Hazra 2015).

has to remember that a fairytale book is one of the first educational books a child reads. It teaches and explains to him/her the concepts of good and evil; furthermore, it teaches him (in case of fairytale books from other countries) about different countries, their customs and traditions, eating and dressing habits, different concepts of “scary”, world views, etc., and the last but not least it teaches him/her about his land. *Ṭhākur'mār jhuli* was created to bring children and adults of the city closer to their land and culture. It was supposed to take them to the “timeless Bengali countryside” (Sen 2004: 5) and, without any doubt, the texts do the job.

Nevertheless, the pictures in *Ṭhākur'mār jhuli*, in their congruency with texts, unintentionally created for the readers truly a neverland (in the sense that it never existed) of rural Bengal due to Victorian sofas, chandeliers, “Calcuttian” palaces, etc. framed by European drop-caps and ornamentation typical for *paṭuṃyā* paintings. As for the (de)constructive gazes of researchers, the congruency of texts (paratexts included) and pictures constructed a detailed image of different historical processes that were simultaneously happening in colonial Bengal at that period, from the shaping of Bengali art and the development of tastes and preferences of the public to the development of the Bengali language to nationalistic discourse, all of these processes can be seen through the texts, images and their inter-relations in *Ṭhākur'mār jhuli*. In other words, if the texts were or are taken on their own, not anchored—to use the term of R. Barthes (1990)—by the illustrations and decorative visual elements, they would serve the purpose stated in the introduction of the book, i. e. bring the “indigenous” characters and stories to the audience. However, the pictures and decorative elements of the book give those texts a very particular visual context and form, altering significantly, as we have seen, its “indigenoussness”.

## Bibliography

Bandyopadhyay, S. *The Gopal-Rakhal Dialectic: Colonialism and Children's Literature in Bengal*. Transl. by Rani Ray & Nivedita Sen. New Delhi: Tulika Books, 2015.

Barthes, Roland. 1990. *Image, Music, Text: Essays*. 6. reprint. London: Fontana.

Blackburn, S. H. *The Burden of Authenticity: Printed Oral Tales in Tamil Literary History // India's Literary History: Essays on the Nineteenth Century*. Ed. by S. H. Blackburn and V. Dalmia. Delhi; Bangalore: Permanent Black (Distributed by Orient Longman), 2013.



Blackburn, S. H. & A. K. Ramanujan (eds). *Another Harmony: New Essays on the Folklore of India*. Berkeley, London: University of California Press, 1986.

Bodmer, G. R. *Approaching the Illustrated Text // Teaching Children's Literature: Issues, Pedagogy, Resources*. Ed. by Glen Edward Sadler. New York: Modern Language Association of America, 1992.

Bradley-Birt, F. B. *Bengal Fairy Tales*. By F. B. Bradley-Birt with illustrations by Abanindranath Tagore. London; New York: John Lane, 1920.

Chakrabarty, D. *Romantic Archives: Literature and the Politics of Identity in Bengal // Critical Inquiry*. 2004. Vol. 30, No. 3, 654–682.

Day, L. B. *Folk-tales of Bengal*. With 32 illustr. in colour by Warwick Goble. London: Macmillan, 1912.

Flora, G. *On Fairy Tales, Intellectuals and Nationalism in Bengal (1880–1920) // Rivista degli studi orientali*. 2002. Suppl. No. 1. Vol. 75.

Frere, M. & B. Frere. *Old Deccan Days, or Hindoo Fairy Legends Current in Southern India*. London: Murray, 1868.

Giordano, L. *The Fall of the Rebel Angels*, c. 1666. (<https://artvee.com/dl/the-fall-of-the-rebel-angels>, accessed 07.03.2023).

Guha-Thakurta, T. *The Making of a New Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920*. New Delhi: Cambridge University Press, 1992.

Hazra, I. *Fodder for the Furious // The Indian Quarterly*. 2015. (<https://indian-quarterly.com/?p=2339>, accessed 04.03.2023).

Jacobs, J. *Indian Fairy Tales*. New Delhi: Asian Educational Services, 1994.

Korom, F. J. *South Asian Folklore: A Handbook*. Westport Conn.: Greenwood Press, 2006.

Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Majum'dār, Mitra D. *Ṭhākur'mār jhuli*. 307th ed. Kalakātā: Deĵa Pābaliṣim, 2015.

Mitter, P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850–1922: Occidental Orientations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Naithani, S. *In Quest of Indian Folktales: Pandit Ram Gharib Chaube and William Crooke*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2006.

Naithani, S. (ed.). Crooke, W. & R. G. Chaube. *Folktales from Northern India*. Santa Barbara, Calif., Oxford: ABC-CLIO, 2002.

Paul, A. (ed.). *Woodcut Prints of Nineteenth Century Calcutta*. Kolkata: Seagull Books, 1983.

Raphael. *The Transfiguration*, 1516–1520. (<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-viii---secolo-xvi/raffaello-san-zio--trasfigurazione.html>, accessed: 04.03.2023).

Sarkar, S. *The Swadeshi Movement in Bengal: 1903–1908*. New Delhi: People's Publ. House, 1977.

Sen, D. *The Folk-Literature of Bengal: (Being Lectures Delivered to the Calcutta University in 1917, as Ramtanu Lahiri Research Fellow in the History of Bengali Language and Literature)*. With a foreword by W. R. Gourlay. Calcutta: Univ. of Calcutta, 1920.

Sen, S. A Juvenile Periphery: The Geographies of Literary Childhood In Colonial Bengal // *Journal of Colonialism and Colonial History*. 2004. Vol. 5, No 1. DOI: (<https://doi.org/10.1353/cch.2004.0039> (n. pag.), accessed: 19.07.2023).

Sen, S. Thakurmar Jhuli: Recasting the Grandmother's Bag of Tales // *Social Trends*. 2019. Vol 6, 76–88.

Serebrianyi, S. D. Interpretatsiia formuly V. Ia. Proppa (v sviazi s eĭ prilozheniem k indiiskim skazkam): Tipologicheskie issledovaniia po fol'kloru // *Sbornik stateĭ pamiaty V. Ia. Proppa (1895—1970)* (Interpretation of V. Ya. Propp's formula (in its application to Indian folktales) // Collected articles in memory of V. Ya. Propp). Ed. by E. M. Meletinskiĭ and S. Iu. Nekliudov. Moskva: Nauka, 1975.

*Makoto Kitada*<sup>1</sup>

**Early Bengali Literature Found in Nepal:  
The Vidyā-Sundara Story and Kṛṣṇa Songs  
in a Manuscript of the Malla Dynasty  
(NGMPP no. B287/15)<sup>2</sup>**

**Abstract.** In the 16th century, the court language of the Malla dynasty of Nepal was Bengali. Manuscripts of Bengali songs and dramas from that period are found in the archives of Nepal. Some of these manuscripts contain songs from the *Śrī Kṛṣṇa Kīrtan* by the earliest Middle Bengali poet Baṛu Caṅḍīdās and also Bengali songs attributed to him (mentioned in *bhaṇitās*). Besides, there are two manuscripts of the earliest version of Vidyā-Sundara story in Bengali, composed by the poet Śrīdhara who served King Fīrōz Shāh (reign during just a short span of 1532–1533) of Gaur kingdom. Thus, the Bengali texts found in Nepal turned out to reflect the earliest (an extremely early) layer of Middle Bengali literature. In this article, a small manuscript containing Bengali songs is dealt with and its relation to the above-mentioned matter is argued.

**Keywords:** Baṛu Caṅḍīdās, *Śrīkṛṣṇakīrtana*, *Vidyā-Sundara*, Śrīdhara, Newar, Kathmandu

---

<sup>1</sup> I express my heartfelt thanks to Prof. Dr. Thibaut d’Hubert and Prof. Dr. Saymon Zakaria for their ungrudging help and collaboration. This research was subsidized by the Japan Society for the Promotion of Science, Grants-aid Nos. JP25370412 and 17K02659.

<sup>2</sup> This article is a revised and enlarged version of a provisional article published online as Kitada 2021.

## Abbreviations

ŚKK = *Śrīkr̥ṣṇakīrtana* by Baṛu Caṇḍīdās

MS = manuscript NGMPP no. B287/15

## Introduction: Bengali texts from Nepal of the Malla period

It has been known that manuscripts of dramas written in Bengali language are preserved in archives in the Kathmandu Valley of Nepal. However, this fact has not drawn much attention of Bengali scholars so far. Nor have they been much interested in the fact that Middle Bengali literature strongly influenced the rise of Nepalese literature and contributed to the formation of the local identity of the Nepalese<sup>3</sup> people, i. e. the Newaris who are a Tibeto-Burmese ethnic group. The course of events is as follows:

During the Malla dynasty, which ruled the Kathmandu Valley of Nepal, kings ardently advanced cultural activities like literature and fine arts. Throughout this period, numerous plays were written and staged in dedication to the Malla kings. According to Brinkhaus (Brinkhaus 2003: 70), dramas were composed in Bengali language in the second half of the 16th century or at the very beginning of the 17th century. At that time, Bengali was the literary court language of the Malla dynasty. Then, Bhaktapur king Jagajjyotirmalla (1614–1637) introduced Maithili as the new literary court language in place of Bengali, and this became the trend in the Malla courts onwards. Jagajjyotirmalla's grandson, king Jagatprakāśamalla, composed, besides Maithili dramas, several dramas in his mother tongue, Newari language.<sup>4</sup> Afterwards, plays were composed in both Maithili and Newari.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> In the historical context here, the term “Nepalese” precisely denotes the Newari, the ethnic group, native inhabitant of the Kathmandu Valley of Nepal, whose mother tongue, Newari language, belongs to the Tibeto-Burmese linguistic group.

<sup>4</sup> One underlying reason which, towards the end of his lifetime, brought him to compose more and more plays in Newari language seems to be the intensity of his personal grief over the death of his best friend, minister Candraśekhara Siṃha (Brinkhaus 1987; Brinkhaus 2003: 75). By adopting his mother tongue, he could best pour out his genuine emotion of sorrow in his writings. For some of his elegies composed in Newari, see (Kitada 2020a).

However, Bhaktapur king Jagatprakāśa's Newari composition was not a single occurrence. There are several dramatic manuscripts composed in Newari language by kings of other cities (Kāntipur and Pāṭan) in the Kathmandu Valley around the same time. Obviously, it was then a new trend to compose plays in Newari. It would be a highly intriguing topic of another paper to observe and analyse the correlation and mutual influence between an individual's expression of its true feelings in the mother tongue and the formation of the identity of the community in which this individual lives.

<sup>5</sup> Of course, Sanskrit plays were also composed continually throughout the Malla period. However, I do not take Sanskrit plays in my consideration, for I am here dealing with

That means, the literature in Bengali, which is a New Indo-Aryan language which itself emerged on the Eastern margin of the Subcontinent, served as a suitable model for the Newari people to express their local identity in their mother tongue, Newari, which is a non-Aryan language spoken in the mountainous region on the verge of the Subcontinent. In fact, from a wider perspective suggested by d'Hubert, this phenomenon in Kathmandu was a link belonging to the cultural chain of the broad area of Eastern Subcontinent, i. e. Nepal, Assam, Bengal and Orissa. In the courts of rulers of these regions, Middle Bengali, Maithili and Brajbuli played the role of lingua franca (d'Hubert 2018: 296).<sup>6</sup> Nepal and Arakan constituted the Western and Eastern extremities of this broad zone.

Unanticipated, however, is that the type of Bengali literature which served as a model for the Newaris seems to correspond to the earlier stage of development than what we today consider as Middle Bengali literature, or Classical Bengali literature. A fragment of a manuscript containing songs by Baṛu Caṇḍīdās (i.e. ŚKK<sup>7</sup>) and Vidyāpati was found from the National Archives of Nepal (Tamot & Kitada 2013; Kitada 2016). Since this finding, I have come to confirm that some songs by Baṛu Caṇḍīdās were circulating among Nepalese dramatic manuscripts (Kitada 2019c). Other Bengali songs contained in these manuscripts often show similar features to Baṛu Caṇḍīdās' songs (i. e. ŚKK).

Klaiman in the preface of her English translation of ŚKK mentions some scholars' skepticism as to whether the time of Baṛu Caṇḍīdās' composition of Śrīkr̥ṣṇakīrtan can really date back up to the 14th century (Klaiman 1984: 18ff.). Unfortunately, our findings in Nepal do not seem to offer much hints to the elucidation of this problem, for the above-mentioned fragment of ŚKK does not contain any mention of time, and the Bengali dramas containing these songs<sup>8</sup> are all com-

---

the process of rising of literature in local languages and the process of formation of identity of local communities which found their way of expression through adopting their own mother tongues.

<sup>6</sup> See also the respective pages indicated in his Index under the entry word "Nepal".

<sup>7</sup> Klaiman's introduction (Klaiman 1984) and Das (Das 1984) are recommendable surveys of the controversy on time of ŚKK.

<sup>8</sup> More precisely, the Bengali songs are noted in the margin of the manuscripts of these plays.

posed in the late 15th century or afterwards.<sup>9</sup> However, it is undeniable that, for the Newari authors of the Malla period, Baṛu Caṇḍīdās and Vidyāpati were a favorite pair of poets.<sup>10</sup>

### Manuscript containing Bengali and Maithili songs

Among the Nepalese manuscripts microfilmed by NGMPP (Nepal-German Manuscript Preservation Project), a considerable number of manuscripts containing songs are not yet identified. One of them is the manuscript NGMPP B287/15, which is simply given the title *rāga*, i.e. “[Anthology of] *rāgas*, or melodies/tunes”. This manuscript contains Bengali and Maithili songs.

The microfilm of this manuscript consists of 7 exposures, containing 12 pages, i.e. assumably 10 folios.<sup>11</sup> This manuscript drew my attention, because its style of script in a neat and clear handwriting resembled that of the manuscript containing ŚKK and Vidyāpati songs, which I studied earlier (Tamot & Kitada 2013; Kitada 2016). As the result of my investigation, the first part of this manuscript is identified as a part from the Vidyāvinoda drama, i. e. a Bengali version of the Vidyā-Sundara story by the author Dvija Śrīdhara (see my argument at the end of this article). The second part contains Rādhā-Kṛṣṇa songs in Bengali and Maithili. Among these songs, two mention the Maithili poet Vidyāpati in their *bhaṇitā*. Intriguingly, the Bengali songs show similarities to Baṛu Caṇḍīdās’ (i. e. ŚKK), although I was not successful in identifying any song, as I will discuss below in this paper.

### First Part: Vidyā-Sundara legend

The first part (MS pp. 1–6) contains the same text as (i. e. a part of) the Vidyāvinoda manuscript (NGMPP B276/16).<sup>12</sup> In both manuscripts, even the numbering of songs<sup>13</sup> (no. 47–60) is the same.

---

<sup>9</sup> E. g. the play Kṛṣṇacaritra was composed under king Śivasimha (AD 1578–1620).

<sup>10</sup> However, I have to admit that the possibility is not denied that the Bengali songs I could not identify might include compositions by other poets than Baṛu Caṇḍīdās.

<sup>11</sup> There is ambiguity as to the exact number of folios, as I am going to discuss below.

<sup>12</sup> I published its Romanized text online (Kitada 2019b). An important study in this series of my research is also (Kitada 2019a).

<sup>13</sup> Actually, this manuscript also contains a few passages from song no. 61, but its numbering is lacking.

I give the Romanized text in the following. In places, letters are effaced due to damages or stains in the manuscript.<sup>14</sup> It often happened that I managed to identify them after consulting the corresponding parts in B276/16. Please note, many of my reconstructions are thus influenced by B276/16. Readers are recommended to compare this version of text with my Romanized text of B276/16 published as Kitada 2019b.

(Page 1 = Fol. 1 rec,<sup>15</sup> line 1)

[.....] saphala jivana morā nātha dari[śa]<sup>16</sup> ne,<sup>17</sup> //  
ja[ya]<sup>18</sup>2<sup>19</sup>, e vola voliy[ā]<sup>20</sup> [.....] da□i<sup>21</sup>□ prabhu □□□ñāma (1.2)  
[.....] [kha]ne<sup>22</sup> //  
jaya2 madhu-ka ph[u]l[e]la mālā naiyā dui hāthya tata-[khane]<sup>23</sup> [di]ro  
[v]i[...]<sup>24</sup> [.....]  
[ja]ya2 ma[dh]u-ka [ph]u□ro (line 3) [.....] hāthya tata-khane di[ro]<sup>25</sup>  
kumāra vidyā-kero māthya //  
jaya2 vidā<sup>26</sup>□[da] [v]ide□dh<sup>27</sup>[.....]□ya pāya<sup>28</sup> [.....]i yā [p]i (1.4)  
[...vivāhe] //48//

<sup>14</sup> I use □ for indicating fully illegible letters which are fully effaced, or lacking due to the damage of the folio.

<sup>15</sup> The upper-left corner of this page is broken off.

<sup>16</sup> An almost faded letter.

<sup>17</sup> The scribe sets a small, slant line after a phrase or a semantic unity. I represented it by comma [,]. Sometimes he uses it doubled, which I represent by [,,].

<sup>18</sup> Stained.

<sup>19</sup> There seem to be two kinds of usage of “2”. Here *jaya2* seems to represent a repetition <*jaya jaya*>. On the other hand, 2 put at the end of a verse line marks the second strophe of a song (consisting of several verses).

<sup>20</sup> The right half of the letter is effaced.

<sup>21</sup> Only the *i-kāra* is visible.

<sup>22</sup> Cf. B276/16 *tatakhene*.

<sup>23</sup> Almost faded.

<sup>24</sup> Perhaps *vidyā*?

<sup>25</sup> It seems that the scribe first wrote *de*, thereafter added the variation of *ā-kāra* on the right shoulder of the letter.

<sup>26</sup> A variation of *ā-kāra* set upon the horizontal line.

<sup>27</sup> Cf. B276/16 *vidigadha vidagadhā* (i.e. Skt. *vidagdhā*).

<sup>28</sup> Cf. B276/16 *puṇya pāya*.

// rāga kvaḍā // tāla dvajamāna vādhā □<sup>29</sup>ca t[ā]<sup>30</sup>la //  
 āre, p[.....] [v]i□ā□i□□<sup>31</sup> ā[re] je saṃsā(line 5) [.....] rūpaśi nā, e  
 āre, torā mukha dekhyā lāje kalamkita śaśi e e āre, 2 vi[c]ā<sup>32</sup>ra madana  
 taṃ[tre], e ā[re], vidyā [y]uvati<sup>33</sup> (line 6) de[h]o sujamtre,  
 āre, torā duyi kuca-ke, morā kara duya āmantre [n]ā e [ā]re [.....] //  
 na[.....i] su□<sup>34</sup> sa mājhe nā e vi[dy]ā (line. 7) vinodinī<sup>35</sup> [pr]āṇa hariyā  
 nile lāje, e [n]ava //  
 e, yā, nadana<sup>36</sup> vinode khāte [.....] tu[hma] □ lai yā ā  
 (Page 2 = Fol. 1 ver,<sup>37</sup> line 1)  
 [j]i [s]ya<sup>38</sup> kaṃdarppa pāte, ee āre, 2  
 tora mohana maṇi-lalāte, dekhyā sudamana muni□□ āre tora rūpa dekhyā  
 cita padyā gela tā-te // (line. 2) [49]<sup>39</sup> //

// śrī rāga // gaṇḍala ekatāla //  
 prāṇeśvara, kuca-j[u]ge dite hāthe □ā daha nakṣaro ghāta<sup>40</sup>, sakhi tav-  
 a<sup>41</sup>gatajāni haye, (line 3)  
 he prāṇeśva[ra] āre, karite adhara-pāna, āre, daśana padero cihna, thuyā  
 jāni ra<sup>42</sup>ti māyā-mohe, ,, //  
 [e] p[r]āṇeśvara // manohara nidhuva (line 4)[...]<sup>43</sup> □ri□□[l]i āpane<sup>44</sup>, gupata  
 rati keho jani jāne,, prāṇeśvara //,

<sup>29</sup> I cannot identify this letter.

<sup>30</sup> The *ā-kāra* is effaced.

<sup>31</sup> Cf. B276/16 *vidyā vidusi*.

<sup>32</sup> Or else, *i-kāra*.

<sup>33</sup> In contrast to B276/16 *surati*.

<sup>34</sup> Cf. B276/16 *surati sukha*.

<sup>35</sup> The name of the heroine of the story is Vidyāvinodinī. She is often referred to by the abbreviation Vidyā.

<sup>36</sup> Cf. B276/16 *madana*.

<sup>37</sup> The lower-left corner of this page is broken off, and the part surrounding the damaged part is stained.

<sup>38</sup> These two letters, being faded, are difficult to read.

<sup>39</sup> Badly blurred, but here should be the song number between 48 and 50.

<sup>40</sup> Cf. B276/16 *nā deho nakhero ghāta*.

<sup>41</sup> Or else, *teve*?

<sup>42</sup> The letter almost looks like *ce* or *ve*.

<sup>43</sup> Here is a blank, but some letters seem to be effaced (see the next footnote).

<sup>44</sup> Cf. B276/16 *nidhuvana kariha kerī āpane*.



kapola-yugala-citra, mṛga-mada-gandha-pattre<sup>45</sup>, lopa jani jāya  
cuṃva[...]<sup>46</sup>□ne, he prāṇesva[ra] //,  
gāthite mukutā-maṇi, sātela vichite jāyi, saghane nivida āliṃgaṇe he  
prāṇesvara, //  
nivida □<sup>47</sup> deha (line 5) □i vāji[vo] kanaka kāci,, vājive sakala sakhi-jane,  
e prāṇesvara, //dhru//  
tuhme to vinoda bhāṭa, akṣaya amṛta gha[ṭa]<sup>48</sup> (line 6) [.....]<sup>49</sup>□ha dine  
dine //50//

// mallāla // dvajamāna //  
āre, mukha<sup>50</sup> kalānidhi tuhmāre lo vidyā, āre, uthya mo  
(Page 3= Fol. 2 rec, line 1)  
[.....]<sup>51</sup> lo vidyā 2  
hṛdaya kailā musārā lo vidyā, uthya mu haivo cakorā lo vidyā //, dhru//  
āre, śṛṅgāra sāgara jala lo vidyā , (line 2) [.....]<sup>52</sup>□ā[ra]ha [mada]na  
anale lo vidyā , //51//

// śrī rāga // dvajamāna //  
sakhi go, nava manobhava se rāja saṃbhava, āre, jehne [d]e (line 3)  
[.....]<sup>53</sup> āpa[ne] □□□ moke adhika je kata ka<sup>54</sup>malini, se vika<sup>55</sup> tora  
carāṇe, sakhi go 2  
āji rajani-ta se nātha sahita, □□□<sup>56</sup> (line 4) [ ]<sup>57</sup>ti□□<sup>58</sup>, [je] e,  
jāyite āliṃgana na diro nātha-ke, se śāla lahilo mu-ke, //dhru//

---

<sup>45</sup> I. e. Skt. *gaṇḍa-patra*.

<sup>46</sup> One or two letters are lacking due to the damage of the page.

<sup>47</sup> Effaced. Cf. B276/16 *nivida na deha*.

<sup>48</sup> This letter is effaced but must rhyme with *bhāṭa*.

<sup>49</sup> Three or four letters are lacking due to the damage of the page.

<sup>50</sup> Cf. B276/16 *sukha*.

<sup>51</sup> Damage of the upper-left corner of the page.

<sup>52</sup> Damage of the page corner.

<sup>53</sup> Damage of the page corner.

<sup>54</sup> The letter *ka* here almost looks like *vā*, which seems to be the scribe's habit. Please note some of the letters which I have read as *vā* might be *ka*.

<sup>55</sup> Or else, *sevivo*?

<sup>56</sup> Half faded. Cf. B276/16 *bhujiro*.

<sup>57</sup> A blank space. It seems that three or four letters are effaced.

<sup>58</sup> Cf. B276/16 *rati sukha*.

sakhi go, ki vudhi<sup>59</sup> ke[ph]u āpane, je, he, (line 5) e, pāyilo mahānidhi,  
vi[dh]i-niyojita, harāyilo nātha āpane, //dhru//  
sakhi go, caturddaśa sāstra vadana vidite, kaṅṭhe avalaṃvi (line 6)ta-vāṇi,  
sarvva-guṇa-nidhi, keli mahodadhi bhava-vikara<sup>60</sup> parāṇe //  
sakhi go, keyūra kaṃkana ratana mudari<sup>61</sup>, āro sātha saya<sup>62</sup> hāre, ka (line 7)  
rṇṇe to kuṇḍara sakhi hārāvati<sup>63</sup>, kādhi peraha ahmāke //52//  
// śrī [rāga] // ekatāla //  
ā go māyī vaḍa diga<sup>64</sup> suni (Page 4 = Fol.2 ver, line 1) lo dāduriro kehu  
na kahaya vidyā ā[va]ta re more //53//

// rāga [vibhā]śa<sup>65</sup> // chutā<sup>66</sup> kariyā //,  
tile eka kahi ge(line 2)la juga sama bherā, na jāne kavana diga □□iyā gelā<sup>67</sup>,  
kehu dekha[ta] [le] kehu ā□□□ pri[ye] //  
vahuta, jata□□□y[i]lo<sup>68</sup>, a(line 3)mūla ratane hāthero māṇika mora hari  
niro kone, //54//

// rāga gu[ñ]ja<sup>69</sup> // tāla [jati]<sup>70</sup> //  
e [āro]<sup>71</sup> vidyā, dehe tora (line 4) □□□elo □se ālo vidyā, bhramara ṇa chāde  
tvāra pāśa, ki sundari vidyā, 2,  
iha jānyā āyilu [sa□kā□] [ā]lo [v]i[dyā]<sup>72</sup> □(line 5) [.....]□itava dhāva  
cāru-hāse //dhru//  
e ālo vidyā, tilā eka tyaracha nayāne, ālo vidyā, mukha-tulyā cāhalo  
[āpa.....] (line 6)

<sup>59</sup> Or else, *du vī?*

<sup>60</sup> Or else, *bhevavikara*, i.e. Skt. *bhaivavi-kara?*

<sup>61</sup> < Skt. *mudrā* ‘a finger ring.’

<sup>62</sup> Perhaps \**sāta saya* ‘seven hundred’ ?

<sup>63</sup> Hārāvati seems to be the name of Princess Vidyā’s female servant.

<sup>64</sup> It seems the scribe misread \**caūdiga* (“the four directions). The letters *ca u* resembles *va ḍa*.

<sup>65</sup> Almost illegible, being badly stained. My assumption is based on the *rāga* name *vibhāsa*.

<sup>66</sup> Written instead of mentioning the *tāla*. *Chutā*, which occurs in some of dramatic manuscripts from Kathmandu, seems to be a musicological term referring to a rhythm.

<sup>67</sup> The scribe amended *bhelā* into *gelā*.

<sup>68</sup> Or else, *lā*.

<sup>69</sup> Badly stained. But the *rāga* name *guñjali* (< Skt. *guñjari/gurjari*) also occurs in the song no. 57.

<sup>70</sup> Almost faded off.

<sup>71</sup> Almost faded off.

<sup>72</sup> Almost faded off.

[.....] saṃpūrṇṇa śaśi[vase]<sup>73</sup>, vidyā, se kehne amṛta-pāna-varise //  
vacana hi mo-ke deho jīva dā[se]<sup>74</sup> vidyā, de[kho] mo□ [s]aṃd[eha] j[i]□  
(line 7) [...] //55//<sup>75</sup>

// śrī rāga // chutā //

pīna, kathina, kuca, kanaka, katorā, //56//

(Page 5 = Fol. 3 rec, line 1)

// [rāga] guñjali // [thaka]<sup>76</sup>[t]āla, //

[...] <sup>77</sup>dinakara kathā<sup>78</sup> kamalinī, kathā vase śaśadhara, kathā kumudinī, 2, /  
kata dūra, r[o]va[ta] [gha]na, śikhara mayūra, utima (line 2) [.....] [ne]hā  
kapuna[h]i dūra // [dhru]//

tuhme prabhu vada<sup>79</sup> nidāruṇi, tila eka nā diro je harāro ce[tane]<sup>80</sup> // [57]<sup>81</sup>//

// [rā]maka (line 3) [ri] // <sup>82</sup> athatāla //

vidyā, hema paṃkaja torā vadana vidite, madhu-lobhe bhamarero vyākula  
cite, //

kuhmara, na jāna [a....raṃga] (line 4) [...] parihare, kaṭākṣa guṇa tā  
indra-cāpā<sup>83</sup> tasari, //

vidyā, parama-harise deha surati saṃbhoge, upasama ka[ra se] kusuma□□  
(line 5) [...] //

kuhmara, tuhmāra surati-sukhe, padī gero bhāre, kuce[ro] kālimā □ta  
dhāki[vā] nicore //

vi[dyā] [tu]hmāra<sup>84</sup> jauvane □ (line 6) hita mora cita, garbha-saṃkā viśayana  
□<sup>85</sup> riha bhaya-bhī[ta] //,

<sup>73</sup> Almost illegible, being badly stained. Expected is a word rhyming with *varise*. Maybe it is better to read *sasi-rase* (“the juice/sap of the moon”, i.e. *amṛta*).

<sup>74</sup> Or else, *ne*?

<sup>75</sup> It is totally effaced. But the number 55 is expected here.

This song no. 55 is quoted also in the manuscript DPN 1386 of the Āśā Archives (see my argument at the end of this article).

<sup>76</sup> Almost effaced.

<sup>77</sup> The corner of manuscript is damaged.

<sup>78</sup> A corruption of *utkaṃṭha*?

<sup>79</sup> I. e. *baṛa*.

<sup>80</sup> Almost effaced.

<sup>81</sup> Almost effaced, but 57 is expected here.

<sup>82</sup> This part is lacking due to the damage of the page.

<sup>83</sup> Or else, *indra-rāyā*?

<sup>84</sup> Or else, *ahmāra*.

<sup>85</sup> Stained. Otherwise, this letter is cancelled by the scribe.

kuhmara □□□ā j□□□una prāṇeśvara, kuśalekhā [j]jāya jani (line 7) tuhmāra śarīre, //

vidyā, tu lai yā je saṃsā[r]e □□iro apane,, juga eka jiya □□u jarivo ekhane, //

kuhmara e [v]ola [...] <sup>86</sup>

(Page 6 = Fol. 3 ver, line 1)

n[...]m[...]a □īdaya ro□□ <sup>87</sup> [t]uhmāra a <sup>88</sup> [.....] <sup>89</sup>

// rāga □□āḍa <sup>90</sup> // □□□□ <sup>91</sup> //

[...] (line 2)vati pāna ph[u]la hā[.....] [rājāra jhī .....] //59//<sup>92</sup>

(Song no. 60<sup>93</sup>)

□□ [//] ekatāla //

śiva2 c[o]oro [...] (line 3) garbha vidyāre e rahila, hār[ā][va]ti m[ā]□[va] ti sakhi e ā kaliro [.....]

[...]□ milite na pāre, kālim[ā] padire d[u](line 4)yi kuc[ero] śi□re //

[.....]khi [d]juyi □□outi kariy[ā] [kathā]ntare, vidy[ā]□ [māt]ā-ke □iyā karilo gocare //

śiva2 □[tri]-ke va□[i](line 5)yā āse, se rāja [ma]hi□i, sakrodhe [ā]siyā se jhiyā-ke puचेve se <sup>94</sup> //

<sup>86</sup> The corner of manuscript is torn off.

<sup>87</sup> B276/16 *śuniyā mora hīdaya rodanā* is here slightly recognisable.

<sup>88</sup> It is actually *ā*, according to B276/16 *āge*.

<sup>89</sup> Since the letters in this line are all very badly faded, my transcription is not free of speculation at all. This song seems to be the same as the song no. 58 of the Vidyāvinoda manuscript (NGMPP B276/16). There, the song runs as follows:

*kumara, e vola śuniyā mora hīdaya rodanā, tuhmāra āge-te maro e mora vāsanā.*

In fact, when using this version, the letters, which I have assumed as *navāmāra*, might be read as *evolāsuni* in revision. Likewise, the letters at the end of this line, which I could not identify at all, might be read as *emoravāśana*.

<sup>90</sup> It must be something like *mālāḍa*, according to B276/16 *mālāda*.

<sup>91</sup> Badly effaced. It seems to be *ekatāla*, according to B276/16 *eka*.

<sup>92</sup> Cf. B276/16 *calila mālāvati pāna phula hāthe rājāra jhī e mora pāsanā*.

<sup>93</sup> Many letters being effaced, song no. 60 here is barely legible. I have no other way than to rely on the version of B276/16:

// mallāda // eka //

śiva2 corero śrṅgāre garbha vidyāro e lahiro, hārāvati mālāvati sakhi e ā kariro, / āra sana yāna duyi milite na pāre, kārimā padiro duyi kucero śikhare //

śiva2 sakhi duyi juguti kariyā kathāntare vidyāro mātā-ke giyā karilo gocare //

śiva2 puttri-ke vadiyā/cadiyā āse se rāja mahiśi, sakrodha [ā]siyā se jhiyā-ke puchira se //

śiva2 ki kaila2 vidyā tuhme ku-nāše, sava rājā vāpa-ke anāthi upahāse, //

śiva2 purusa-vidusi vidyā jagattrā vidite, athā[m]tare pādīriyā ghara ācuvite //60//

<sup>94</sup> In B276/16, the scribe first wrote *puchavase*, then he amended it into *puchirase*, presumably on his own consideration of the context. Cf. Kitada 2019 (p. 36, fn. 458) on the passage in question.

śiva2 ki kaila ki kaila vidyā tuhme kula-nāse<sup>95</sup>, [sa]□ [rā]jā (1.6) [...]□-ke  
anā[th]i □pa[...]

śiva2 [p]urusa-vidusi vidyā ja□□ vidite, athātare pādiliyā ghara ācuvite,  
//60// (line 7)

(Song no. 61<sup>97</sup>)

[...]□□ī // □□[li] //

māva-ke volam̐ti vidyā tu[hm]e [ja][nma]sth[ā]□ [...]ver sevā chādyā na  
jāno mu<sup>98</sup>āna, 2 //

gaṃḍa paṃḍar[e?] d[e]h[ā] [...] (The page 6 ends)

## Second part: Rādhā-Kṛṣṇa songs in Bengali and Maithili

Usually, an exposure contains two pages, i.e. facing pages. However, the exposure here (i. e. the fourth exposure of the microfilm) peculiarly contains only page 6 (= Fol. 3 ver). The next exposure (i.e. the fifth exposure) again contains two facing pages, i.e. the verso of a folio and the recto of the following folio. That means, a page (i. e. the recto of the folio) seems to be lacking. The NGMPP photographer seems to have omitted the recto of the folio, probably either because it was a blank page, or by mistake.

All of the rest exposures (i. e. the fifth, sixth and seventh exposures) contain two facing pages respectively. This poses again a riddle as to which one is the last page, i. e. the verso of the last folio; logically thinking, the exposure of the last page would have to contain only a page (i. e. the verso of the last folio). However, peculiarly enough, this is not the case.

Thus, there is an obscurity in regard with the order of the folios. Hereafter, I adopt an expedient in numbering the pages. I refer the facing pages contained in the next (i.e. fifth) exposure as Fol. 7 verso and Fol. 8 recto respectively.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> *Kula-nāse* “[someone who is] the destruction of the family.” The variant *kunāse* in B276/16 is obviously a mistake.

<sup>96</sup> The damage of the page.

<sup>97</sup> The first two verses of Song no. 61 in B276/16 is as follows:

// rāga dhanāśī // cālī // māyya-ke volam̐ti tuhme janma-sthāne, mahādever sevā  
chādyā na jāno suāna //2// gaṃḍa paṃḍare dehā candana-lepane, vāyu-roge hāyi uthya satya  
suvadane 2 // (etc.)

<sup>98</sup> Mistake for *su*. The two letters look similar in form and are sometimes confounded.

<sup>99</sup> I have given a much circumstantial explanation here, for the actual order of folios might be different: In other NGMPP microfilms, I have seen cases in which the photographer

(Page 7 = Fol. 7 verso)

### Remark

This page is divided in two strips by a horizontal borderline. The upper strip (ca. 55%) of the page is completely blank, while the lower strip (ca. 45%) contains script: two lines, consisting of 9 letters and 7 letters (see my transcription below); however, in the upper margin of the lower strip, i.e. along the borderline, a few small stains of ink are seen, which are obviously remnants of a line of letters torn off. That means, the lower strip is a fragment of a page which once used to contain ca. seven lines like the other pages of this manuscript. The reason why the upper strip is blank is unknown. Perhaps, two different strips of paper were patched together. It is also possible that in reality, it is a remnant of a folio whose upper part was torn off, and was photographed together with its previous blank folio.

### Transcription

(Page 7 = Fol. 7 verso, line 1)<sup>100</sup>

the nahi jivana vi nāri<sup>101</sup> ,// ☉<sup>102</sup> //

(line 2) ॐ<sup>103</sup> □<sup>104</sup> śrī rāma re ॐ rāga

(Page 8 = Fol. 8 recto)

(line 1) ॐ rāga korāva // ekatāla //

vande nanda-tanaye pada-pallava ve<sup>105</sup>lasa[pta?]□[ṭa?]vala-rāje /

ghāghara nopura runujhu[nu] (line 2) vāje, vāje kiṃkiṇe<sup>106</sup> sāne, //

// māru // jati //

mo-ko jāna de ma□<sup>107</sup>[p]uri<sup>108</sup> ko kahnāyā uci□<sup>109</sup>jama□(line 3)ta lekhi

tuha leha //dhru//

reversed his course of photographing in the middle of a manuscript, and again started taking pictures from the backside of the manuscript.

<sup>100</sup> The three segments contained in this page are each written by different scribes.

<sup>101</sup> *Jivana vi nāri* would mean “I can’t even live.”

<sup>102</sup> A fleuron, or a decorative sign indicating the end of a text.

<sup>103</sup> The auspicious sign indicating the beginning of a song.

<sup>104</sup> Maybe *om*?

<sup>105</sup> The optional form of *e-kāra* set at the left of a letter. Or else, *vi*?

<sup>106</sup> Similar wording is found in ŚKK no. 308 (Bhaṭṭācārya 2011: 377): *cañcala nūpura ghana kīṅkīnī bāje*. However, solely this instance which is rather a customary expression would not be sufficient for saying anything about parallelism.

<sup>107</sup> It must be *dhu* of \**madhupuri*.

<sup>108</sup> \**Moko jāna de madhupuri* would be Rādhā’s entreaty.

<sup>109</sup> Maybe *ā*?

avudha<sup>110</sup> gopa tuha kichu nahi jñāna, athe [a]gumāve [da]dhi dudha dāna //  
ka<sup>111</sup>hadī(1.4)□ni iha śuna govāli, gopa nehā ya□[bhu?] deva murāri // ◦ //

māruvā // ekatā□i<sup>112</sup> [//]

□dhiviyaci□ā<sup>113</sup>(line 5)[...]na jāke [math]urāpuri, kāhnu sa [ne ?] padava  
vivāda,

kaṭu mero tale morā pasāra lutil[ā]<sup>114</sup>, [ja?][j?]iro □ini, (line 6)

[...]□ila jāda visa vidhariyā mātha sāsuri<sup>116</sup> dha[r]imo hātha,

āju vahure jāyivo [hā]□<sup>117</sup>, / adha<sup>118</sup>nevape, (line 7) [...]□<sup>119</sup> na suni guru vacane,  
te kāhnu □□[m<sup>120</sup>]jilo vāta<sup>121</sup> // ◦ //

rāga //<sup>122</sup> palatāla //

cāncara□<sup>123</sup> chodu go<sup>124</sup>(Page 9 = Fol.8ver, line 1) [.....]<sup>125</sup>□ri<sup>126</sup>, rati nā  
jāno hāme na vi nāri<sup>127</sup> //

ehi patha chāḍi deha nandakī, dhotā, heri gopi sava kaha (line 2) [.....]<sup>128</sup> // ◦ //

siṁdhūrā // jati //

<sup>110</sup> Similar wording in ŚKK no. 164 (Bhaṭṭācārya 2011: 291): *ābudha goālinī nā bujhasi kāja*. However, solely this instance which is rather a customary expression would not be sufficient for saying anything about parallelism.

<sup>111</sup> Or else *ja*?

<sup>112</sup> *ekatāli*?

<sup>113</sup> Maybe *vā*?

<sup>114</sup> Cf. ŚKK no. 31 (Fol. 14/1) (Bhaṭṭācārya 2011: 217): *luṛiā saba pasāra*.

<sup>115</sup> Damage of the page.

<sup>116</sup> E. g. ŚKK no. 91 (Fol. 43/1) mentions the looting of the goods for sale (*pasāra*) and the mother-in-law (*sāsuri*): *ghṛta dudha naṭha mora sakala pasāra / sāsuri nananda mora āti durubāra //3//*

<sup>117</sup> Perhaps *hātha*?

<sup>118</sup> Or else, *va*? Or, *pa* of *\*apane*?

<sup>119</sup> Damage of the page.

<sup>120</sup> Or else, *l*?

<sup>121</sup> If it is *\*bāta*, some statement similar to ŚKK no. 102 (Fol. 48/2) (Bhaṭṭācārya 2011: 258) would be expected: *khāṇieka chāriā kāhnāñi mode deha bāta*.

<sup>122</sup> The name of *rāga* is left blank.

<sup>123</sup> *tva*, *sva*, *tna* etc.?

<sup>124</sup> Perhaps the first syllable of *\*gopāla*?

<sup>125</sup> Damage of the page.

<sup>126</sup> Perhaps the last syllable of *\*murāri* in rhyme with *nāri*.

<sup>127</sup> See my argument at the end of this article.

<sup>128</sup> Damage of the page.

kanaka kamala<sup>129</sup> dala tuva mukha maṇḍala, khañjana jugala uti cale<sup>130</sup>,  
hama va(line 3)[...] <sup>131</sup>bhāgiyā rāja pada na pāyila khaṇḍe nahi virahero  
jare<sup>132</sup>, /

hari<sup>2</sup> piyāse rahala heri, dare nahi □o, (line 4) [...] <sup>133</sup>□o<sup>134</sup>ramire //  
cikura cāmara veni jene kāra sāpini<sup>135</sup>, sundari hṛdaya bhara sāje  
gime gaja-mati-hāra<sup>136</sup> je (line 5) jehne surasaridhāne, vahaya kanayāgiri  
mājhe // ° //

rāga bhupāli // jati //

-adhika maṇṭhara gamaṇa tora de(line 6)ṣi dukha mana haya vaḍa mola, //  
sava sakhi tyaji, anala tohi jāya nikuñja, sambhākhaha<sup>137</sup> mohi //  
cala (Page 10 = Fol. 9 rec, line 1) cala sakhi turita tāhā tora sakhi puṇa  
bhetana jāhā // dhru //

kare [dha]raha vīse gopi lera, hāsiyā gopi(line 2)ṇi uttara dela //

kavi vidyāpati<sup>138</sup> kahaya sāra, erasa vindaka [na]nda kumāla //

rāga korāva // pala(line 3)□āli<sup>139</sup> //

gorā vādhā ro<sup>140</sup> tume vaḍāre jhi<sup>141</sup>, nitera ācala diyā [gv ?]api le ki //

saruva kaṃkāli khani, ho(line 4)liche vāṣe<sup>142</sup>, kucera bhare jani bhāgiyā  
jāyi<sup>143</sup> //

<sup>129</sup> Cf. ŚKK no. 13 (Fol. 7/1) (Bhaṭṭācārya 2011: 207): *kanaka-kamala-ruci bimala badane*.

<sup>130</sup> ŚKK no. 61 (Fol. 29/1) (Bhaṭṭācārya 2011: 236): *khañjana jiniā tora naṇana-yugala*.

<sup>131</sup> Damage of the page.

<sup>132</sup> I. e. < *javare*. Cf. ŚKK no. 22 (Fol. 10/2) (Bhaṭṭācārya 2011: 211): *viraha jarē tehē jarilā*.

<sup>133</sup> Damage of the page.

<sup>134</sup> Or else, □ā?

<sup>135</sup> Description of hairs black like black serpents (*kāla sāpini*).

<sup>136</sup> < Skt. *gaja-mukta-hāra*.

<sup>137</sup> < *sambhāṣa-*.

<sup>138</sup> Vidyāpati is mentioned as the author in the *bhaṇṭiā*.

<sup>139</sup> I. e. *palatāli*.

<sup>140</sup> Perhaps a corruption of \**rādhā lo*. \**Gorā rādhā lo* would mean: “Oh, fair-skinned Rādhā!”

<sup>141</sup> Cf. *barāra jhi* ‘a great man’s daughter’ in ŚKK no. 97 (Fol. 46/1) (Bhaṭṭācārya 2011: 255); no. 48, v. 6 (Fol. 23/2).

<sup>142</sup> Perhaps \**rākhe*?

<sup>143</sup> Here seems to be some simile like an object (*ācala* ‘a mountain?’) which is comparable to the woman’s breast, feeling humiliated by the extreme beauty of Rādhā’s breasts, flees away (*bhāgiyā jāy*) from her.



vaṃdhu kāhnāyā lo tuhme añcala choḍa, svāmi duruvā<sup>144</sup> (line 5)  
[...]<sup>145</sup> vadasi mora //  
sodara bhāginā<sup>146</sup> tumāla nahi lāja, rūpa vināyā tumāla vivā kāja<sup>147</sup> // ◦ //  
(line 6)

[.....]<sup>148</sup> va<sup>149</sup> // ekatāla //  
tumāla madhura vacana sundari lo hṛdaya lāgiyā āche mora, hāra heno,  
(Page 11 = Fol.9 ver, line 1)  
[.....]<sup>150</sup> ra, hṛdaya upara dhari, syāmā sundara tanu tora // ◦ //<sup>151</sup>

kahnala // jati //  
citoḍa tohari<sup>152</sup> nayāna (line 2) [...] <sup>153</sup> ota □□□va dukha parāna //  
jivana, jauvana na rahe sāra, viraha samudre karaha pāra //  
sunaha □u (line 3) [...] [ri?] □□□ sarūpa nava tanuni madhya tohari rūpa<sup>154</sup> //  
kanayaka tora karaha dhāna, bhujete □iyā deho adhare (line 4) □āna //  
dhara<sup>155</sup> manoratha je kare siddhi, tāke sura-pure milayā nidhi // ◦ //

kahnala // ekatāli //  
sājhake (line 5) [v?] eri ugalanavasasadhana dharani vidita sava kāhnu //  
tolā kuṇḍala cakra dekhitalāse lukāvala hera (line 6) yite durabhara rāhu<sup>156</sup> //  
dhanivaitharire vadane to hātha cadhāyi,  
tu[va?] mukha candri [sa?] adhika capala bhela kata, ((Page 12 = Fol. 10  
rec, line 1) cita dhara calo bhāyi // ◦ //

rāga bhupāli // ekatāli //

<sup>144</sup> I. e. *duruvāra*.

<sup>145</sup> Damage of the page.

<sup>146</sup> *Sodara bhāginā* ‘the son of a sister born of the same womb (i.e. mother)’.  
“[You are] the son of my sister born of the same mother. Don’t you have any shame?”  
Cf. ŚKK no. 54 (Fol. 25/2): *sodara bhāginā hoā hena tora kāja /1/ kāhnāñi lāja nāhi tore*.

<sup>147</sup> Obviously, it is a corruption of *ki vā kāja*.

<sup>148</sup> Damage of the page.

<sup>149</sup> The last syllable of a *rāga* name, maybe of *korāva*.

<sup>150</sup> Damage of the page.

<sup>151</sup> Cf. ŚKK 239, 1.1 (Fol. 125/1): *tohmāra bacana kāhnāñi dhariā maṇe*.

<sup>152</sup> *Tohari* ‘your’, occurring twice in this song, seems to be Maithili.

<sup>153</sup> Damage of the page.

<sup>154</sup> In rhyme with *sarūpa*.

<sup>155</sup> Or else, *vara*?

<sup>156</sup> Peculiar rhyming with *kāhnu*.

kara-tare [mora] sobhe mukha candra kisaraya milu (line 2) janu nava aravindre //  
 anukhane nayāne galaya jala-dhāra, khañjana gilaya ugaya [muti]-hāra //  
 o gya(line 3)[l]āni nipalati nihāra, aruṇa picaya cāhe aṃdhākāra //  
 virala nakṣatra nava maṇḍala bhāsa, a(line 4)□[v?]jute□[ṣu?]koki mukha-  
 hāsa //  
 kuṭila kākṣa, phuvala aravinda, bhokṣila bhamala pivaya maka(line 5)  
 [ra]<sup>157</sup>nda //  
 [san ?]ini māna manika dhana tola, corāvaya āva lo, anucita mora □□  
 aparādha mā□u (line 6)  
 [...ā]na, dhani dhara hari kari [r]ākha<sup>158</sup> parāna //  
 bhanayi vidyāpati<sup>159</sup>, ehū rasa jāna, rāya śiva<sup>160</sup>,  
 (End of the manuscript)

### Analysis

In the second part of the manuscript, two songs (MS p. 9, line 5ff, *rāga bhupāli jati*; MS p. 12, line 1ff, *rāga bhupāli ekatāli*) mention Vidyāpati as the author in their *bhañitā*. Besides, at least one song (MS p. 11, line 4ff) is in Maithili.

To my disappointment, I could not find any parallel of ŚKK, although my original expectation to investigate this manuscript was to find any. In some songs, I recognise wordings reminding ŚKK, but these are no conclusive evidences. I only pointed out such wordings in footnotes.

Although being very fragmental, the following two phrases are of interest, in association with the manuscript (DPN 1386) in the Āśā Archives, Kathmandu,<sup>161</sup> which contains Bengali and Maithili songs, under which one song is identified as a ŚKK verse (cf. Kitada 2019c). The two phrases in question are:

*the nahi jivana vi nāri* (MS p. 7)

*hāme na vi nāri* (MS p. 9, line 1)

<sup>157</sup> This letter is lacking due to the damage of the page, but it is obviously *makaranda*.

<sup>158</sup> It almost looks like *cākha*. The letter *ra* sometimes resembles *ca*.

<sup>159</sup> Vidyāpati is mentioned as the author in the *bhañitā*.

<sup>160</sup> Obviously, a part of the name of king Śivasimha, the patron of Vidyāpati. The *bhañitā* verse is broken off here.

<sup>161</sup> Digital Project Number (DPN) 1386. This manuscript contains the play in Newari language, *Padmasāgarapyākhā*, and other songs in Bengali, Maithili and Newari (Kitada 2019c)ю

Please compare *the nahi jivana vi nāri* with the phrase at the end (underlined) of the following song contained in the Āśā-Archives manuscript DPN 1386 (from exposure 2b, line 5 to exposure 3a, line 2).<sup>162</sup>

// varāri // pra //

hāthe na dharaha kāhnu kāpaya tanu mora, purake purala tanu na kariha kora, //

ghāmara sava tanu tuva bhaya rāgī, jio nahi uvara kavana upāya //  
na kara2 hatha mugudha murāri, chayiraka hātha na jivaya na vi nāri //

If based on comparison, our fragment *the nahi jivana vi nāri* was, perhaps, originally *hāthe nahi jivana vi nāri*.

As to the second *hāme na vi nāri*, the same phrase (underlined) is contained in DPN 1386 (from exposure 3a, line 2 to exposure 3b, 3).<sup>163</sup> That is a totally different song, but *hāme na vi nāri* seems to be a kind of *topos*.

Our manuscript NGMPP B287/15

rāga // palatāla //

cāncara□ chodu go [.....] □ri, rati nā jāno hāme na vi nāri //  
ehi patha chāḍi deha nandakī, dhotā, heri gopi sava kaha [.....] //

Āśā-Archives manuscript DPN 1386

// savari // e //

hame na vi nāri madhāyi, āre, kare dhari tahni piyā puchara hu vātare //  
vujha ramaya tuva caturāyi, ārati pala-dhana kavahu na pāyive //  
suna2 nātha vinati hamāra, hame mārati tohe bhuṣara bhamarā //  
mādhava na kara vivāde, pāriyā bhujaha rati ketuka sāra //  
hamara nāgara sama ture, mukurita kusuma bhamara nahi bhure //  
nrpa vaidenātha kaha bhāvi, vārārama nikata punamatapāvi //

Unfortunately, my lack of knowledge does not allow me to say anything further about its textual background.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> The Romanized text is quoted from Kitada (2019c: 4f.).

<sup>163</sup> The Romanized text is quoted from Kitada (2019c: 4f.).

<sup>164</sup> The index of Basantarañjan Rāy's ŚKK edition (Rāy [1385]) registers *nāri* in meaning of "I can't". However, none of the instances indicated corresponds either of the two phrases in question. On the other hand, Rāy's index does not seem exhaustive.

## Vidyāvinoda, the Bengali version of Vidyā-Sundara by poet Dvija Śrīdhara

Intriguingly, this Āśā-Archives manuscript (DPN 1386, exposure 1) contains song no. 55 of the Vidyāvinoda which is included in the first part of our manuscript NGMPP B287/15. I quote that version below.<sup>165</sup>

vāse, ro he āro vidyā, bhramara na chāde tora pāse rāki āro vidyā //  
āre, te kārane āyaro tora pā[sero] he [ā]ro vidyā, vinodha vadhāo cāru  
hāse, ro he, āro vidyā //  
āre tira eka teracha nayāne ro he, āro [v]i[dy]ā, mu[ ]tu[n]i cāho ta  
amāke roki āro vidyā//

At the time when I published my Romanised text with a brief analysis (Kitada 2019b), I did not know the historical background about its author Dvija Śrīdhara. Thanks to my precious colleague Prof. Dr. Thibaut d'Hubert's suggestion, it turned out that this is nothing else than Śrīdhara who was the court poet under the patronage of the king of Gauṛ, Fīrōz Šāh (1532–1533), son of King Nuṣrat Šāh (1519–1532).<sup>166</sup> In fact, Śrīdhara's version was the earliest Bengali version of Vidyā-Sundara story.

Intriguingly, the Vidyā-Sundara story still belongs to the repertory of the Kārtik Nāc theater of Pharping village on the southern margin of the Kathmandu Valley.<sup>167</sup>

### Bibliography

Bhaṭṭācārya, Amitrasūdan (ed.). *Baru Caṇḍīdāser Śrīkr̥ṣṇakīrtan Samagra*. Kal'kāṭā: De'j Pāb'liṣim, 2011

Brinkhaus, Horst. *Jagatprakāśamallas Mūladevaśaśidevavyākhyāna-nāṭaka. Das älteste bekannte vollständig überlieferte Newari-Drama. Textausgabe, Übersetzung*

<sup>165</sup> Quoted from Kitada (2019c: 6).

<sup>166</sup> In the Vidyāvinoda drama, Nuṣrat is referred to as *nasira*. Sultān Nuṣrat Šāh invaded Arakan.

<sup>167</sup> Information given in my interview with Mr. Dharmarāj Balāmī, the director of the Kārtik Nāc theater festival in Pharping. On the Kārtik Nāc of Pharping, see Kitada (2020b). However, the scripts of the plays in themselves are rewritten in each year of presentation.

und Erläuterungen von Horst Brinkhaus. (Alt- und Neu-Indische Studien, Seminar für Kultur und Geschichte Indiens an der Universität Hamburg 36). Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1987.

Brinkhaus, Horst. On the transition from Bengali to Maithili in the Nepalese dramas of the 16th and 17th centuries // *Maithili studies. Papers Presented at the Stockholm Conference on Maithili Language and Literature*. Ed. by W. L. Smith. (Stockholm Studies in Indian Languages and Culture 4). Stockholm: Department of Indology, University of Stockholm, 2003, 67–77.

Das, Rahul Peter. On the English Translation of the Śrīkṛṣṇakīrtana // *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. 1988, Bd. 138, 332–348.

d'Hubert, Thibaut. *In the Shade of the Golden Palace. Ālōl and Middle Bengali Poetics in Arakan*. New York: Oxford University Press, 2018.

Kitada, Makoto. A Fragment of Baṛu Caṇḍīdāsa's Śrīkṛṣṇakīrtan Newly Discovered in Kathmandu // *International Journal of South Asian Studies*. 2016, Vol. 8, 35–48.

Kitada, Makoto (2019a). *Kṛṣṇacaritra. A Bengali drama from the 16th century Nepal. A Romanized text based on the manuscript. Report on the research of dramatic manuscripts written in Nepal of the Malla dynasty*. Published online in the Osaka University repository (OUKA), 2019. <http://hdl.handle.net/11094/71983>.

Kitada, Makoto (2019b). *Bengali drama from Nepal. Vidyāvinoda. A Romanized text based on the manuscript. Report on the research of dramatic manuscripts written in Nepal of the Malla dynasty*. Published online in the Osaka University repository (OUKA), 2019. <http://hdl.handle.net/11094/71692>.

Kitada, Makoto (2019c). *Baṛu Caṇḍīdās parallel in the Āśā Archives of Kathmandu. Report on the research of dramatic manuscripts in Nepal of the Malla dynasty*. Revised on 2019/11/29. Published online in the Osaka University repository (OUKA), 2019. <http://hdl.handle.net/11094/73440>.

Kitada, Makoto (2020a). *Jagatprakāśa Malla's songs in Newar language. Report on the study of the court theater of the Malla dynasty*. Published online in the Osaka University repository (OUKA), 2020. <http://hdl.handle.net/11094/73756>.

Kitada, Makoto (2020b). Traditional Theater in Nepal. An Exposition of Kārtik Nāc, the Drama Festival in Pharping Village, with an Edition of Pārijātaharaṇa // *Wege durchs Labyrinth. Festschrift zu Ehren von Rahul Peter Das*. Carmen Brandt & Hans Harder (eds.). Heidelberg et al.: CrossAsia-eBooks, 2020, 215–253. <https://doi.org/10.11588/xabooks.642>.

Kitada, Makoto. *Middle Bengali texts from Nepal: The Vidyāsundara story and Kṛṣṇa songs in a manuscript of the Malla dynasty (NGMPP No. B287/15)*. Published online in the Osaka University repository (OUKA), 2021. <https://hdl.handle.net/11094/79111>.

Klaiman, M. H. *Baṛu Caṇḍīdāsa. Singing the glory of Lord Krishna. The Śrīkṛṣṇakīrtana translated and annotated by M. H. Klaiman*. (American Academy

of religion, *Classics in Religious Studies*, Number 5). Chico: California Scholars Press, 1984.

Rāy, Basantarañjan (ed.): *Śrīkṛṣṇakīrtan. Caṇḍīdās-biracita*. Kal'kāṭā: Baṅgīya-Sāhitya-Pariṣat, Bengali era 1414.

Tamot, Kashinath & Kitada, Makoto. Newly Discovered Fragment of the *Śrīkṛṣṇakīrtan* // *Tokyo University Linguistic Papers* 33. Tokyo University, 2013: 293–300. Doi/10.15083/00027518, accessed: 28.12.2020.

*Aruna Mukherjee*

## **Russian Translations of Tagore's Works: Continuity and Obstacles**

**Abstract.** Rabindranath Tagore became the icon of Indian literature across the globe when he received the prestigious Nobel Prize for his famous poetic collection in English *Gitanjali* (The Song Offerings) in 1913. This had evoked a worldwide interest in Indian literature. The Russian scholars too had found impetus to study Tagore's works. The corpus of Tagore's translations in Russia is enormous and reflects the fascination of the translators, litterateurs and reading public with the oeuvre of the great Bengali poet and philosopher.

The translation of literature is different from literary criticism because not only it demands appropriate selection of words but at the same time, the idea, feeling, philosophy, circumstances and inner interpretations that are integral part of any literature, have to be conveyed to the target language readers in their truest dimensions.

Given the abovementioned basic intricacies of translations, any literary creation by Tagore which is to be translated into Russian, is quite a tough proposition for any translator, especially for those who are not fully acquainted with the circumstantial, regional and thematic basis of his writing.

The area of reader — reception and response — constitutes a vast canvas. The present work proposes to highlight some of the scopes and significance of

the study of the Russian translations of Tagore's writings and some practical issues related to this field.

**Keywords:** Tagore, translation of literature, translation into Russian, reception and response

---

I dedicate this paper to my beloved friend, philosopher and guide Professor Elena Kirillovna Brosalina. I met Elena Brosalina in the late eighties, when she came to Santiniketan to conduct a research project. At that time, I was working on Tagore and Russian attitudes to his work. She was also a Tagore scholar and had worked on various themes related to his oeuvre. This was like a boon to me. She advised me to analyse the Russian translations of *Gitanjali* and other Tagore's works. She also brought all the way from Saint Petersburg (at that time Leningrad) the Russian translations of those thirteen poems of *Gitanjali*, which were done from the original Bengali by Mikhail I. Tubyansky. I was overwhelmed. This was a most precious gift that I had ever received. Then onwards whenever she came to Santiniketan we used to have long conversations on various academic and general topics. She appreciated my Russian translations of some of the Tagore songs, which could be sung in their original tune.

I still cherish the sweet memories of my meetings and interactions with Elena and admit that her advices and viewpoints still act as important guidelines even today whenever I undertake any creative work.

\*\*\*

“An artistic and effective method of reflecting the cultural heritage and the contemporary socio-cultural values of a country is literature. Literature gives an outlet to inner thoughts, puts words to one's imagination, lets one's realization be known to the whole mankind and transforms the temporary into the eternal” (Mukherjee 2003: 184). The richer the literary expression, the higher is the culture of a nation.

Literary creations through their sheer volume and amazing width of topics hardly leave out any of the issues which are related to the nature, human society and the intricate relationships between humans. This has no doubt overawed the global human community through ages and still continues to do so ignoring the social time bar. With the enormous development in the field of science and technology and in the dimension



of knowledge, the entire world is moving towards the concept of a global village. But any journey towards “one world” needs a simultaneous integrating effort in literature and culture.

Against this backdrop translation functions as a potent medium of linguistic and cultural exchange and thus encourages strong human reactions. Translation gives to source literature and culture a wider projection on the one hand and enlarges target readers acquaintance with literatures and cultures other than their own on the other. This leads to an extension and expansion of human awareness. The history of translation in Russia started in the eleventh century leading to creation of first original works in Russian. The present paper deals with the Russian translations of Rabindranath Tagore's writings, the great literary icon of India who was awarded the prestigious Nobel prize in 1913 for his book *Gitanjali* (The Song Offerings).

The overwhelming response to the poems of *Gitanjali* in English translation done by Tagore himself attracted the London based Russian correspondent of the newspaper *Russkiye Vedomosti* I. V. Shklovsky, who himself was a poet and literary critic too. He translated from English twenty-one poems from *Gitanjali* (Tagor 1913a) and published them, under the pseudonym Dioneo, in the first of the collected volumes entitled *Slovo*. These were anthologies of literary works by different authors published from Moscow. In the same volume, he also published a Russian translation of a short story by Tagore *Vicharak* (The Judge). This was the beginning of a great era of translation of Rabindranath's works in Russia.

Rabindranath Tagore's writings ignore the parameters of time and space. The themes of his writings may be relevant to the then social mosaic but they also fit into the contemporary society. Such is the universality of his creations. This feature of his writings has been attracting the global intelligentsia across the world over a very wide scale of time. His writings were (and are) appreciated by common people, littérateurs, public figures, and many others. Thus, the initial urge to translate Tagore's works into different languages in different parts of the globe was not surprising at all.

Russian intelligentsia appreciated Tagore's works from the first acquaintance with them and foresaw that, when translated into Russian, his writings would be hugely liked by the native Russians and that his ideas about the social systems, their required reorganisation and search for a just society would be accepted by them. These ideas were found

to be appropriate supportive tool for the emergence of the Soviet Union after the World War I.

It is a fact that common Russians are serious book lovers and reading is their common pastime. This helped the translations of Tagore's works to percolate deeply and widely in the country's cross-section of population as expected by the translators. This had catered the need of the common readers and at the same time helped Gurudev's ideas of social equality, its pros and cons reach the common man, which in turn probably helped in a way the policy makers of the country to achieve a fraction of their goal.

As it has already been mentioned, the translation and publication of Tagore's works into Russian started as early as May 1913 with *Gitanjali*, in the volume *Slovo*, Moscow.

The major magazines of Russia did not lag behind. Some poems from *Gitanjali* were translated by Yu. Baltrushaitis and published in 1913 in two different magazines from St. Petersburg: *Ogonyok* and *Zavety*. The first complete translation of *Gitanjali* was done by L. B. Khavkina (Tagor 1913b) and published with a preface in the magazine *Severnnye zapiski*, again from St. Petersburg.

It shows that a sort of competition to be first in publishing Tagore's works started among Russian magazines. From 1914 through 1915, eight volumes containing the translation of Tagore's writings were published in Russia by V. Portugalov. This was followed by the publication of six volumes of Tagore's translation in *Sovremennyye problemy*.

Thus, the translators then did not limit themselves to the translation of *Gitanjali* only, they worked also on *Sadovnik* (The Gardener), *Lunnyi serp* (The Crescent Moon), a dramatical poem *Chitra* and the mystical drama *Tsar' tyomnogo chertoga* (The King of the Dark Chamber). Those volumes contained the short stories too. The philosophical essay *Sadhana* was translated by A. F. Gretman and V. S. Lempitskaya and published with a forward by P. I. Timofeevsky and R. Tagore in the six-volume collection of Tagore's works in Russian which came out in 1914–1916. The second edition, in three volumes, appeared in 1917.

This shows how much hard work the translators had to undergo to translate these rich literary pieces in such a short time.

The chronology of the translations gives a clear picture that *Gitanjali* was one of the favourite books that was translated by different authors and published almost twenty times. Before the October Revolution it was published 13 times and in the early years of the Soviet period three

times. The last of these early translations (13 poems) was done from the original Bengali by M. Tubyansky in 1925. A couple of new translations have appeared recently.<sup>1</sup>

*Sadovnik* (The Gardener) was translated from 1914 through 1923 by different authors from the English version and was published 13 times.

Among the short stories *Subha* — the story of a dumb girl — was translated five times and was published eight times. Its first translation from Bengali was done only in 1956.

The novel *Naukadubi* (The Wreck) was the most favourite among all novels of Tagore. It was translated twice but published five times and a film was also made on it entitled *Doch' Ganga* (The Daughter of the Ganges). However, the novel *Ghare baire* (Home and the World) was translated four times and published six times. The first translation from Bengali was done in 1956.

The plays written by Tagore were also quite popular in Russia. *The King of the Dark Chamber* was translated five times and the last translation done from Bengali in 1957 was published six times. Among other plays *Prakritir Pratisodh*, *Visarjan* and *Dakghar* were translated and published many times.

Many thousand-year-old heritage of Indian culture and philosophy kept the Russians overwhelmed for years. The appearance of *Gitanjali* was a complete revelation for them, which connected them to the rich literary and philosophical background of ancient India. The Russian litterateurs and philologists started translating all the works of Tagore into Russian. From 1920 onwards Tagore's works were translated also into the languages of other regions of the former Russian Empire, which later became republics of the Soviet Union. From 1917 to 1927, more than 60 editions and two hundred thousand copies of Tagore's works in translated version were published in the country (Russian Federation, after 1922 USSR).

The journey of translation of Rabindranath's work suddenly came to a halt after 1927. A gap of almost 30 years is noticed. But from 1956 again the journey was resumed, and in this period we see many Russian translations done from Bengali originals. This clearly shows that the current of translation always flew underneath and suddenly it burst in the form of 12-volume collection of Tagore's writings in Russian, which

---

<sup>1</sup> See (Nikitin 2022: 72) [Editor's note].

were published from 1961 to 1965. This may be regarded as a tribute to Gurudev's one hundred years birthday. Some new works, like novels *Two sisters*, *Malancha* and *Rajarshi* were included. Dance drama — *Chandalika*, *Tasher desh*, *Kaler jatra* and many more poems and essays were published in Russian for the first time.

From a select bibliography compiled by eminent Russian scholar Professor Sergei Serebriany it is seen that in 1972 a selected collection of poems and plays of Tagore came out from the publishing house Khudozhestvennaya literatura in Moscow with a preface by Dr. E. Komarov. In 1981, to mark the one hundred and twentieth anniversary of Tagore, a selected collection of his works in Russian was published in four volumes. A collection of further poems, stories and *Shesher kobita* (The Last Poem) — translated this time from the original Bengali text — was published from Khudozhestvennaya Literatura, Moscow in 1987.

In 1988, *Sad pesen* (Gitobitan) translated from Bengali by Professor B. Karpushkin was published from Khudozhestvennaya Literatura, Moscow.

In 1989, *Zolotaya ladya* (Sonar Tori) translated from Bengali was published from the publishing house Detskaya literatura, Moscow.

In an anthology of world's poetry in Russian, which was published from Moscow in 1999, some selected works of Tagore were included. The novel *Naukadubi* was first time translated from Bengali under the title “Krushe-*nie*” in 1955 by E. Smirnova (Brosalina's maiden name) and I. Tovstyx, in 1999 it was translated by I. Tovstyx and E. Brosalina and published under the same title, whereas in 2005, its translation from Bengali into Russian by E. Smirnova and I. Tovstyx was published from Moscow under the title *Doch' Ganga* (The Daughter of the Ganges).

In 2011, on the occasion of 150<sup>th</sup> birth anniversary of Tagore a book *Gitanjali: muzykal'nye poemy: melodii s nadpisannym tekstom* (Gitanjali: Musical Poems: Melodies with the text superscribed) by T. Morozova was published from Vostochnaya Literatura, Moscow. Here no new translation was included but the author tried to put some of the songs of *Gitanjali* in Western notation. This indeed is a new and good venture for the new generation readers of Russia.

Thus the above chronology shows that the continuity of translations of Tagore's works, which started in 1913, is still maintained. Translating Tagore till date is not a burden but a dedication on the part of the Russian translators.

This paper has also tried to identify the obstacles which sometimes disturbed the continuity of Tagore's literary wonders being easily available to the Russian readers.

The journey of Russian translation of Tagore's works faced many obstacles. Some obstacles were due to the socio-political pressure. In the period from 1927 to 1957 none of Tagore's works in Russian were published in the then U. S.S. R. The reasons could be many, from political to financial. There might be compulsion of the social and political system prevailing in the country which found the translations would not be useful for the common people and might be a hindrance to their upcoming policies.

The other kind of obstacles in translating from a foreign Eastern language is that the translator faces some semantic problems, problems of understanding the grammar and syntax and the cultural connotations.

In case of translating Tagore's writings the translators mainly were dependent on the English translation of the Bengali texts. Hence the Russian translators faced less hindrances than the source language translators, as the English translators already made the path quite smooth by working on the semantic, grammatical and cultural problems they faced during translating from the Bengali source text. Hence the credit obviously goes to those Russian translators who actually translated Rabindranath's writings from the original Bengali. This may be the reason that the number of such Russian translations are less than the translations done from the English version. The reasons might be many but the Russian translations are the proofs of the sincerity of Russian translators. The effort, the pain behind these works and their quality are worth mentioning.

There is no doubt that only through these works rich Indian culture and Indian soul could reach the common man in Russia. The Russians went several steps forward in comparison to many western countries in trying to understand Tagore as a person and his vast literary creations. The euphoria that was created about Tagore in Russia was definitely not temporary. The ever-increasing demands of the translated versions of his works, and the overwhelming reception he received from all quarters of the Russian society proves that his creations have left behind indelible marks in the thoughts of a wide cross-section of the Russian readers.

## Bibliography

Gnatyuk-Danil'chuk, A. P. *Tagore India & Soviet Union: A Dream Fulfilled*. Calcutta: Firma KLM Private Limited, 1986.

Mukherjee, Aruna. Transference of Socio-Cultural Concept: Russian Version of Tagore's Short Stories // *Translating a Nation, an Indo-Russian Saga: seminar papers*. Ed. by Ramdas, A. C. and R. D. Akella. Hyderabad: CIEFL, 2003, 184.

Nikitin, D. S. *Bengal'skaya literatura v russkix perevodax: bibliograficeskiy ukazatel'. Ch. 1. Khuduzhestvennaya literatura* (Bengali Literature in Russian Translations: Bibliography. Part 1. Fiction). Comp. by D. S. Nikitin. Ed. by E. A. Kostina. Novosibirsk: Agenstvo "Sibprint", 2022.

Radhakrishnan, S. *The Philosophy of Rabindranath Tagore*. Baroda: Good Companions, 1961.

Serebriany, S. Select Bibliography compiled by Sergei Serebriany // *International Tagore Bibliography*. [https://tagore.orient.ox.ac.uk/Russian.htm#\\_Toc377467369](https://tagore.orient.ox.ac.uk/Russian.htm#_Toc377467369).

Tagor, Rabindranat. Iz Rabindranata Tagora. Transl. [into Russian] and foreword by Dioneo [Shklovsky, I. V.] // *Slovo*. Book 1. Moscow: Publishing House of Writers in Moscow, 1913, 127–149.

Tagor, Rabindranat. Gitanjali. Pesennye Zhertvoprinosheniya. Transl. [into Russian] and foreword by Khavkina, L. B. // *Severnnye zapiski*. St. Peterburg, 1913. October, 87–101; November, 100–120.

Tagor, Rabindranat. Gitanjali. Transl. from Bengali [into Russian] by M. Tubyansky // *Vostok*. Book 5. Moscow; Leningrad, 1925, 47–57.

Tagore, R. *Tagore, Rabindranath: Birth Century Edition* // Govt. of West Bengal, 1961.

Р. В. Псху

## Ситуативная герменевтика как метод историко-философского анализа или как правильно переводить арабское заглавие перевода Бируни «Йога-сутр» Патанджали<sup>1</sup>

**Аннотация.** Цель статьи представить ситуативную герменевтику как метод философской и историко-философской текстологии на примере анализа фрагментов текста Бируни, представляющего собой двойной парафраз «Йога-сутр» Патанджали. Первый уровень данной парафразы — это текст на санскрите, написанный последователем Патанджали, что явствует из самого названия произведения Бируни и подтверждается анализом арабской транслитерации санскритского слова *pātañjala*; второй уровень этой парафразы — передача на арабский язык уже самим Бируни исходного санскритского текста. Применение (и одновременно развитие) авторского метода ситуативной герменевтики позволяет увидеть новые нюансы арабского текста, выявить стратегические ходы, при помощи которых Бируни решает ряд сложных переводческих задач и продемонстрировать многоуровневую сложность текста, изначально «прикидывающегося» простым пересказом «Йога-сутр»

---

<sup>1</sup> Статья и перевод подготовлены в рамках соглашения между Министерством образования и науки РФ и Российским университетом дружбы народов имени Патриса Лумумбы № 075-15-2021-603 по теме: «Разработка методологии и интеллектуальной базы нового поколения по изучению индийской философии в ее соотношении с другими ведущими философскими традициями Евразии». Публикация выполнена при поддержке Программы стратегического академического лидерства РУДН имени Патриса Лумумбы.

Патанджали в устном комментированном изложении одного из его последователей, оставшегося анонимным «информантом» мусульманского ученого. Статья сопровождается переводом фрагмента третьей части парафраза ал-Бируни «Йога-сутр» Патанджали.

**Ключевые слова:** Патанджали, Бируни, «Йога-сутра», йога, индийская философия, арабская философия, ситуативная герменевтика, перевод

*Ruzana V. Pskbu*

## Situational Hermeneutics as a Method of Historical and Philosophical Analysis or How to Translate More Correctly the Title of Bīrūnī's Translation of Patañjali's *Yoga Sūtras*.

**Abstract.** The article aims at presenting situational hermeneutics as a method of philosophical and historical-philosophical textology by the example of analysis of fragments of al-Bīrūnī's text, which is a double paraphrase of the *Yoga Sūtras* of Patañjali. The first level of this paraphrase is the text in Sanskrit written by a follower of Patañjali, which is evident from the very name of al-Bīrūnī's work and is confirmed by the analysis of the Arabic transliteration of the Sanskrit word pātañjala; the second level of this paraphrase is the translation into Arabic by al-Bīrūnī himself of the original Sanskrit text. The application (and at the same time the development) of the author's method of situational hermeneutics allows to see new nuances of the Arabic text, identify strategic solutions of al-Bīrūnī to a number of complex translation tasks and demonstrate the multilevel complexity of the text, the original "pretending" to be a simple retelling of the *Yoga Sūtras* of Patañjali in an orally commented presentation of one of his followers who remained an anonymous "informant" for the Muslim scholar. The article is accompanied by a translation of a fragment of the third part of al-Bīrūnī's translation.

**Keywords:** Patañjali, al-Bīrūnī, *Yoga Sūtra*, Yoga, Indian philosophy, Arabic philosophy, Situational Hermeneutics, translation

Выдающийся памятник энциклопедизма, созданный величайшим ученым своего времени хорезмийцем Абу-р-Рейханом Мухаммадом ибн Ахмадом ал-Бируни (973, Хорезм — 1048, Газни) «Индия, или Книга, содержащая разъяснение принадлежащих созданных индий-



цами учений, приемлемых разумом или отвергаемых», включает, помимо географических, исторических и культурно-бытовых сведений, также и описание религиозно-философских учений современной ал-Бируни Индии (см. главы 2–8 и ряд других). Во вступлении сам Бируни упоминает сделанные им два перевода индийских текстов, относящихся к школе санкхья-йога, на которые он в основном и опирается при изложении учений индийцев:<sup>2</sup>

Я уже раньше перевел на арабский язык две книги: одну о началах и описании всех созданий, называемую «Санкхья», а другую об освобождении души от телесных уз, известную под названием «Патанджала». Эти две книги содержат большинство основных положений, на которых зиждется вера индийцев, но не частные религиозные правила. Я надеюсь, что эта книга заменит обе названные и все прочие книги подобного содержания и позволит охватить предмет со всех сторон, если на то будет воля Аллаха (ал-Бируни, 1995: 60).

Если о первом его переводе мы сказать ничего определенного не можем,<sup>3</sup> то вторая его работа — так называемый перевод «Йога-сутр» Патанджали — получил в научной литературе достаточное освещение, чтобы составить представление как об уровне владения ал-Бируни санскритом и понимании им перелагаемых на арабский язык идей традиций йоги, так и о теоретических принципах перевода, которым он следовал при работе над этим текстом и которые, возможно, он сам не осознавал (Псху 2022(6)). Арабский манускрипт перевода (а вернее, парафраза) Бируни «Йога-сутр» Патанджали имеет довольно краткую историю: один-единственный арабский манускрипт этой работы был впервые обнаружен Л. Массиньоном в 1922 г.; спустя примерно 30 лет, в 1956 году, текст был издан Х. Риттером с предисловием на немецком языке (Ritter 1956). Одной из первых исследовательских работ об этом памятнике стала статья Ф. Розенталя «О некоторых эпистемологических и методологических предпосылках ал-Бируни», в которой автор говорит об определяющем влиянии йогического учения Патанджали на эпистемологию Бируни

---

<sup>2</sup> В своём изложении Ал-Бируни, безусловно, опирается на более обширную литературу, начиная с вед и «Бхагавадгиты» и заканчивая текстами классических философских системы Индии, идентифицировать которые большей частью можно, хотя используемые Бируни названия могут быть по понятной причине неточными.

<sup>3</sup> Отсылаем к соответствующей литературе (см. Список литературы).

(Rosenthal 1974). Важной вехой изучения этого памятника стала работа М. Козах, содержащая критическое издание арабского текста с английским переводом, комментаторским аппаратом и обширным предисловием (al-Bīḡūnī 2020). Наконец, следует отметить труды Н. Вердон, ряд из которых написаны в соавторстве с Ф. Маасом, переводчиком-исследователем «Йога-сутр» (см., напр., Verdon 2008; Maas & Verdon 2018).

Этот текст интересен по многим причинам. Хотя, на первый взгляд, если нас интересует содержание «Йога-сутр», то зачем нам перевод ал-Бируни, к тому же, весьма вольный? Зачем нам парафраз, когда есть санскритский оригинал и множество его переводов на практически все языки мира, включая русский (см. Список литературы)? Ответом на этот вопрос послужат слова древнеримского автора Плиния Младшего (61–113 н. э.): «...simul quae legentem fefellissent transferentem fugere non possunt. Intellegentia ex hoc et iudicium acquiritur» (С. Plini Caecili 1881: 137).<sup>4</sup> Действительно, пересказ/перевод/парафраз и т. п. позволяет глубже и фундаментальнее осмыслить текст, а кроме того расширяет и языковые горизонты двух культур. В этом смысле перевод необходимо исследовать и в аспекте терминологической составляющей (как переводчик справляется с передачей терминологического каркаса источника), и в аспекте интерпретационных уклонений переводчика. Именно в этом отношении текст Бируни представляет наибольший интерес, поскольку, хотя он более или менее точно воспроизводит структуру источника, он являет собой не буквальный перевод, а адаптированный к ментальности потенциальной читательской аудитории текст. Парафраз Бируни выдерживает структурное соответствие «Йога-сутрам» Патанджали: сохраняется деление на четыре части, но при этом Бируни вводит важные изменения, которые делают его парафраз значительно отличным от первоисточника. В частности, он использует диалогическую форму «краткий вопрос — развернутый ответ» в отличие от формы сутр, используемой Патанджали. Далее, арабский текст Бируни в целом лишен всякой индийской или научной специфики (исключение составляют ряд фрагментов, перевод одного из которых представлен ниже). Он написан на хорошем арабском

---

<sup>4</sup> Общепринятый перевод этой фразы: «Вместе с тем то, что ускользнуло от читателя, не может укрыться от переводчика. От этого приобретается тонкость понимания и правильное суждение».

языке без чрезмерного использования специальной терминологии или транслитераций, демонстрируя главный переводческий принцип Бируни: перевод должен «работать» на своего читателя, пусть и в ущерб своей точности.

Занятия разнообразными языками и переводом (в основном с санскрита, арабского, немецкого и английского) приучили меня вглядываться в язык оригинала даже больше, чем в то, что на этом языке написано. Это привело к созданию метода ситуативной герменевтики, один из принципов которого можно изложить следующим образом: лингвистические особенности конкретного философского памятника могут сообщить о нем и о структурных особенностях мышления его автора важные детали, проясняющие или углубляющие наши знания о нем. Слово «ситуативная» в данном случае описывает скорее положение дел, в котором оказался исследователь, когда зачастую о тексте сохранилось мало сведений, либо их недостаточно, чтобы дать исчерпывающее представление об изучаемом тексте. Термин «ситуативная герменевтика» не коррелирует с ситуационной семантикой Дж. Барвайса и Дж. Перри, хотя в некоторых случаях может использовать ее в качестве одного из подходов. И в этом отношении на помощь приходит язык, который говорит больше, чем автор посредством него выражает. Поэтому ситуативный набор условий функционирования текста (не столько содержание текста, сколько его техническое или инструментальное оснащение, к примеру язык) важны для подтверждения или лучшего понимания исследуемого источника. Подробнее о методе ситуативной герменевтики можно прочитать в работе (Псху 2022 (а)). Посмотрим, насколько этот метод эффективен, на примере заглавия арабского перевода ал-Бируни «Йога-сутр» Патанджали.

Обратимся к одной важной детали, касающейся заглавия арабского текста ал-Бируни, которая, кажется, была упущена всеми исследователями этого текста.<sup>5</sup> Заглавие выглядит следующим образом: *Kitāb al-bātanjalī al-hindī*, что обычно переводится как «Книга индийца Патанджали». Из работы Ф. Мааса и Н. Вердон ясно, что авторы полагают, что арабское слово *bātanjala* является транслитерацией

---

<sup>5</sup> Причиной представляется то, что исследователи перевода ал-Бируни «Йога-сутр» Патанджали владеют хорошо, как правило, либо санскритом, либо арабским языком, что и помешало им увидеть лежащую на поверхности истину. В свою очередь это стало причиной и того, что ал-Бируни было приписано знание санскрита худшее, чем то, по-видимому, каким он обладал.

санскритского слова *pātañjala*, которое представляет собой деривацию ступени *vṛddhi* от имени *Patañjali*. И это абсолютно верно. Далее ими высказывается идея, что арабское слово *bātanjal* используется для авторства работы, а именно авторства арабской версии *Pātañjalayogasūtra*. Со ссылкой на Хауэра указывается, что ал-Бируни использовал арабское слово *bātanjal* не только для обозначения названия работы, но и как собственное имя некоей личности. Далее идет рассуждение о том, насколько адекватно Бируни передает на арабский язык долгие гласные санскритских слов (Maas & Verdon 2018: 286–287). Мне представляется это интересным, но бесполезным для прояснения слова *bātanjal* в арабском названии работы. Отмечу, что оба автора не учли два значимых для этого вопроса нюанса:

1. В транслитерации арабского слова *bātanjal* (باتنجل) в работе Мааса и Вердон не передана конечная краткая гласная «а», которая в устной речи действительно обычно усекается. Если мы ее восстанавливаем в письменном виде, в транслитерации арабской вязи латиницей *bātanjala*, то — с закономерной заменой /b/ на /p/ — мы получаем санскритское слово *pātañjala*. В переводе с санскрита это слово должно означать «последователь Патанджали», то есть обозначает не личное имя, а нарицательное — патанджалист.

2. Это подтверждается тем, что в самом тексте ал-Бируни практически нигде больше не встречается слово *bātanjala*; оно, вероятно, встречалось бы чаще, если бы ал-Бируни ссылался на собственное имя некоей личности.

С учетом этих важных лингвистических моментов более правильным переводом заглавия труда ал-Бируни представляется следующий: «Книга индийца, последователя Патанджали, об избавлении от тягот в передаче Абу-р-Рейхана Мухаммада бен Ахмада ал-Бируни на арабский [язык]» (كتاب باتنجل الهندي في الخلاص من الانتقال نقل ابي ريحان محمد بن (احمد البيروني الى العربي)).

Таким образом, мы видим, что небольшая деталь арабской грамматики, если ее сопоставить с небольшой деталью грамматики санскрита, позволила нам (а) уточнить перевод арабского заголовка текста ал-Бируни, (б) осознать, что ал-Бируни знал санскрит гораздо лучше, чем это предполагалось рядом исследователей.

Ниже представлен перевод с арабского языка первой половины третьей части парафраза Бируни. Этот фрагмент примечателен, прежде всего, тем, что содержит обилие традиционной индуистской

космографической лексики. Это представляет собой заметный контраст двум предыдущим главам парафраза (с ними можно познакомиться в статьях (Пеху 2021; Пеху 2022 (б)).

### Список литературы

Abū Rayhān al-Bīrūnī. *The Yoga Sutras of Patañjali*. Ed. and transl. by Mario Kozah. Ed. by Kevin van Bladel & Shawkat M. Toorawa. New York: New York University Press, 2020.

Barwise, J. & J. Perry. Situations and Attitudes // *The Journal of Philosophy*. 1981. № 78(11), 668–691.

C. Plini Caecili Secundi Epistularum libri novem, Epistularum ad Traianum liber, Panegyricus. Recognovit Henricus Keil. Lipsiae: Sumptibus et Typis B. G. Teubneri, MDCCCLXXXI (1881).

Sakaki, Kazuyo. Yogico-tantric Traditions in the Hawd al-Hayat // *Journal of the Japanese Association for South Asian Studies*. 2005. 17: 135–156.

Maas, Ph. & N. Verdon. On al-Bīrūnī's *Kitāb Pātāṅgal* and the *Pātāñjalayogaśāstra* // Baier, K., Ph. A. Maas, and K. Preisendanz (eds). *Yoga in Transformation: Historical and Contemporary Perspectives*. Wiener Forum für Theologie und Religionswissenschaft, 16. Vienna: Vienna University Press by V&R unipress, 2018, 285–334. (<https://doi.org/10.14220/9783737008624.283>, accessed: 09.02.2022).

Ritter, H. Al-Bīrūnī's Übersetzung des Yoga-Sūtra des Patañjali // *Oriens*. 1956. No 2, 165–200.

Rosenthal, F. On Some Epistemological and Methodological Presuppositions of al-Bīrūnī // *Beyruni'ye Armağan*. Ed. by A. Sayili. Ankara: Türk tarih kurumu basimevi, 1974, 145–167.

Sachau, E. C. *Alberuni's India*. 2 vols. London: Trubner and Co, 1888.

Pines, Shlomo & Tuvia Gelblum. Al-Bīrūnī's Arabic Version of Patañjali's "Yogasūtra" // *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. 1966. Vol. 29, 302–325.

Verdon, N. *Contribution à la découverte de l'altérité entre le monde islamique et indien à travers l'oeuvre d'al-Bīrūnī*. Master Dissertation. Université de Lausanne, 2008.

Ал-Бируни Абу-р-Рейхан. *Индия*. Издание подготовили А. Б. Халидов, Ю. Н. Завадовский, В. Г. Эрман. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1995.

Патанджали. *Классическая йога. Йога-сутры Патанджали*. Пер. с санскр. Е. П. Островской и В. И. Рудого. М.: Наука, 1992.

Пеху Р. В. О Китаб Патанджали ал-Бируни: вступительная статья к переводу // *Ислам в современном мире*. 2021. 17(2). С. 77–81.

Псху Р. В. *Ситуативная герменевтика как метод философской текстологии*. М.: ООО «Садра», 2022(а).

Псху Р. В. К вопросу о переводческой стратегии ал-Бируни: кратко об арабском переводе санскритского текста «Йога-сутр» Патанджали // *Ислам в современном мире*. 2022(б). 18(1). С. 105–116.

Хальбфас В. *Индия и Европа. Опыт понимания*. Науч. и лит. ред. А. В. Парибок, отв. ред. Р. В. Псху. М.: ООО «Садра», 2022.

## Ал-Бīрūнī

### «Китаб батанджали ал-хинди»<sup>1</sup>

#### Часть третья (фрагмент)

Шестое качество — спокойствие и мир [в душе], чтобы быть в состоянии сосредоточить свой ум (qalb) на одной вещи.

Седьмое качество — длительная устойчивость мысли на том [объекте], на котором успокоился ум, [обретя] единство, не подверженное множественности, когда [ум] отделяется [от этого объекта], рассеивается на различных уровнях или обращается к другому объекту.

Восьмое качество — искренность в усердном труде до тех пор, пока мысль и то, о чем, мыслится, не станут единым [целым].

Тот, в ком эти восемь качеств объединились, и душа того упражнялась [в процессе прохождения] этих уровней и достигла самого тонкого и возвышенного [уровня]. Три последних качества, которые изложены в [начале] третьей части, отличны от первых пяти качеств, [изложенных во второй части], поскольку они дальше от чувств и ближе к разуму, гранича с постижением познаваемого, абстрагированного от материального, каковое [постигается] через связь с чувствами.

Вопрошающий: — Достигает ли человек посредством них конечной искомой цели?

<sup>1</sup> Перевод фрагмента третьей части с арабского языка сделан Р. В. Псху с издания: Abū Rayḥān al-Bīrūnī. *The Yoga Sūtras of Patañjali*. Ed. and transl. by Mario Kozah, Kevin van Bladel and Shawkat M. Toorawa (eds). New York: New York University Press, 2020.

Отвечающий: — Переход к ней подобен переходу в самом человеке, при [переходе] от детства к старости. Знание их едино, поскольку оно рассеивается от познающего к познаваемым [объектам]; оно характеризуется множеством, но когда он утишит его и отрежет содержимое того, что рассеивает [его внимание], оно снова становится единым, а при [наличии] третьего качества целостным. Однако оно все еще не достигло уровня абстрактного представления, [лишенного] материи, и средством его достижения [является] практика, как [говорилось] ранее.

Вопрошающий: — Чем вознаграждается тот, кто [прилежно] следует практике и терпелив в ней?

Отвечающий: — Он вознаграждается знанием прошлого, настоящего и будущего.

Вопрошающий: — Знание этого едино или троично?

Отвечающий: — Оно едино подобно глине, которая до [момента] замешивания была пылью, а после [замешивания стала] горшком. Во всех трех случаях природа глины одна, хотя она и разнообразна по форме: в некоторых из них [форм] она (природа глины — *Р. П.*) проявлена, а в других — скрыта. Точно так же форма этого единого знания разнообразна в зависимости от различия форм времени в трех его частях.

Вопрошающий: — Вознаграждается ли он в этом мире чем-либо еще?

Отвечающий: — Имена не изменяются в своем движении между речью и умом. Воистину, горшок это горшок, когда он называется [таковым], и он горшок, когда он мыслится [как горшок]. Тот, кто знает вещи по их именам и мыслит их согласно их границам, а также имеет обыкновение проводить различие между этим и сводить это [различие] к реальности, тот знает язык птиц.<sup>2</sup> Тот, кто имеет обыкновение обретаť знание и собирать его, тот знает свое состояние в прошлом до своего телесного воплощения, он познает помыслы любви и ненависти как целостное знание, не познавая объекта любви и объекта ненависти частичным знанием.

Вопрошающий: — Как он творит чуда своими действиями?

Отвечающий: — Посредством мысли и непоколебимой решимости. Он обретаť воздаяние и награду в том, к чему он посылает мысль

---

<sup>2</sup> То есть обретаť одну из сверхспособностей.

и обращает свою непоколебимую решимость несмотря на то, что любое воздаяние без [конечного] освобождения несовершенно и не является чистым благом. Тот, кто хочет укрыться от глаз, тот постоянно размышляет о теле, о благолепии и уродстве, длине и короткости, форме и символе. Он настойчив в том, чтобы отвлечь [от себя] взоры и овладеть зрением, так что он становится невидимым людям, как если бы он сосредоточил свою мысль на речи и овладел ею, голос его исчез бы и его не стало бы слышно, даже если бы он говорил громогласно.

Тот же, кто хочет обрести знание о том, какова будет его смерть, тот сосредоточивает свою мысль на практике, и душа его неожиданно оснащается знанием неизвестного.

Тот, кто хочет обрести представление о рае и аде, или об ангелах и бесах, или о своих умерших предках, тот пусть сосредоточит свою мысль на этом, ограждая свой слух от звуков, а зрение от всего видимого.

Тот, кто желает укрепить свою душу, пусть постоянно вспоминает о радовании праведнику и избегании порочного человека и сострадания к нему.

Тот, кто желает укрепить свое тело, [пусть] направляет мысль на силу и ее местоположения [в связи с телом]. И постоянством [делания] этого он приобретет силу, которая не отличается от силы слона. Если же он направит свою мысль на свет своих органов чувств после подавления их и овладения ими, он будет вознагражден познанием тонких материй явленных и скрытых [вещей].

Тот, кто направляет мысль на солнце, будет вознагражден знанием и видением всего во [всех] мирах.

В этом месте комментатор [дает] объяснение по описанию мира и [его] регионов; цитирование его должным образом полезно, ибо [относится к] знаниям, широко распространенным среди них (т. е. отшельников — *Р. П.*). Он начинает с описания существующих объектов, от низших регионов до высших, и делает мрак самым низким уровнем, который [измеряется в] йоджанах,<sup>3</sup> что равняется 32 тысячам локтей, если измерять расстояние в их [системе измерения], или 8 тысяч шагов, [если измерять] в нашей [системе измерения], [то есть] десять миллионов<sup>4</sup> (*koṭi*) и восемь с половиной миллионов. В сумме это составляет, согласно нашей [системе] счисления, восемнадцать

---

<sup>3</sup> Большая мера длины.

<sup>4</sup> В арабском тексте миллион 'тысяча тысяч'.



с половиной миллионов, поскольку коти (*koti*) у них обозначает десять миллионов, а лакша (*lakṣa*) — сто тысяч. Также он сказал, что над мраком [располагается] Нарака — ад. Он измеряется в тринадцать *koti* и двенадцать *lakṣa*, что составляет 131 200 000 йоджан. Над адом также [находится] мрак, измеряемый в одну *лакшу*. Над ним [расположен] регион, называемый из-за своей жесткости Ваджра, [что означает] «молния». Он измеряется в 34 тысячи йоджан. Над ним Гарбха, или срединный [регион], в 60 тысяч йоджан. Над ним Суварна, или золотой регион, в 30 тысяч йоджан. Над ним Сапта Патала, или семь регионов, каждый из которых [измеряется] в 10 тысяч йоджан. [...] Высший регион — это регион Двипа. Самый срединный остров — Джамбу Двипа, на котором мы и находимся. Далее Плакша Двипа, Шалмали Двипа, Куша Двипа, Краунча Двипа, Шака Двипа и Пушкара Двипа. Размер Джамбу Двипы одна лакша, а вокруг по две лакши, затем по четыре, и так далее до самого края [размер ] удваивается.

Между каждыми двумя островами, или регионами, [находится] море, окруженное землей, на которой мы [находимся], [называемое] Кшара, или «Соленое»; далее Икшу, или «Сок сахарного тростника»; далее Сура, или «Вино»; далее Сарпис, или «Масло»; далее Дадхи, или «Простокваша»; далее Кшира, или «Молоко»; затем Свадудака, или «Сладкая вода». Первым из этих морей [является] Кшара, [измеряемое] в две лакши, а размер остальных, как упоминалось ранее, удваивается.

За «Сладкой водой» [находится] Лока Лока, или незаселенная [территория], измеряемая в 10000 йоджан. За ней [находится] Земля Золота, [измеряемая] в 10 коти. За ней [находится] Питр Лока, или мир предков, в 61 лакшу и 34 000 йоджан. За ней половина яйца Брахманда, или содержащая неподвижные небеса. За Брахмандой мрак, называемый тамас, размер которого один коти и 85 лакш.

В середине острова, на котором мы [находимся], [находится] гора Меру, место жительства ангельских существ. Одна из сторон ее четырехугольника размером в 5 коти, на четырех ее сторонах [расположены] горы, царства, реки и моря, нет смысла их перечислять, поскольку они неизвестны, или именовать, поскольку [их имена] на индийском языке.

Затем [комментатор] перечисляет локи и говорит, что Бхур Лока<sup>5</sup> заселен людьми, животными и птицами, [а также на нем находятся]

---

<sup>5</sup> Здесь и далее названия слоев мира.

горы, реки и деревья, и [в своей протяженности он достигает] Солнца. Далее [он упоминает] Бхувар Лока, на котором [находится] солнце Вишвадхара, и [в своей протяженности он достигает] полюса. Далее Махар Лока, [местоположение] защитников мира, таких как Индра и ему подобные. Затем Джана Лока, который [включает] господ разных видов ангельских существ. Далее Тапо Лока, на котором [находится] бхарата-кумара. Затем Сатья Лока, местоположение брахманов, [обретающих кармическую награду], и поэтому называемый Брахма Деша, подобно тому, как местоположение кшатриев, [обретающих кармическую награду], называется Раджа Деша. Далее Брахма Лока, в котором [обитает] Брахма. Размер всех этих семи лок [определяется] в 15 коти. И в совокупности они именуются Брахманда подобно тому, как мы называем совокупность небесных сфер эфиром.

На этом месте комментатор завершает свою речь.

[...].

স্মিতা সেনগুপ্ত

## কবিগুরুর হারিয়ে যাওয়া পাণ্ডুলিপি ও রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরীর অনন্য সংগ্রহ

**সংক্ষিপ্তসার।** এই নিবন্ধটি রাশিয়ায় রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের হারিয়ে যাওয়া পাণ্ডুলিপি আবিষ্কার এবং রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরির অনন্য সংগ্রহশালা নিয়ে লেখা হয়েছে। এই নিবন্ধটি লেখার উদ্দেশ্য পাণ্ডুলিপিটি কিভাবে রাশিয়ায় এসে পৌঁছয় সেই তথ্যটির বিশ্লেষণ এবং সেই কাজটি করা হয়েছে শুধুমাত্র মূল পাণ্ডুলিপিটির ভিত্তিতেই নয়, অনলাইনে উপলব্ধ বিভিন্ন তথ্য ও পাণ্ডুলিপির অন্যান্য ফটোগ্রাফও বিশ্লেষণের কাজে ব্যবহার করা হয়েছে। পাণ্ডুলিপিটি হারিয়ে ফেলার কথা যা, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর নিজেই স্বীকার করেছিলেন, সে বিষয়টি এই লেখার মাধ্যমে তুলে ধরা হয়েছে এবং পাণ্ডুলিপিটির হারিয়ে যাওয়া এবং ১৯৬১ সালে রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরীর পাণ্ডুলিপি বিভাগে স্থান পাওয়ার তথ্যটির ওপর জোর দেওয়া হয়েছে। লেখক কিছু অনুপস্থিত তথ্যের উপর আলোকপাত করার জন্য এ বিষয়ে গবেষণা চালিয়ে যাবার প্রস্তাব দিয়েছেন।

**মূলশব্দ:** রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, পাণ্ডুলিপি, রাশিয়া, রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরি, রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরির ওরিয়েন্টাল সেন্টার।

Smita Sengupta

### Lost Manuscript of Tagore and Russian State Library's Unique Collection

**Abstract.** This article examines the discovery of Rabindranath Tagore's lost manuscript in Russia and the unique collection of the Russian State Library.

The objective of this study is to analyze the source and history of the document in the Russian State Library by examining not only the original manuscript, but also its photographs available online. Through this investigation, the need to determine the fate of the manuscript after its loss by Tagore himself is highlighted in this paper and the fact that the manuscript was lost and submitted in the Manuscript Department of the Russian State Library in 1961 is emphasized. The author proposes further research to shed light on some missing information.

**Keywords:** Rabindranath Tagore, manuscript, Russia, Russian State Library, Oriental Center of the Russian State Library

সেন্ট পিটার্সবার্গ ইউনিভার্সিটির বাংলা ভাষার অধ্যাপিকা শ্রদ্ধেয়া এলেনা কিরিলোভনা ব্রসালিনার (১৯৩১-২০২০) স্মৃতিতে প্রকাশিত হবে যে সংকলনটি তাতে প্রকাশের জন্য তাঁর কাজের সাথে সামঞ্জস্য রেখে প্রবন্ধের বিষয় বাছতে গিয়ে দেখলাম যে আমাদের দুজনের চর্চার এবং আগ্রহের বিষয়গুলোর মধ্যে মিল আছে যেমন, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, গেরাসিম লেবেদেভ, অনুবাদ কর্ম, বাংলা ভাষা পড়ানো ইত্যাদি কিন্তু মিল থাকা সত্ত্বেও বিষয় বাছতে যে কম সময় লাগলো এমন কথা বলতে পারি না। বরং উল্টোটাই হল বলা যেতে পারে। অনেকগুলো বিষয়ের মধ্যে ঠিক কোন বিষয়টা বেছে নেবে সে ব্যাপারে মনস্তির করতে লেগে গেলো অনেক বেশী সময়। এলেনা কিরিলোভনার পি.এইচ.ডির বিষয় ছিল “রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের নাটক” তাই শেষ পর্যন্ত কবিগুরুর একটি বিশেষ নাটক যেটি প্রথমে তিনি লিখেছিলেন গল্প হিসেবে সেটিই বেছে নিলাম নিবন্ধের মূখ্য বিষয় হিসেবে তবে এই বিষয় বাছাই পর্বে বিভিন্ন বই পত্র, ইন্টারনেট ঘাঁটাঘাটি করতে গিয়ে কিছু ইন্টারেস্টিং তথ্য পেলাম সেগুলোর কথাও এই নিবন্ধে যোগ না করে পারলাম না।

প্রথমেই সেন্ট পিটার্সবার্গ ইউনিভার্সিটি সম্বন্ধে খোঁজ নিতে গিয়ে জানতে পারলাম শ্রী নিশিকান্ত চট্টোপাধ্যায় (১৮৫২-১৯১০) নামে এক বঙ্গসন্তানের কথা। তিনি কিছুকাল (খুব সম্ভবত বছর দুয়েক, ১৮৭৮-১৮৮০) পিটার্সবার্গ ইউনিভার্সিটিতেই ভারতীয় ভাষার অধ্যাপক ছিলেন। তিনি লাইপজিগ বিশ্ববিদ্যালয়ে জার্মান, সংস্কৃত, ভাষাতত্ত্ব, ইতিহাস, ন্যায় ও দর্শনশাস্ত্র নিয়ে পড়াশোনা করেছিলেন এবং পরে জুরিখ বিশ্ববিদ্যালয় থেকে *The Jatras, or the Popular Dramas of Bengal* খিসিসের জন্য ইউরোপে ভারতীয়দের মধ্যে প্রথম পি-এইচডি উপাধি পান। অধ্যাপক হিসেবেও তিনিই নাকি প্রথম ভারতীয় যিনি রাশিয়ায় অধ্যাপনার কাজ পান। ১৮৮৩ সালে স্বদেশে ফিরে এসে অল্প সময়ের মধ্যে তিনি যেমন বিখ্যাত হয়ে উঠেছিলেন স্বদেশবাসীর কাছে তেমনি আবার খুবই তাড়াতাড়ি লোকের স্মৃতি থেকে হারিয়েও যান। “গাও রে আনন্দে সবে ভারতীর জয়” গানটি নাকি নিশিকান্তকে নিয়ে লেখা। দেশে ফিরে আসার পর তাঁর জীবনের অধিকাংশ সময় হায়দ্রাবাদে কাটো। হায়দ্রাবাদ, মজঃফরপুর ও মহীশূর কলেজে অধ্যক্ষ ও অধ্যাপকের পদে নিযুক্ত ছিলেন তিনি। কর্মসূত্রে হায়দ্রাবাদ যাওয়ার পর তিনি বৈবাহিক সম্পর্কে জড়িয়ে পড়ে মুসলিম ধর্ম গ্রহণ করেন এবং আত্মীয় পরিজনদের সংগে সংযোগ ছিন্ন হয়ে যাওয়ায় জীবনের শেষ দিনগুলো কাটান অশেষ দুঃখে ও একাকীত্বে। যে ইউনিভার্সিটিতে এলেনা কিরিলোভনা বাংলা পড়িয়েছেন সেই একই ইউনিভার্সিটিতে নিশিকান্ত চট্টোপাধ্যায়ও বাংলা ভাষার অধ্যাপক হিসেবে কাজ করেছেন তাই একবার মনে হয়েছিল এই ভদ্রলোককে নিয়েই নিবন্ধটি লেখা যেতে পারে। তারপর আরো জানলাম রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের “ভানুসিংহের পদাবলী” সম্বন্ধে তাঁর উচ্ছ্বসিত প্রশংসা অথচ তাঁর সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের বিরূপ মন্তব্যর কথা। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের “ক্ষুধিত পাষণ” গল্পের নায়কের চরিত্রটি নাকি নিশিকান্ত

চট্টোপাধ্যায়ের আদলে তৈরী। দ্বারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায় সম্পাদিত “জাতীয় সঙ্গীত” বইটি নাকি নিশিকান্ত রুশ ভাষায় তর্জমা করে রুশ যুবরাজকে শুনিয়েছিলেন। তাঁর সম্পর্কে এসব তথ্য যথেষ্ট কৌতূহল জাগালেও বাংলা সাহিত্যের বিস্মৃত নাম নিশিকান্ত চট্টোপাধ্যায়কে ঠিক কি কারণে রাশিয়া থেকে চলে যেতে হয়েছিল আর কেনই বা তিনি রবি ঠাকুরের বিশেষ অপ্রিয় হয়েছিলেন (দুই পরিবারের মধ্যে বৈবাহিক সম্পর্ক থাকা সত্ত্বেও) সে বিষয়ে যথেষ্ট তথ্য না থাকায় বিষয়টা ভবিষ্যতের জন্য তুলে রাখাই ঠিক মনে হলো।

রুশ দেশে বাংলা পড়িয়েছেন এরকম আরেকজন বাঙালীর খোঁজ পেলাম নানা তথ্য ঘাঁটতে ঘাঁটতে তাঁর নাম প্রমথনাথ দত্ত। ইনি একজন বাঙালি বিপ্লবী। বিদেশে ভারতীয় যুদ্ধবন্দীদের নিয়ে বিপ্লবী দল গড়ে তোলেন। অল্পবয়সে বিপ্লবী দলে যোগ দিয়েছিলেন প্রমথনাথ। বিপ্লবী দলের নির্দেশে, অপ্রবিদ্যা আয়ত্ত করার উদ্দেশ্যে দেশের বাইরে চলে যান। বৈদেশিক শক্তির সাহায্যে ভারতে ব্রিটিশ বিরোধী বিপ্লবের প্রচেষ্টা ছিল তার অন্যতম উদ্দেশ্য। কনস্টান্টিনোপল এসে দাউদ আলি ছদ্মনাম নেন। পরে সারা জীবন এই নামেই পরিচিত ছিলেন। তুরস্কে এসে সেখানকার নেতাদের সাথে দেখা করে পরবর্তী পরিকল্পনা ব্যক্ত করেন। আফগানিস্তান ও বালুচ সীমান্ত এলাকায় প্রমথনাথ ব্রিটিশ পুলিশের গুলিতে আহত হন। ইরান সরকারকে চাপ দিয়ে ব্রিটিশরা মুক্তিবাহিনীর বিপ্লবী সৈনিকদের বন্দী করে। তাদের প্রায় সকলকেই গুলি করে মারা হয়। প্রমথনাথ একাধিকবার ইংরেজ পুলিশের হাতে ধরা পড়লেও পালাতে সক্ষম হন ও আশ্রয় নেন উত্তর ইরানের পার্বত্য উপজাতির মধ্যে। ১৯২১ সালে ভারতীয় কম্যুনিষ্ট বিপ্লবীদের অনুরোধে সোভিয়েত সরকার প্রমথনাথকে উদ্ধার করে ইরান থেকে। এরপর তিনি সোভিয়েত দেশে থাকা শুরু করেন। পায়ে গুলি লাগার দরুন তিনি শারীরিকভাবে দুর্বল হয়ে পড়েন। তাকে ক্রাচ নিয়ে চলতে হতো। লেনিনগ্রাদ ইনস্টিটিউট ফর ওরিয়েন্টাল স্টাডিজি বাংলার পাশাপাশি উর্দু ও হিন্দি ভাষা পড়াতে। সোভিয়েত দেশে বিদেশি ভাষার শিক্ষক হিসেবে প্রমথনাথ ওরফে দাউদ আলি দত্ত ব্যপক পরিচিতি পান। তিনি একজন রুশ মহিলাকে বিয়ে করেছিলেন। তাদের পুত্র ইগর দাউদোভিচ দত্ত একজন পরমাণু বিজ্ঞানী। ১৯৫৪ সালে সোভিয়েত রাশিয়ায় মারা যান প্রমথনাথ দত্ত।

নিবন্ধের শুরুতে এই দুজনের কথা সংক্ষেপে লিখলাম এই কারণে যে, পিটার্সবার্গ ইউনিভার্সিটির আর্কাইভ খুঁজলে হয়তো এঁদের সম্পর্কে কিছু অজানা তথ্য পাওয়া যেতে পারে।

আরো একটা বিষয় যেটা নিয়ে লেখার কথা ভেবেছিলাম (এলেনা কিরিলোভনার চর্চা করা বিষয়গুলোর সাথে সঙ্গতি রেখে) কিন্তু শেষ পর্যন্ত বাতিল করেছি সেটা। লিখ অনুবাদের অসুবিধা ও অনুবাদকের স্বাধীনতা এবং সীমাবদ্ধতা। সে সম্পর্কেও এখানে দুয়েক কথা লিখছি।

সাহিত্য অনুবাদ কিরকম হওয়া উচিত সে বিষয়ে জ্ঞানী গুনীদের বেশীরভাগই ভাবানুবাদের পক্ষে কিন্তু ১৮০৫ সালে গেরাসিম লেবেদেভের পুরোনো রুশী ভাষায় পূর্ব ভারত সম্পর্কে লেখা বইটি সাধু বাংলায় অনুবাদ করার পর আমার ধারণা হয়েছে যে, কোনো বিদেশী লেখকের লেখার (তা গদ্য বা পদ্য যাই হোক না কেন) ভাবানুবাদ করলে সেই ভাষার স্টাইল বজায় রাখতে গিয়ে অনেকসময় কিছু দরকারী শব্দ বাদ পড়ে যায় বা মূল টেক্সটের বাইরের কিছু শব্দ ঢুকে পড়ে যা মোটেই বাঞ্ছনীয় নয়। তাই অনুবাদকের স্বাধীনতা খোদার ওপর খোদাকারী করার শামিল অর্থাৎ লেখক এক্ষেত্রে খোদা (সৃষ্টিকর্তা) এবং অনুবাদকের উচিত মূল টেক্সটের যথাসম্ভব কাছাকাছি থাকা। অনুবাদের আধুনিক তত্ত্ব আনুযায়ী একজন উচ্চাকাঙ্ক্ষী অনুবাদক যদি ট্রান্সক্রিয়েটার হয়ে ওঠেন তাহলে তার অনুবাদ পড়ে পাঠকদের যতই ভালো লাগুক না কেন তাকে সুস্বাদু ঘোলের স্বাদ পাওয়া গেলেও খাঁটি দুধ খাওয়ার শখ মেটে না মোটেই।

এলেনা কিরিলোভনা তাঁর কর্মজীবনে রবীন্দ্রনাথ ও আরো অনেক বিদেশী লেখকের রচনা অনুবাদ করেছেন রুশীতে। বিশ্ব সাহিত্য বোকার একটা উপায় যে অনুবাদ তা এহ বাহ্য। খুব কম ভাষা আছে যে ভাষায় বাঙালী কবি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের লেখার অনুবাদ হয়নি। তাঁর নাম পরিচিত ইংল্যান্ড থেকে

জাপান পর্যন্ত। সোভিয়েত ইউনিয়নে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের লেখার অনুবাদ এবং পড়া শুরু হয়েছিল ১৯১৩ সালে তাঁর নোবেল পুরস্কার পাওয়ার পরে পরেই। এখানে উল্লেখ না করে পারছি না যে, বিদেশী ভাষায় রবীন্দ্র সাহিত্য অনুবাদের ইতিহাস অনেক দিনের অথচ সে বিষয়ে যথেষ্ট গবেষণা বা মূল্যায়নের কাজ কিন্তু কোনো দেশেই কোনো ভাষাতেই তেমন একটা হয়নি।

এখানে বরিস পাস্তেরনাকের করা রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের কবিতার অনুবাদের উল্লেখ বোধহয় অপ্রাসঙ্গিক হবে না। দুজনেই নোবেল বিজয়ী কবি। অনুবাদ করাটা সহজ কাজ নয়। আর কবিতা হলে তার সঠিক অনুবাদ করা আরো কঠিন কাজ। একজন উঁচুদের কবির পক্ষেই সম্ভব আরেকজন একই মাপের কবির কবিতার প্রতি সুবিচার করা। পাস্তেরনাকের করা রবীন্দ্রনাথের “সাধারণ মেয়ে” কবিতার অনুবাদ খুব ভাল হলেও দুয়েক জায়গায় এমন ভুল আছে যা কবিতার সৌন্দর্য মাটি না করলেও অর্থগত দিক থেকে কয়েকটা লাইনে ভুল হয়ে গেছে। তাই যথাযথ অনুবাদের জন্য আমার মতে দরকার দুজন অনুবাদক, যাদের দুজনের দুটো মাতৃভাষা, যে ভাষায় রচনাটি অনূদিত হবে এবং যে ভাষা থেকে সেটি অনুবাদ করা হবে। তা না হলে অনুবাদে ভুল থাকার সম্ভবনা খুব বেশী কারণ যে কোনো ভাষার খুঁটিনাটি বোঝা সম্ভব একমাত্র সেই লোকের পক্ষেই যার সেটি মাতৃভাষা।

উদাহরণস্বরূপ তুলে ধরছি পাস্তেরনাকের করা “সাধারণ মেয়ে” কবিতাটির প্রথম স্তবকের রুশ অনুবাদটুকু। কবিতা শুরু হচ্ছে এইভাবে – “আমি অন্তঃপুরের মেয়ে...” প্রথম লাইনটির অনুবাদ পাস্তেরনাক করেছেন “ইয়া (‘আমি’) জেভুশকা (‘মেয়ে’) ইয়া (‘থেকে’) অন্তঃখপুরা”। সাধারণ রাশিয়ান পাঠকের পড়ে মনে হবে ‘অন্তঃখপুর’ নামক কোন এক গ্রামের মেয়েকে নিয়ে বুঝি কবিতাটি। অন্তঃপুর মানে যে, আগেকার বাঙালী গৃহস্থালীর অন্দরমহল যেখানে, বাইরের পুরুষের প্রবেশ নিষিদ্ধ ছিল (*the inner portion of a dwelling-house*) সেই অর্থটি এখানে পুরোপুরি অনুপস্থিত। তারপর... “তোমার নায়িকা এলোকেশীর মরণ-দশা ধরেছিল পঁয়ত্রিশ বছর বয়সে”, কিন্তু এই ‘মরণ-দশা’ যে বাস্তবেই মারা যাওয়া বোঝায় না সেটা পাস্তেরনাকের পক্ষে বোঝা সম্ভব হয়নি। তিনি রুশ ভাষায় অনুবাদ করেছেন “ত্ভাইয়া (‘তোমার’) আসত্রিবেননয়া গেরোইনা (‘এলোকেশী নায়িকা এখানে অনুবাদকের ভুলে স্বল্পকেশী বা চুল কাটা নায়িকা’) না ত্রিদসাত পিয়াতম গোদে (‘পঁয়ত্রিশ বছর বয়সে’) উমেরলা (‘মারা গেল’)”। আর তার পরের লাইন “পঁচিশ বছর বয়সের সঙ্গে ছিল তার রেখারেখি” - পাস্তেরনাক এই লাইনটির রুশ অনুবাদ করেছেন এইরকম: “স পিতনাদসাতি ফুচিলাস স্বেই নিস্চাসতিয়া” এর বাংলা হলো ‘পনেরো বছর বয়সে (পঁচিশ বছরের জায়গায় পনেরো লেখাটা ধরে নিচ্ছি নেহাতই ভুল) তার দুর্ভাগ্য শুরু হয়’। যাইহোক অনুবাদ নিয়ে কথা বলার উদ্দেশ্য একটাই আর সেটা হলো এই যে, রুশ ভাষায় করা রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনার অনুবাদের সঠিক মূল্যায়ণ ও আরো নতুন অনুবাদের কাজে ভবিষ্যত গবেষকদের মনোযোগ অকর্ষণ করা। বলাই বাহুল্য যে, শুধু রুশ ভাষাতেই নয়, এমনকি তৎকালীন সোভিয়েট প্রজাতন্ত্রগুলোর ভাষাতেও কবিগুরুদের অনেক রচনা অনুবাদ হয়েছে বিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয় দশক থেকে শুরু করে সোভিয়েত ইউনিয়ন ভেঙে যাওয়ার আগে পর্যন্ত।

যাক গৌরচন্দ্রিকা অনেক হলো এবার আসি *লেনিনকা* (সাবেক *লেনিনস্কয়া বিবলিওতেকা* বা লেনিন লাইব্রেরীর সংক্ষিপ্ত নাম) অথবা রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরিতে সযত্নে সংরক্ষিত রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের বিভিন্ন রচনার কথায় যা এই নিবন্ধের মূখ্য বিষয়। রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরীর সেন্টার ফর ওরিয়েন্টাল লিটেরেচার বিভাগে ২৬০টি ভাষায় (প্রাচ্যের ও আফ্রিকার) নয় লাখেরও বেশি বই, জার্নাল এবং পত্রিকা রয়েছে (১৬শ শতাব্দী থেকে বর্তমান পর্যন্ত), যার মধ্যে অনেক মূল্যবান ও দুর্লভ বইও আছে। প্রতিবছর সেন্টার ফর ওরিয়েন্টাল লিটেরেচারে প্রাচ্যের বিভিন্ন দেশের স্মরণীয় তারিখকে উপলক্ষ্য করে বইয়ের নানা প্রদর্শনীর আয়োজন করা হয় যাতে দর্শক, পাঠকদের চক্ষু সার্থক হয় আর বইগুলোও সূর্যের আলো

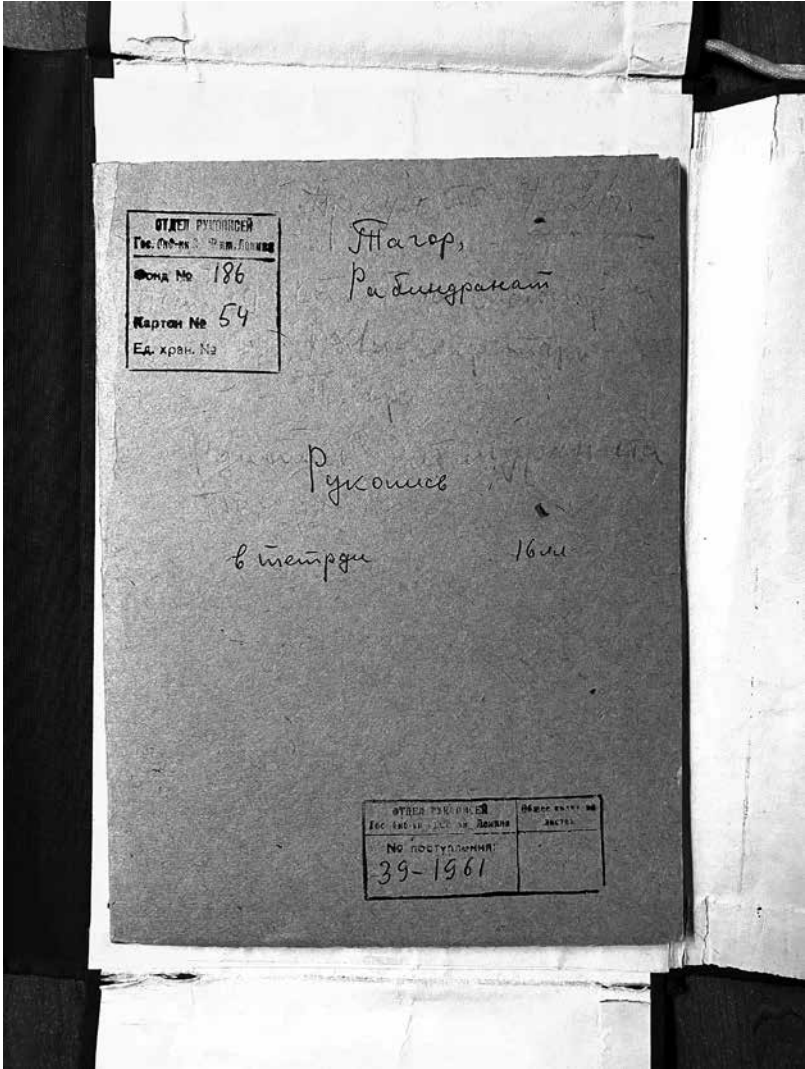
দেখে। এই তারিখগুলোর মধ্যে একটা হ'ল বাঙালী কবি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের জন্মজয়ন্তী, যা নিয়মিত পালিত হয়ে আসছে গত বেশ কয়েক বছর ধরে।

সেন্টার ফর ওরিয়েন্টাল লিটেরেচারে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের লেখা বাংলা বইয়ের পাশাপাশি প্রাচ্যের আরো পনেরোটি ভাষায় অনূদিত বই সংরক্ষিত আছে। এই পনেরোটি ভাষার মধ্যে নটি স্বাধীন রাষ্ট্রসমূহের (সাবেক সোভিয়েত প্রজাতন্ত্রের) ও ছটি অন্যান্য প্রাচ্য দেশের ভাষায়: জর্জিয়, উজবেক, আজারবাইজানি, কাজাখ, আমেনিয়, তুর্কমেনিয়, তাজিক, কারাকালপাক, কির্গিজীয়, চিনা, কোরিয়, তুর্কী, নেপালি, উর্দু ও মঙ্গোল। এই ভাষাগুলোতে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের বিভিন্ন রচনার অনুবাদ ছাড়াও হিব্রু ও অন্যান্য কয়েকটি ভাষায় কবিগুরুর জীবন ও সাহিত্যকর্মের ওপর লেখা বিভিন্ন প্রবন্ধের সংকলনও আছে।

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের কবিতা, গান, রুশ বিপ্লবের আগে ও পরে সোভিয়েত আমলে বহু সুরকার, সঙ্গীত শিল্পী, অপেরার গায়ক গায়িকা, ব্যালে নৃত্যশিল্পী ও জনপ্রিয় সঙ্গীত শিল্পীদের অনুপ্রেরণার কারণ হয়েছিল। লাইব্রেরীর নোটেশন ও মিউজিক বিভাগে তাঁর রচনা অবলম্বনে বিংশ শতাব্দীতে জুরগেনসন, লাইপজীগের ইউনিভার্সাল এডিশন, প্যারিসের রিকর্ডি, মস্কো, কিয়েভ, খারকভ, রিগা থেকে প্রকাশিত বিভিন্ন গান, অপেরা ইত্যাদির রেকর্ড ও স্বরলিপিও রয়েছে।

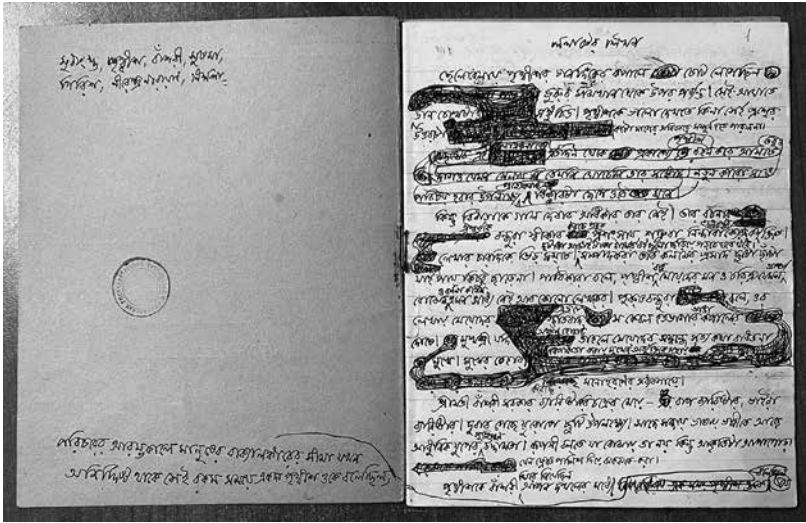
নোবেল পুরস্কার পাওয়ার পর রবীন্দ্রনাথের প্রভাবে প্রভাবিত হয়েছিলেন তাঁর সমসাময়িক অনেক ইউরোপীয় সুরকার ও সঙ্গীত রচয়িতা। তাঁদের মধ্যে ছিলেন ইভেগনি গুনস্ত (১৮৭৭ - ১৯৩৮), দমিত্রি মেলকিখ (১৮৮৫ - ১৯৪৩), ইউরী ভেইসবের্গ (১৮৭৯ - ১৯৪২), ক. শিম্যানোভস্কি (১৮৮২ - ১৯৩৭), মিখাইল ইপ্পলিতভ-ইভানভ (১৮৫৯ - ১৯৩৫)। সোভিয়েত দেশের সঙ্গীত রচয়িতাদের মধ্যে স. ভাসিলেঙ্কো (১৮৭২- ১৯৫৫), আল. দেজগেলেনোক (১৮৯১ - ১৯৬৯), এফ. কজিত্স্কি (১৮৯৩ - ১৯৬০), ইউ. নিকোলস্কি (১৮৯৫ - ১৯৬২), স. বালাসানিয়ান (১৯০২ - ১৯৮২), নিয়াজি (১৯১২ - ১৯৮৪) যিনি ১৯৭৪ সালে রবীন্দ্রনাথের "চিত্রাঙ্গদা" কাব্যনাট্য অবলম্বনে "চিত্রা" ব্যালে নৃত্যের পরিচালক হিসেবে জওহরলাল নেহরু পুরস্কার পেয়েছিলেন এবং আর. কালসন (১৯৩৬ -) বিশেষ করে উল্লেখযোগ্য এবং এঁদের করা বিভিন্ন স্বরলিপি ও রুশ দেশের এক প্রাকবিপ্লব রেকর্ড তৈরীর কারখানা *আপরেলেভকা* থেকে প্রকাশিত বাঙালী ও রুশ বিখ্যাত গায়ক গায়িকাদের গাওয়া গানের রেকর্ড ও পরবর্তী কালে প্রকাশিত আরও বহু জায়গায় তৈরী রেকর্ডও লাইব্রেরীতে সযত্নে রাখা আছে।

শুধু উপরিলিখিত ডকুমেন্টগুলোই নয় এছাড়াও রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরীর ম্যানুস্ক্রিপ্ট ডিপার্টমেন্টে সযত্নে রাখা আছে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের "ললাটের লিখন" গল্পটির পাণ্ডুলিপি (নীল রঙের একটি পাতলা খাতা)। পাণ্ডুলিপিটি ১৯৬১ সালে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের স্নেহধন্যা লেখিকা মৈত্রী দেবী (১৯১৪-১৯৯০) যখন রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের শতবর্ষে আমন্ত্রিত হয়ে সোভিয়েত ইউনিয়নে আসেন তখন তিনি লাইব্রেরীকে উপহার দিয়ে যান। পাণ্ডুলিপিটি যে রাশিয়াতে আছে সেই খবরটি দেওয়া ছাড়াও পাণ্ডুলিপিটি সম্পর্কে যে সমস্ত তথ্য খুঁজে পেয়েছি তা আপনাদের জানানোই এই লেখার মূল উদ্দেশ্য। পাণ্ডুলিপিটির ইতিহাস সম্পর্কে বলার আগে "ললাটের লিখন" গল্পটির বিষয়বস্তু সংক্ষেপে একটু বলা দরকার যাতে আপনাদের ইচ্ছে হয় গল্পটি পড়ার। গল্পের নায়ক পৃথ্বীশ একজন লেখক, যার লেখায় কৃত্রিম রূপকের ব্যবহার খুব বেশী। সমাজের উচ্চবিত্ত এবং উচ্চ মধ্যবিত্ত যুব সমাজ সম্বন্ধে তার কাল্পনিক বর্ণনা জনগণের ভালো লাগায়, বাঁশরী নামের এক উচ্চবিত্ত সুশিক্ষিতা আধুনিকার মনে হয়েছিল যে, লেখককে কিছুটা বাস্তবমুখী করা দরকার। লেখকের কপালে কাটা দাগ থাকায় সে তার পছন্দের যুবতীদের কাছে নিঃসংশয় হয়ে মনের কথা বলতে পারতো না। তাই নিজের লেখায় মেয়েদের বিবরণ দিতে প্রচুর তোষামোদ করে। বাঁশরী পৃথ্বীশকে সমাজের উচ্চবিত্ত মানুষের জীবনের বাস্তব দিকটা চেনাতে সোমশংকর আর সুধমার জীবনে মুক্তারাম শর্মা নামের এক আইডিওলজিস্টের প্রভাবে কি ঘটতে চলেছে তাই দেখাতে নিয়ে



ছবি ১. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের “ললাটের লিখন” গল্পের পাণ্ডুলিপি





ছবি ২. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের “ললাটের লিখন” গল্পের পাণ্ডুলিপির প্রথম পাতা

গিয়েছিল তাদের বাড়ীর এক সান্না অনুষ্ঠানো বাঁশরী ভালবাসতো সোমশংকরকে আর সুষমার সমস্ত ভালোবাসা ভক্তিতে পরিণত হয়ে উঠেছিল মুক্তারামের জন্য। মুক্তারাম দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের আগে পাশ্চাত্যের প্রভাব থেকে বের করে এনে স্বাধীন চিন্তা করতে পারে এমন যুবকদের নিয়ে এক সন্ন্যাসীর দল তৈরির জন্য সুষমাকে নানা রকমের বিষয়ে পটু করে সোমশংকরের সাথে বিয়ে দেওয়ার কথা ভেবেছিল, কারণ সে নিজে চেয়েছিল তার আইডিওলজি প্রচারের জন্য সোমশংকরের অর্থসম্পদ ব্যবহার করতো সব দেখে শুনে এদের জীবনের বাস্তব ঘটনা নিয়ে পৃথ্বীশ “ভালোবাসার নীলাম” নামে একটা গল্প লেখো সেই গল্পের শেষে নায়িকা আত্মহত্যা করতে গিয়েও পেছিয়ে আসে। লেখকের বর্ণনা থেকে স্পষ্টভাবে জানা যায় না, কেন “ভালোবাসার নীলাম” গল্পের নায়িকা পঙ্কজা আত্মহত্যা করলো না! শীতে পুকুরের জল ঠাণ্ডা বলে, নাকি বেঁচে থেকে ওই গল্পের প্রধান দুই চরিত্রকে আজীবন জ্বালিয়ে পুড়িয়ে মারবে বলে! বাঁশরী সেই গল্প পড়ে বলেছিল যে, এতদিনে পৃথ্বীশ একটা বাস্তব গল্প লিখতে পেরেছে। তবে সেই গল্প আর এমনকি তার কপিও বাঁশরীর ইচ্ছায় ছিঁড়ে, পুড়িয়ে নষ্ট করে ফেলা হয়। পৃথ্বীশ বাঁশরীর কাছে লেখক হিসেবে প্রশংসা পেলেও ভালোবাসা পায় না, তাই বিয়ের প্রস্তাবে বাঁশরী রাজি হলেও, সে বিয়ে আর বাস্তবে হয় না। এরপর মুক্তারাম ও সোমশংকর যথাক্রমে সুষমা ও বাঁশরীর সঙ্গে কার্যত ভালোবাসার কিন্তু সামাজিক ভাবে এক অর্থহীন লোকদেখানো সম্পর্ক বজায় রেখে চলে। পৃথ্বীশ বাঁশরীর কাছ থেকে প্রত্য্যাহান পত্র পেয়ে দেবাদুনে গিয়ে যে গল্পটি লেখে তাতে সবচেয়ে বেশী কালিমালিপ্ত করে মুক্তারামের চরিত্রকে। পাঠকের কাছে সবকিছুই স্পষ্ট হয় ও তারা এই কুৎসা পূর্ণ লেখাকে উপভোগ্য মনে করে সার্বজনীন স্বীকৃতি দেয়। একদিন মুক্তারাম সেই লেখা তার এক ভক্তের কাছ থেকে নিয়ে পড়ে বলে যে, লেখকের লেখনীর শক্তি আছে তা অনস্বীকার্য। সংক্ষেপে এই হলো গল্পের বিষয়বস্তু।

গল্পটির নায়ক নায়িকার কথার বাঁধনের মধ্যে দিয়ে বাংলা ভাষা তথা রবীন্দ্রনাথের সূতীক্ষ্ণ লেখনীর স্বাদ পেতে হলে অবশ্যই গল্পটি আপনাকে নিজে করে পড়ে দেখতে হবে। অনলাইন রবীন্দ্র রচনাবলীতে “ললাটের লিখন” একক গল্পের মধ্যে খুঁজলে পাওয়া যায়।

১৩৪০ বঙ্গাব্দের (১৯৩৩ সাল) বৈশাখ মাসে শান্তিনিকেতনে থাকাকালীন রবীন্দ্রনাথ “ললাটের লিখন” রচনা করেন এবং নির্মলাকুমারী মহালনবিশকে লেখা একাধিক পত্র থেকে রচনার ইতিহাস সম্পর্কে যা জানা যায় তা খুবই কৌতুহলজনক: “একটা নতুন গল্প চলচে আর দু’তিন দিনে শেষ হবে। সকলে অপেক্ষা করছে। শেষ হলেই শ্রীমুখ থেকে শুনবো। প্রথম শোনানির জন্য যদি আকাঙ্ক্ষা থাকে তবে সেই বুঝে ব্যবস্থা করো। আর বেশী বলতে সাহস করিনো।” কবি এই চিঠিটি লেখেন ১৯৩৩ সালের ১৮ই এপ্রিল। তার কদিন বাদে আবার লেখেন: “যাক কাল পড়া হয়ে গেল। যাদের জন্য পাঁচ পয়সা খরচ করিনি, খুশী হয়ে গেছে, বলেচে, ‘পাওয়ারফুল’। ফরমাস এসেচে ওটাকে ঢালাই করতে হবে নাট্যে। চেষ্টা করতে বসলুমা।” নাটকে রূপান্তরের পরই রবীন্দ্রনাথ নির্মলাকুমারীকে লিখেছিলেন: “অগামীকাল অর্থাৎ বৃহস্পতিবার কলকাতা যাচ্ছি। লেখাটা শেষ হয়েছে। যদি কিছুমাত্র ক্লান্তি বা অসুবিধা বা অবকাশ হানির কারণ না থাকে তবে তোমার বৈঠকখানায় ওটা পড়ে শোনাতে পারলে খুশী হব... পড়তে পৌনে দুঘণ্টা লাগবার কথা।” অর্থাৎ গল্পটি সংকীর্ণ বৃত্তে পড়ার পরে, শ্রোতাদের অনুরোধে, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর গল্পটিকে “বাঁশরী” নামে একটি নাটকের আকারে রূপান্তরিত করেন। বরানগরে, মহালানবিশ পরিবারের বাড়িতে, “বাঁশরী” নাটকটি পড়া হয়।

নাটকের চরিত্রগুলির নাম গল্পের নামের থেকে সম্পূর্ণ আলাদা। গল্পে লেখক পৃথ্বীশ, নাটকে ক্ষিতীশ; গল্পে সুমার গুরু মুক্তারাম, নাটকে পুরন্দর। আধুনিক সাহিত্য সম্পর্কে কবির মত গল্পে প্রকাশ পেয়েছে লেখক পৃথ্বীশের বক্তব্যে। নাটকে বিষয়টি বিস্তার পেয়েছে। বাঁশরীর সংলাপ খুব সম্ভবত সাহিত্য বিষয়ে কবির মতামত। গল্পের বক্তব্য বিনা পরিবর্তনে বা সামান্যতম পরিবর্তনে যেমন ব্যবহৃত হয়েছে তেমনি আবার অনেক নতুন সংলাপও রচিত হয়েছে। গল্প যেখানে শেষ, নাটকের শেষ সেখানে নয়। নাটকের শেষে পুরন্দর তথা সোমশংকরের সঙ্গে বাঁশরীর সংলাপ নতুন সংযোজন।

রবীন্দ্র বিশেষজ্ঞদের মতে রবীন্দ্র-নাটকের সূচনা গীতিনাট্যে আর সমাপ্তি নৃত্যনাট্যে। এরই মাঝে আছে কাব্যনাট্য-নাট্যকাব্য-কৌতুকনাট্য, রূপক-সাস্কেতিক নাটক এবং সমাজ সমস্যামূলক নাটক। তাঁর সৃষ্টিশীলতার ধারাবাহিক রূপটিকে পাঁচটি পর্যায়ে দেখানো যায়: ১) প্রথম পর্যায় (১৮৮১ – ১৮৮৮) — রবীন্দ্রনাথের গীতিনাট্যসমূহ, ২) দ্বিতীয় পর্যায় (১৮৮৯ – ১৯০০) — রবীন্দ্রনাথের কাব্যনাট্য ও নাট্যকাব্যসমূহ, ৩) তৃতীয় পর্যায় (১৮৮৬ – ১৯০৭) — রবীন্দ্রনাথের কৌতুকনাট্যসমূহ, ৪) চতুর্থ পর্যায় (১৯০৮ – ১৯২৪) — রবীন্দ্রনাথের রূপক-সাস্কেতিক তত্ত্বনাটকসমূহ, ৫) পঞ্চম পর্যায় (১৯২৫ – ১৯৩৯) — রবীন্দ্রনাথের কৌতুকনাট্য, সামাজিক নাটক ও নৃত্যনাট্য। রবীন্দ্রনাথের পঞ্চম পর্যায়ের নাটকগুলোর বিষয় বিভিন্ন। এই পর্যায়ের নাটকগুলোর মধ্যে পারিবারিক ও গার্হস্থ্য সমস্যা, ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য, শহর সমস্যা ও সমকালীন অভিজাত সমাজের চিত্র কখনো কৌতুকে, কখনো তাত্ত্বিক বা দার্শনিক দৃষ্টিকোণে উপস্থাপিত। এর মধ্যে “বাঁশরী” নাটকটি স্বতন্ত্র ধাঁচের। এখানে “প্রেম” বিষয়টিকে ব্যবহারিক প্রয়োজন এবং বিবাহ বন্ধন থেকে মুক্ত করে আন্তরিক চাহিদার সঙ্গে যুক্ত করা হয়েছে। তত্ত্ব-চিন্তা, সামাজিক সম্পর্ক এবং ঘটনা-দৃশ্যের তিনাঙ্গপোড়নে নাট্য-বিষয়টি মূর্ত হয়েছে। “বাঁশরী”-তে “শেষের কবিতা”-র সঙ্গে ভাবনাগত মিল আছে বলা যেতে পারে।

এরপর, “ভারতবর্ষ” পত্রিকা যখন গল্পটি ছাপাতে চায়, তখন কবি পাণ্ডুলিপিটি কোথাও খুঁজে পান না। “ললাটের লিখন” মূল গল্পরূপের পাণ্ডুলিপির খাতাটা অনেক খুঁজেও নিজের কাছে না পেয়ে তিনি নির্মলকুমারী মহালনবিশকে আরো তিনটে চিঠি লিখেছিলেন জানতে চেয়ে যে পাণ্ডুলিপিটা নির্মলকুমারীর কাছে আছে কি না। প্রথম চিঠির রচনাকাল: ৪ ভাদ্র, ১৩৪০, (প্রকাশ: দেশ, ১৬ ভাদ্র, ১৩৬৮, পৃ. ৪০২-

৪০৩), উত্তর না পেয়ে দ্বিতীয় চিঠি লিখেছিলেন ২৬ আগস্ট ১৯৩৩, (প্রকাশ: দেশ, ১৬ ভাদ্র, ১৩৬৮, পৃ. ৪০৩) এবং তৃতীয় চিঠির তারিখ ৩০ আগস্ট ১৯৩৩, (প্রকাশ: দেশ, ১৬ ভাদ্র, ১৩৬৮, পৃ. ৪০৩)। তৃতীয় চিঠিতে তিনি লিখছেন: “কয়দিন তোমার চিঠি না পেয়ে আজ সকালে রেগেমেগে কলমের মুখটা তীক্ষ্ণ করছিলুম, এমন সময় তোমার সৌভাগ্যক্রমে চিঠি এল ‘শশিভূষণ ভিলা’ থেকে। মনে মনে তোমাকে যে সম্ভাষণ করেছিলুম সে আমি ফিরিয়ে নিচ্ছি।”

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর পাণ্ডুলিপিটি পেয়েছিলেন কিনা তা জানা যায়নি। তবে, “পুনরুদ্ধার” শিরোনামে এই গল্পটির একটি পুনর্লিখনিত সংস্করণ ১৩৪০ (১৯৩৩) সালের কার্তিক, অগ্রহায়ণ ও পৌষ সংস্করণে “বীশরী” শিরোনামে “ভারতবর্ষ” পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল। এর বহু বছর পর ১৯৮১ সালে, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের গল্প “ললাটের লিখন” “রবীন্দ্রবীক্ষা” পত্রিকার ষষ্ঠ সংস্করণে প্রকাশিত হয়েছিল, যা “বীশরী” নাটকের মূল গদ্যরূপ। “ললাটের লিখন”-এর একটি অনুলিপি রবীন্দ্র ভবনে সংরক্ষিত ছিল, তাই এই কাজটি পূর্বোক্ত “রবীন্দ্রবীক্ষা” পত্রিকায় নাকি প্রকাশ সম্ভব হয়েছিল।

স্বাভাবিকভাবেই প্রশ্ন জাগে:

১) শশিভূষণ ভিলা থেকে নির্মলকুমারী “ললাটের লিখন” পাণ্ডুলিপির ব্যাপারে কি জানিয়েছিলেন? নির্মলকুমারীর সেই চিঠি কোনো সংকলনে প্রকাশিত হয়েছে কি?

২) নির্মলকুমারীর উত্তর নেতিবাচক হলে পাণ্ডুলিপির খাতাটা কোথায়, কার কাছে ছিল? সেটা আদৌ পাওয়া গেছিল কি? রবীন্দ্রনাথ কি সেটা মৈত্রেরী দেবীকে রাখতে দিয়েছিলেন?

৩) ইন্টারনেট ঘাঁটলে “বীশরী” ও “ললাটের লিখন” লেখা ২৬৮(১), (২), (৩)... নং দেওয়া মোট ৬টা পাণ্ডুলিপির খাতার মলাটের ছবি সহজেই পাওয়া যায় কিন্তু সব কটা খাতার হাতের লেখা কবিগুরুর নয়। শ্রাবণ ১৩৮৮ অর্থাৎ ১৯৮১ সালে “রবীন্দ্রবীক্ষা” ষষ্ঠ সংকলনে “ললাটের লিখন”-এর যে গল্পরূপ প্রকাশ হয় সেটা এবং ২০০০ সালে বিশ্ব ভারতী থেকে প্রকাশিত রবীন্দ্র রচনাবলীর ৩১ নং খণ্ডে যে “ললাটের লিখন” ছাপা হয় সে দুটোই কি রবীন্দ্র ভবনে সংরক্ষিত প্রতিলিপিটির মুদ্রিত সংস্করণ?

৪) ২০০০ সালের আগে প্রকাশিত কোনো রবীন্দ্র রচনাবলীর গল্প খণ্ডে গল্পটি যতদূর সম্ভব নেই এবং না থাকলে কেন নেই?

এই প্রশ্নগুলোর উত্তর পাওয়ার আশা নিয়ে বছর দুয়েক আগে কলকাতার এক দৈনিক পত্রিকার পাঠকদের কাছে আবেদন জানিয়েছিলাম প্রশ্নগুলোর উত্তর কারো জানা থাকলে জানাতে কিন্তু এ বিষয়ে নতুন কোন তথ্য এখনো পাইনি তাই আবারো উত্তর পাবার আশায় এই নিবন্ধে সেগুলোর উল্লেখ করলাম যদি বাংলা নিয়ে যারা চর্চা করেন তাদের মধ্যে কেউ এ বিষয়ে আলোকপাত করতে পারেন।

শেষ করার আগে আরো একটা কথা জানাতে চাই। রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরীর সেন্টার ফর ওরিয়েন্টাল লিটেরাচার বিভাগে শ্রীরামপুর, কলকাতা, এমনকি লন্ডনে প্রকাশিত উনিশ শতকের বেশ কিছু দুপ্পাপ্য বাংলা বইও আছে। তার মধ্যে একটা হলো শ্রীরামপুরে প্রকাশিত ১৮২২ সালে উইলিয়াম কেরীর খ্রীষ্টধর্ম প্রচারের উদ্দেশ্যে বাংলায় লেখা বই “আত্মদর্শন মতু”। একজন বিদেশীর বাংলা ভাষায় লেখা বই হিসেবে এটির অবশ্যই ঐতিহাসিক গুরুত্ব আছে। লন্ডনে প্রকাশিত বইগুলোর মধ্যে একটা হলো ১৮১১ সালে প্রকাশিত শ্রীরাজবলোচন মুখোপাধ্যায় রচিত “মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্র রায়স চরিত্র”। এছাড়াও শ্রীরামপুর ও কলকাতায় প্রকাশিত উনিশ শতকের আরো বেশ কিছু বই আছে। নিবন্ধে উল্লিখিত বিভিন্ন তথ্যের মধ্যে কোনো একটাও যদি ভবিষ্যত গবেষকদের কোন কাজে লাগে তাহলে মনে করবো যে, এই লেখার মাধ্যমে বাংলা ভাষার অধ্যাপিকা স্বর্গীয়া এলেনা কিরিলোভনা ব্রসালিনার প্রতি আমার বিনম্র শ্রদ্ধা জ্ঞাপনের ক্ষুদ্র প্রয়াস সার্থক এবং শ্রীমতী অরানস্কার দেওয়া এই সুযোগের জন্য আমি তাঁর কাছে সত্যিই কৃতজ্ঞ।

С. С. Тавастхиерна

## «Несиллабические» силлабические стихотворные размеры в классической санскритской метрике

**Аннотация.** Традиционная индийская наука поэтики классифицирует все санскритские стихотворные размеры как силлабические (*akṣara-chandas*, *akṣara-vṛtta*) или квантитативные (*mātrā-chandas*, *gaṇa-chandas*). В традиционных трактатах по метрике мы видим тенденцию отождествлять все силлабические размеры с ведийскими. Такой подход для большинства метров оказывается либо формальным, либо даже нумерологическим, поскольку ничего не говорит о структуре стихотворных размеров. В статье предлагается рассмотреть некоторые классические силлабические размеры как «музыкальные»: в них основной структурной единицей выступает четырехдольный такт, где длина одной доли равна краткому слогу, а длина двух долей — долготу. В ряде силлабических размеров выявляется «тактовая» структура:

*Vidyunmālā* (8 слогов в строке) — 8 долгих в строке, 4 такта (всего 16 мор)

*Dodhaka* (11 слогов в строке) — «дактиль», 4 такта (всего 16 мор)

*Toṭaka* (12 слогов в строке) — «анapest», 4 такта (всего 16 мор)

*Drutavilambita* (12 слогов в строке) — «дактиль» с тремя краткими слогами в качестве затакта или анакрузы (всего 16 мор)

*Rathoddhatā* (11 слогов в строке) — синкопированный размер, 4 такта (всего 16 мор).

**Ключевые слова:** *чхандас*, классическая санскритская метрика, силлабометрическое стихосложение, квантитативное стихосложение

*Serguei S. Tawaststjerna*

## “Non-Syllabic” Syllabic Poetic Meters in Classical Sanskrit Metrics

**Abstract.** Traditional Indian scholarship classifies all Sanskrit meters as either syllabic or quantitative. Also in traditional treatises on metrics, we see a tendency to identify all syllabic meters with the Vedic ones. Such an approach for most meters turns out to be either formal or even numerological, since it says nothing about the structure of poetic meters. The article suggests that some classical syllabic meters may be considered “musical”: in them, the main structural unit is a four-beat measure, where the length of one beat is equal to a short syllable, and the length of two beats is a long one. In a series of syllabic meters, a “bar” structure can be revealed:

*Vidyumnālā* (8 syllables in each line) — a meter with 8 long syllables and 4 measures (totally 16 moras per line)

*Dodhaka* (11 syllables in each line) — dactyl-style meter with 4 measures (totally 16 moras per line)

*Toṭaka* (12 syllables in each line) — anapest-style meter with 4 measures (totally 16 moras per line)

*Drutavilambita* (12 syllables in each line) — dactyl-style meter with 3 short syllables as an off-beat or anacrusis (totally 16 moras per line)

*Rathoddhata* (11 syllables in each line) — syncopated meter with 4 measures (totally 16 moras per line).

**Keywords:** *chandās*, classic Sanskrit metrics, syllabic-metric versification, quantitative versification

Самый ранний из дошедших до нашего времени индийских текстов, а именно Ригведа (XV–X вв. до н. э.), это текст метрический. В этом сборнике гимнов древнеиндийская силлабическая система стихосложения представлена во всем своем многообразии. Однако следует уточнить, что поскольку текст создавался на протяжении многих веков, то и метрика в разных частях Ригведы различна: от наименее ритмически упорядоченных строф в самых древних фамильных мандалах до образцов строф практически полностью метрически упорядоченных в поздних мандалах — 1-й и 10-й. В тексте (в основном в поздних мандалах) мы сталкиваемся с отображением некоторых представлений

о стихосложении. Так, появляются такие понятия как минимальный слог (*akṣara*) — базовая единица метрики (RV 1.164.39,41), стих (*pāda*) — структурная единица строфы (RV 1.164.24), метр, или стихотворный размер (*chandās*) (RV 9.113.6, 10.14.16, 10.90.9), и названия стихотворных размеров (RV 1.10.1, 1.164.24-25, 8.7.1, 10.14.6).

В поздневедийскую эпоху, в текстах, называемых брахманами, тема метрики получает развитие в мифологическом аспекте, а лучше сказать — в ритуально-мистическом с элементами нумерологии, где важнейшим аспектом выделения определенных мистических свойств метра становится количество слогов. Наиболее ярко мистика стихотворных размеров представлена в Айтарея-брахмане (IX–VI вв. до н.э.), тексте, прилагаемом к Ригведе. Метры обожествляются, они представлены в образе мифических птиц-супарн, с помощью которых боги и провидцы обретают напиток бессмертия — Сому (AB 3.25). Метры ассоциируются с определенными божествами и закрепляются также за определенными сословиями. Так, один из самых почитаемых размеров — гаятри (*gāyatrī*, 3 стиха-пады по 8 слогов, всего 24 слога) связывается с богом жертвенного огня Агни, благодаря двойному повторению гаятри обретаются красота (*tejas*) и сакральное знание (*brahmavarcaś*). Двукратное произнесение строфы в размере триштубх (*triṣṭubh*, 4 пады по 11 слогов, всего 44 слога) приводит к обретению энергии (*ojas*), остроты чувств (*indriya*) и физической силы (*vīrya*). Третий из наиболее распространенных ведийских размеров — джагати (*jagatī*, 4 пады по 12 слогов, всего 48 слогов), который, произнесенный дважды, обеспечивает обилие скота (AB 1.5). Эти три размера увязываются с тремя высшими сословиями: гаятри — с жреческим (*brāhmaṇa*), триштубх — с воинским (*rājanya*), а джагати — с сословием скотоводов, земледельцев и торговцев (*vaiśya*) (AB 1.28). О нумерологическом подходе красноречиво говорит предписание для употребления размера ануштубх (*anuṣṭubh*, 4 пады по 8 слогов, всего 32 слога). Двойное произнесение строфы в данном метре (64 слога) ведет к обретению места на небе. Мир в представлении древних индийцев трехчастен: земля, пространство между небом и землей и небеса. Каждый из миров состоит из 21-ой ступени. Произнесение каждого последующего слога в ануштубхе уподобляется восхождению по лестнице от нижнего к верхнему уровню (63 слога). Последний же, 64-й, слог создает опору (*pratiṣṭhā*) на небе (AB 1.5). Очевидно, что искусственное деление размера на отрезки по 21-му слогу не имеет никакого отношения к реальной ритмической структуре стихотворений.

Следующей важной вехой в традиционном осмыслении метрической речи следует считать создание текста «*Chandaḥ-sūtra*», приписываемого легендарному Пингале, которого в традиции считают младшим братом Панини, создателя знаменитой грамматики санскрита «*Aṣṭādhyāyī*» (V–IV вв. до н. э.) (Piṅgala 2013: XXII). Текст этот входит в состав шести традиционных дисциплин — веданг, обслуживающих ведийское знание, хотя, скорее всего, он был составлен гораздо позднее эпохи Панини, поскольку, в основном, рассматривает не ведийскую, а пост-ведийскую метрику (Macdonell 1900: 267). Появление данного текста знаменательно тем, что он навсегда, вплоть до настоящего времени, определил способ описания метров, ср. (Apte 1959, Appendix A; Kale 2007, Appendix 1; Hahn n.d.). Так как предметом исследования в настоящей статье являются силлабо-метрические размеры, то на них следует подробнее остановиться. В описании Пингалы основными параметрами силлабо-метрического стиха являются количество слогов в стихе-паде и последовательность чередований кратких и длинных слогов в стихе. Большинство силлабо-метрических размеров в санскрите — это четверостишия, и в большинстве они имеют одинаковую ритмическую структуру для всех четырех стихов-пад. Еще один формальный момент, введенный Пингалой, и, к сожалению, уводящий нас от понимания реальной структуры санскритского стиха, это отождествление классических метров с ведийскими. С формальной, традиционной или даже мнемонической точки зрения, подобное тождество не вызывает возражений, однако оно просто вводит в заблуждение. Нелогичность данных параллелей можно продемонстрировать следующим примером. Известно, что основой ведийских размеров служат преимущественно 8-сложник, 11-сложник и 12-сложник. Многообразие ведийских размеров достигается в основном комбинаторикой 8-сложников и 12-сложников. Так, размер брихати (*brhatī*) имеет структуру 8 + 8, 12 + 8. Есть и более сложные строфы, например, размер атьяшти (*atyasṭi*) со структурой 12 + 12 + 8, 8 + 8, 12 + 8 (всего 68 слогов):

*sa no nedīṣṭhaṃ dadīśāṅā ā bhara agnē devebhīḥ sacānāḥ sucetunā*  
*māho rāyaḥ sūcetunā /*  
*mahi śaviṣṭha nas krdhi samcakṣe bhujē aś'yai /*  
*mahi stotrbhyō maghavan sūvī'yaṃ mathī r ugro na śavāsā //*  
(RV 1.127.11)

Давая себя увидеть совсем близко, принеси нам,  
 О Агни, единый с богами, по доброй воле,  
 Великое богатство — по доброй воле!  
 Создай нам великое, о самый могучий,  
 Чтоб мы его увидели и насладились!  
 Великое богатство героями, о щедрый, добудь трением  
 Для восхвалителей, как грозный (добывает) силой!

Пер. Т. Я. Елизаренковой (Ригведа 1999а: 160)

Если разделить 68 слогов на 4, то получится 17, поэтому все классические силлабические 17-сложники носят родовое название атьяшти. Один из популярных 17-сложных размеров мандакранта (*mandākrāntā*, 4 пады по 17 слогов), которым написана знаменитая поэма Калидасы «Облако-вестник», имеет следующую ритмическую структуру:

*kaś-cit kā-ntā- vi-ra-ha-gu-ru-ṇā svā-dhi-kā-rā-t pra-mat-taḥ*  
 — — — — —, U U U U U — — — — — U — — — — —  
*śā- pe- nā-staṃ-ga-mi-ta-ma-hi-mā var-ṣa-bho-gye-ṇa bhar-tuḥ /*  
 — — — — —, U U U U U — — — — — U — — — — — U — — — — —  
*yak-ṣaś cak-re ja-na-ka-ta-na-yā- snā-na-puṅ-yo-da-ke-ṣu*  
 — — — — —, U U U U U — — — — — U — — — — — U — — — — —  
*snig-dhac-chā-yā-ta-ru-ṣu va-sa-tiṃ rā-ma-gir-yā-śra-me-ṣu //*  
 — — — — —, U U U U U — — — — — U — — — — — U — — — — —

(Kālidāsa 1916: 8)

За некий грех был проклят якша  
 владыкой-богом: «Целый год  
 Пускай на склонах Рамагири,  
 закат встречая и восход,  
 Под густолиственным навесом,  
 в лесу, вблизи прозрачных вод,  
 Купаньем Ситы освященных, —  
 в разлуке с милой он живет!»

Пер. С. Липкина (Калидаса 1974: 335)

Даже мало сведущий в метрике читатель отметит, что между этими размерами нет ничего общего, кроме количества слогов. Возвращаясь к ведийской метрике, отмечу, что только три классических силлабо-метрических размера можно однозначно возвести к ведийским:



1) Шлока (*śloka*), 4 пады по 8 слогов с упорядоченными контрастирующими каденциями, т. е. последними четырьмя слогами в паде, что соответствует поздневедийскому ануштубху (*anuṣṭubh*):

(нечетные пады) × × × × ∪ — — ×

(четные пады) × × × × ∪ — ∪ ×

где ∪ — краткий слог, — — долгий слог, × — произвольный.

2) Группа 11-сложных родственных размеров индраваджра (*indravajrā*), упендраваджра (*upendravajrā*) и упаджати (*upajāti*) — поздневедийский триштубх (*triṣṭubh*). Все три размера представляют собой разновидность одного, где отличие проявляется только в первом слоге: индраваджра — первый всегда долгий, упендраваджра — первый всегда краткий, упаджати — первый произвольный (начальный анкепс). Яркий пример данных размеров в ведийской метрике мы обнаруживаем в первых двух падах известного космогонического гимна «К неизвестному богу» (RV 10.121.1a-b), где первая пада имеет структуру размера индраваджра, вторая — упендраваджра, а их смешение — упаджати:

*hī-vaṇ-ya-gar-bhaḥ sa-m ā-var-tā-tā-grē*

∪ — ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — —

*bhū-tas-yā jā-taḥ pa-tī-r e-kā ā-sīt /*

— — ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — —

Вначале он возник как золотой зародыш.

Родившись, он стал единственным господином творения...

Пер. Т. Я. Елизаренковой (Ригведа 1999b: 278)

3) Группа 12-сложных родственных размеров индравамша (*indravaṁśā*), вамшастха (*vaṁśasthā*) и упаджати (*upajāti*) соответствуют поздневедийскому джагати (*jagatī*). Как и в предыдущем случае, это три родственных размера, отличающиеся только первым слогом. По структуре 12-сложник отличается от 11-сложника только дополнительным конечным слогом.

Есть все основания полагать, что, по крайней мере, большинство остальных употребительных силлабо-метрических размеров требуют особого подхода. И здесь уместно упомянуть один нюанс, который современные исследователи не принимают в расчёт: стихи на санскрите, пракритах, средневековых диалектах почти никогда не читались, а пелись, поэтому без привлечения музыковедческого материала никак не обойтись. Тем не менее, во всех без исключения

исследованиях классической санскритской метрики, число которых крайне мало, музыкальный аспект, к сожалению, игнорируется. В связи с этим необходимо упомянуть о монографии индийской исследовательницы Арати Митры «Становление и развитие санскритской метрики» (Mitra 1989). Её исследование уникально как единственная работа такого масштаба на эту тему. Это весьма добротное исследование по истории метрики как науки в Индии. На протяжении веков было создано огромное количество трактатов или пособий по данной дисциплине. Однако и в данном исследовании мы ни слова не найдем о том, как в реальности эти метры произносились. В данной монографии есть раздел — «О влиянии пракритских метров на санскритские метры» (Ibid.: 316–328), в котором можно было бы ожидать обсуждения этого вопроса. Как ни странно, в нем говорится только о количественных размерах в санскрите, которые возникли под влиянием фольклорно-песенной традиции. Ниже мы увидим, что целый ряд силлабических, якобы ведийских, размеров в действительности стал количественным.<sup>1</sup>

Следует упомянуть также развернутую статью американской исследовательницы Ашвини Део «Метрическая организация классического санскритского стиха» (Deo 2007), в которой автор, используя метод генеративной метрики, решает, в частности, проблему: как систематизировать описание невероятного числа санскритских стихотворных размеров, число которых в некоторых классификациях доходит до 600 (Ibid.: 65). Автор предпринимает также попытку выявления общих структур во всем многообразии санскритских размеров, но при этом полностью игнорирует факт песенной природы ряда метров, тогда как обращение к ней позволило бы исследовательнице гораздо более простым методом эти структуры выявить.

О музыкальном исполнении древних стихов мы, к сожалению, ничего не можем однозначно утверждать, но у нас есть средство, предоставленное составителями трактатов по метрике — ритм. Ритм это некая последовательность в самом общем смысле пульсаций, ударов и т.д. Чтобы ритм состоялся, необходимо как минимум две единицы, из одного удара ритм не получится. Поэтому в нашей жизни повсе-

---

<sup>1</sup> Ценность данной монографии, к сожалению, еще умаляет тот факт, что в тексте присутствует невероятное количество опечаток, которые не только осложняют чтение, но, иногда, делают его невозможным.

местно распространен ритм двудольный: походка человека (раз-два), подъем / падение волны, нагиб от ветра травы и ее разгибание, качание качелей, маятника, занос молота над наковальней и его падение и т. д. Правда, есть еще трехдольный ритм, но его можно рассматривать как расширение двудольного. Из комбинаций этих двух ритмов можно соорудить любой самый изощренный ритм. Вернемся к базовому двудольному. Чтобы получилась ритмическая единица стиха, необходимо, как минимум, два слога ('на-ша/ Та-ня/ гром-ко/ пла-чет...'). В санскрите и пракритах есть оппозиция кратких и долгих гласных, поэтому минимальным тактом в санскрите может быть только единица равная четырем морам, или матрам (*mātrā* — длительность краткого слога, длительность же долгого равна длительности двух кратких). Это индийцы и называли *gaṇa* 'такт'. Это значение представлено в названии квантитативных размеров *gaṇa-chandas* (не путать с введенным Пингалой понятием математической комбинаторной тройки *gaṇa!*). Всего получается пять разновидностей тактов, или ритмических рисунков длительностью в четыре моры:

1. — —
2. ∪ ∪ ∪ ∪
3. — ∪ ∪
4. ∪ ∪ —
5. ∪ — ∪

Обращает на себя внимание пятый синкопированный ритм, на который в песенных квантитативных размерах (гана-чандас, т. е. тактовых) наложены ограничения, однако для нашего изложения это не так важно. Практикуемая в современной науке запись кратких и долгих, представленная выше, подходит не для всех метров в санскрите. Поэтому ниже я в ряде случаев буду прибегать к записи ритмов с помощью нот как ритмических единиц, принятой для музыкальных европейских текстов, что поможет отчетливо продемонстрировать тактовую, то есть песенную структуру того или иного размера.

Рассмотрение примеров логично начать с наиболее элементарных. Таковым, очевидно, можно признать редкий размер видьянмала (*vidyunmālā*, букв. 'вереница молний'): 4 пады по 8 долгих слогов, всего 16 мор в паде. Следует обратить внимание на то, что само название воспроизводит ритмическую модель метра; в примере также звучит название метра:

*vid-yun- mā-lā- lo-lān bho-gān*  
 | — — | — — | — — | — — |  
*muk-tvā muk- tau yat-naṃ kur-yāt /*  
 | — — | — — | — — | — — |  
*dhyā-no- tṛaṇ-naṃ niḥ-sā- mā-nyam*  
 | — — | — — | — — | — — |  
*sau-khyaṃ bho-ktuṃ yad-yā- kaṅ-kṣet //*  
 | — — | — — | — — | — — |

(Piṅgala 2013: 165)

‘Отбросив преходящие как молнии желания, следует потрудиться для достижения Освобождения, если кто желает вкусить несравненного Блаженства, обретаемого в Созерцании.’ (Перевод мой — С. Т.)

В этом индийском «спондее» мы наблюдаем тактовую двудольную структуру, при этом ритм выглядит несколько монотонным. Однако его монотонность свидетельствует о том, что размер «поэтично» можно произнести только на определенную мелодию. Очевидно, что это отнюдь не разновидность восьмисложного ануштубха, а четырех-тактовый песенный размер с 16-ю морями в паде.

Еще два размера, менее редкие, чем предыдущий, демонстрируют подобную структуру. Размер додхака (*dodhaka*, 4 пады по 11 слогов, 16 матр в паде), который условно можно назвать «индийским дактилем» с двумя долгими в конце, выглядит следующим образом:

*kuṅ-ku-ma-pan-ka-ka-laṅ- ki-ta- de-hā*  
 | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — |  
*gau-ra-pa-yo-dha-ra- kam-pi-ta- hā-rā /*  
 | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — |  
*mī-pu-ra- haṇ-sa-ra- ṇat-pa-da- pad-mā*  
 | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — |  
*kaṇ na va- śī- ku-ru- te bhū-vi rā-mā //*  
 | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — |

(Bhartṛhari 2001: 65)

Кумкумом тело покрыто душистым,  
 Жемчуга нить на груди ее смуглой,  
 Гуси-браслеты на лотосах-стопах...  
 Кто не пленится ее красотой!

(Перевод мой — С. Т.)

В очередной раз мы видим, что перед нами не разновидность одиннадцатисложного триштубха, а четырехтактовый песенный размер с 16-ю морями в паде.

Еще один схожий размер тотака (*toṭaka*, 4 пады по 12 слогов, 16 матр в паде) можно интерпретировать как «индийский анапест». В «Приложении» в виде аудиокассет к учебнику санскрита проф. А. Аклуждара (Aklujkar 1992) есть запись гимна богу Кришне, приписываемого вероучителю Валлабхачарье (XVI в.), сочиненного в основном в этом размере (исполнительницы С. V. Chaya и Sandrika Pradeep):

*a-dha-raṃ ma-dhu-raṃ va-da-naṃ ma-dhu-raṃ*  
 | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — |  
*na-ya-naṃ ma-dhu-raṃ ha-si-taṃ ma-dhu-raṃ /*  
 | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — |  
*hr-da-yaṃ ma-dhu-raṃ ga-ma-naṃ ma-dhu-raṃ*  
 | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — |  
*ma-dhu-rā- dhi-pa-te- r akhi-laṃ ma-dhu-raṃ //*  
 | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — |

Уста — сладостны, лик — сладостен,  
 Глаза — сладостны, смех — сладостен,  
 Сердце — сладостно, походка — сладостна,  
 У Владыки Мадхуры(=Матхуры) сладостно всё!

(Перевод мой — С. Т.)

Здесь очевидна игра слов: Матхура (*Mathura*), место рождения Кришны, и созвучное санскритское слово *madhura* ‘сладостный’. Есть, однако, вторая интерпретация данного размера, пример которого мы находим в грамматической поэме Бхатти (VI–VII в.) «Убийство Раваны»:


*na ca kām ca-na kā-ñca-na-sad-ma-ci-tiṃ*  
 ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —  
*na ka-piḥ śi-khi-nā śi-khi-nā sa-ma-yaui /*  
 ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —  
*na ca na d-ra-va-tā dra-va-tā pa-ri-to*  
 ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —  
*hi-ma-hā-na-kr-tā na kr-tā kva-ca-na //*  
 ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —


(Bhaṭṭikāvya 1934, २६२)

‘Обезьяна-[Хануман] ни одного золотого здания [на Ланке] не оставил без полыхающего огня. И по всей [Ланке] распространяющимся уничтожителем холода (=огнем) всё превратилось в жидкость.’ (Перевод мой — С. Т.)

Если рассматривать данный размер как тотака, то в первом же стихе в начале второго такта увидим безударный слог — энклитику *ca* (*na ca kām/ ca-na kā-/ ṅca-na- sad-/ ma- ci- tiṃ/*). Логично предположить, что в данной строфе, например, в первой паде сильными и начальными в тактах будут слоги с долгими гласными — *kām* (3-й слог), *kā* (5-й слог) — и закрытый слог с кратким гласным *sad* (7-й слог). Иными словами, данный вариант допускает трактовку размера как разновидности додхаки (дактиля, см. выше) с затактом или анакрузой в два кратких слога. И снова можно утверждать, что перед нами не разновидность двенадцатисложного джагати, а четырехтактовый песенный размер с 16-ю матрами в паде.

Следующий пример — это весьма популярный в классической поэзии размер друтавиламбита (*drutavilambita*, 4 пады по 12 слогов), но здесь, чтобы увидеть реальную структуру размера, нам следует прибегнуть к нотной записи, поскольку конечный долгий слог в паде будет попадать на границу такта, а запись в нотах позволяет отразить членение слога. Для кратких слогов будет использоваться нотный знак для длительности, определяемой как «восьмая», а для долгих «четвертная»:

 — краткий слог или восьмая

 — долгий слог или четвертная

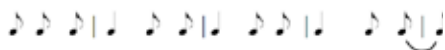
В нашем случае, если долгий возникает на границе такта, то его отображают с помощью двух восьмых, объединенных снизу связующей лигой (дугой):



*śa-śi-di-vā-ka-ra-yo-r gra-ha-pī-ḍa-naṃ*



*ga-ja-bhu-jañ-ga-ma-yo-r a-pi ban-dha-nan*



*ma-ti-ma-tām ca vi- lo-kyā da-rid-ra- tām*



*vi-dhi-r a- ho ba-la-vān i-ti me ma-tiḥ //*



(Bhartrihari 1911: १४)

Луны и Солнца [настало] затмение,  
Кобра и слон [оказались] — в западне,  
А мудрецы прозябают в нищете...  
Увы, могуч наш Творец, — так я думаю.

(Перевод мой — С. Т.)

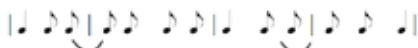
Данный размер также можно рассматривать как разновидность додхаки (индийского дактиля) с затактом или анакрузой в три кратких слога, т. е. первым сильным слогом будет четвертый, с которого начинается первый такт. И в этом случае мы имеем дело не с разновидностью двенадцатисложного джагати, а с четырехтактовым песенным размером с 16-ю морями в паде.<sup>2</sup>

Структурно самый сложный из рассматриваемых метров это ратходдхата (*rathoddhatā*, 4 пады по 11 слогов), имеющий две синкопы, и здесь также придется прибегнуть к нотной записи:

*tā-va-d e- va kṛ-ti-nām hṛ-di s- phu-rat-y*

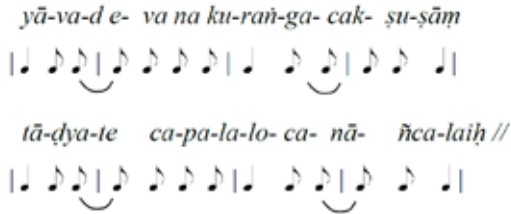


*e-ṣa nir- ma-la-vi-ve- ka- dī- pa-kaḥ /*



---

<sup>2</sup> По воле случая, данный ритм полностью совпал с зачином популярной композиции «Pulstar» (1976) современного греческого композитора и исполнителя электронной музыки Вангелиса.



(Bhartṛhari 1948: ३१)

До тех пор в сердцах у мудрецов горит  
Светильник чистого разума,  
Пока его не разобьёт игривый взор  
Газелеоких, брошенный искоса.

(Перевод мой — С. Т.)

Данный одиннадцатисложник также оказывается четырехтактовым песенным размером с 16-ю морями в паде.

Как было показано выше, все рассматриваемые размеры, несмотря на различное количество слогов в стихе, имеют одну и ту же структуру: 4 такта по 4 моры, всего 16 мор в стихе. Таким образом, теоретически, в паде может быть от восьми долгих (как в случае с видьюнмала) до шестнадцати кратких, хотя зарегистрирован только вариант в 15 слогов (см. ниже). Далее, для краткости, приведу схемы еще ряда классических метров, которые попадают под изложенную выше классификацию, то есть, все имеют четырехтактовую структуру в паде длиной в 16 матр:

4 пады по 10 слогов

рукмавати (*rukṃavatī*) | — ∪ ∪ | — — | — ∪ ∪ | — — |  
матта (*mattā*) | — — | — — | ∪ ∪ ∪ ∪ | — — |

4 пады по 11 слогов

бхрамаравиласита (*bhramaravilasita*) | — — | — — | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪  
—

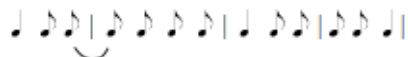
(ритм как в метре матта, но с другой концовкой)

свагата (*svāgatā*) | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ |


(ритм как в метре ратходдхата, но с другой концовкой)




4 пады по 12 слогов

чандравартма (*candravartma*) | 


(ритм как в метрах ратходдхата и свагата, но с другой концовкой)

джалоддхатагати (*jaloddhatagati*) | 

тамараса (*tāmarasa*) | 

прамитакшара (*pramitākṣara*) | 

4 пады по 14 слогов

прахаранакалика (*praharanakalikā*) | 

4 пады по 15 слогов

шашикала (*śaśikalā*) | 

Как было показано, все рассматриваемые в статье размеры демонстрируют одну и ту же четырехтактовую структуру, что их максимально сближает с квантитативными тактовыми размерами типа гана-чхандас, которые повсеместно признаются привнесенными в санскрит из фольклорно-песенной традиции на разговорных языках. Именно поэтому вышеперечисленные силлабо-метрические размеры должны квалифицироваться как квантитативные, что, кстати, дает нам возможность понять, как их в древности произносили. Следует отметить, что подобный «тактовый» разбор ряда чисто квантитативных санскритских размеров (гана-чхандас) может пролить свет на их структуру и способ рецитации, но это предмет отдельного исследования. Остается открытым вопрос, каким образом рассматривать оставшиеся силлабо-метрические размеры, такие как шикхарини, мандакранта, шардулавикридата, малини, шалини и др., которые не сводимы ни к ведийским, ни к «тактовым». Судя по многочисленным записям рецитации данных метров, распространенным в настоящее время в сетях интернета, их исследование требует привлечения музыковедческой перспективы. В качестве рабочего названия для данных размеров я пока предлагаю вариант «распевные метры». Однако анализ данного типа стихосложения — дело будущих исследований.

## Список литературы

Калидаса. *Драмы и поэмы*. Пер. С. Липкина. М.: Художественная литература, 1974.

Ригведа 1999a — *Ригведа. Мандалы I–IV*. Издание подготовила Т. Я. Елизаренкова. М.: Наука, 1999.

Ригведа 1999b — *Ригведа. Мандалы IX–X*. Издание подготовила Т. Я. Елизаренкова. М.: Наука, 1999.

Aklujkar, A. Sanskrit. *An Easy Introduction to an Enchanting Language*. Vol. 1–3. Richmond (Canada): Svādhyāya Publications, 1992.

Apte, V.S. *The Practical Sanskrit-English Dictionary*. Vol. III, Appendix A. Poona: Prasad Prakashan, 1959.

Bhartrihari. *Niti and Vairagya Shatakas, with Notes, Translation, a Critical. Introduction, and Bombay University Question Papers*. By K. M. Joglekar and B. B. Joshi. Bombay: Ramchandra Govind & Son, 1911.

Bhartrhari. *Śatakatrāyādi-subhāṣitasamgrahaḥ* (The Epigrams Attributed to Bhartrhari). By D. D. Kosambi. (Singhī Jaina granthamālā 23). Bombay: Bhāratīya Vidyā Bhavana, 1948.

Bhartrhari. *Subhāṣitatriṣaṭī of Śrībhartrhariyogīndra with the Sahṛdayānandini Commentary of Śrī Rāmacandrabudhendra*. By N. R. Ācārya and D. D. Kosambī. (4th edition). Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Sansthan, 2001.

Bhaṭṭī. *Bhaṭṭikāvya of Bhaṭṭī, with the Commentary Jayamaṅgalā of Jayamaṅgala*. Ed. by Vinayak Narayan Shastri and Vasudev Laksman Shastri Panshikar. Bombay: Nirṇaya-Sāgara Press, 1934.

Deo, A. The Metrical Organization of Classical Sanskrit Verse // *Journal of Linguistics*. 2007. Vol. 43, 63–114.

Hahn, M. *A Brief Introduction into the Indian Metrical System (for the use of students)* ([https://www.academia.edu/6353023/Michael\\_Hahn\\_A\\_brief\\_introduction\\_into\\_the\\_Indian\\_metrical\\_system\\_for\\_the\\_use\\_of\\_students](https://www.academia.edu/6353023/Michael_Hahn_A_brief_introduction_into_the_Indian_metrical_system_for_the_use_of_students), дата обращения 18.07.2022).

Kale, M. R. *A Higher Sanskrit Grammar*. Appendix 1. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2007.

Kālidāsa. *Kālidāsa's Meghadūta*. Ed. by Kashinath Babu Pathak. Poona: Deccan Colledge, 1916.

Macdonell, A. A. *A History of Sanskrit Literature*. New York: Appleton and Company, 1900.

Mitra, A. *Origin and Development of Sanskrit Metrics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1989.

Piṅgala. *Piṅgala kṛta chandaḥsūtram (The Prosody of Piṅgala)*. Ed. & trans. by K.D. Dvivedi and S. L. Singh. Varanasi: Vishwavidyalaya Prakashan, 2013.

*С. О. Цветкова*

## Проповеднические коды северо-индийского ниргуна-бхакти

**Аннотация.** С начала XV в. в Северной Индии на новоиндийских языках формируются проповеднические традиции целого ряда разнообразных религиозных учений, в основу свою полагавшие концепцию бхакти, хотя идея эта в разных школах трактовалась по-разному. Каждая из этих школ вырабатывала свою риторику, свой стиль и свою терминологию, чтобы быть «узнаваемой», не смешиваться в восприятии слушателей с проповедью другой, возможно, конкурирующей доктрины.

Первыми такую систему «кодирования» стихотворных вероучительных текстов с рубежа XIV–XV вв. освоили проповедники доктрины ниргуна-бхакти (санты), унаследовав ее от более ранних эзотерических культов (натхов, сиддхов). Позднее, с начала XVI в., концептуально, жанрово и стилистически традиция проповеди сагуна-бхакти (в первую очередь, кришнаитского толка).

Однако при всем различии доктрин учителей ниргуна- и сагуна-бхакти в их проповедях можно наблюдать перекрестные заимствования стилистики и иных средств кодирования текстов, хотя, по всей видимости, это не было связано с заимствованием постулатов «чужих» учений.

В представляемой статье рассматриваются причины возникновения заимствований различных элементов текстов, кодирующих проповедь

поэтов-сантов, в сочинениях бхактов-кришнаитов, таких как Мира Баи и Сурдас (оба — рубеж XV–XVI вв.). В бхаджанах Миры Баи такие заимствования имеют вид более поздней обработки, ведущей к искажению первоначального текста. В поэзии Сурдаса «код» проповеди сантов использован автором намеренно в полемических целях.

**Ключевые слова:** стилистика религиозной проповеди, проповедь ниргуна-бхакти, проповедь сагуна-бхакти, Кабир, Мира Баи, Сурдас

*Svetlana O. Tsvetkova*

## The “Codes” in the Preaching of Nirguṇa-Bhakti in Northern India

**Abstract.** From the beginning of the 15th century preaching traditions of various religious teachings are formed in New Indian languages. All of them are based on the concept of bhakti, although this idea was interpreted differently in different schools. Each of these schools of preaching developed its own rhetoric, its own style and its own terminology in order to be “recognizable” and not to be confused in the perception of the audience with the preaching of other, possibly competing doctrines.

The first to master such a system of “coding” poetic doctrinal texts were the preachers of the doctrine of nirguṇa-bhakti (santa), inheriting it from earlier esoteric cults (nathas, siddhas). Later, from the beginning of the 16th century, the tradition of preaching saḡuṇa-bhakti (especially Krishnaite bhakti cult) took shape conceptually, stylistically, and in terms of the genre characteristics.

However, with all the differences in the doctrines of the teachers of nirguṇa- and saḡuṇa-bhakti, in their sermons one can observe stylistic cross-“borrowings” and other means of “coding” texts. Apparently, this was not due to the borrowing of the postulates of competing teachings.

The present article examines why borrowings of various textual elements coding the sermon of the poets-santas appeared in the poetry of Krishna bhaktas, such as Mīra Bai and Surdas (both living at the turn of the 15th-16th centuries). In the bhajans of Mīra Bai, such “borrowings” later appear as distortions of the original text. In the poetry of Surdas, the “code” of the preaching of the Sants is used by the author intentionally for polemical purposes.

**Keywords:** style of religious preaching, preaching nirguṇa-bhakti, preaching saḡuṇa-bhakti, Kabīr, Mīrā Bāī, Sūrdās

Начиная с рубежа XIV–XV вв. в Северной Индии возникают и развиваются разнообразные учения, которые объединяет то, что их религиозные системы так или иначе основаны на идее бхакти, хотя разные религиозные учителя трактовали и «встраивали» в свои доктрины эту идею по-разному. В этом смысле эти религиозные течения принято разделять на два главных направления: ниргуна-бхакти, проповедовавшее учение о преданном и самоотверженном служении единому, «бескачественному» (скр. *nirguṇa*) абсолюту — Брахману, и сагуна-бхакти, направлявшее своих последователей по пути индивидуальной и безраздельной любви к воплощенному, «имеющему качества» (скр. *saguṇa*) личному богу, одному из земных воплощений Вишну.

В этот период появляется ряд проповеднических традиций, каждая из которых, исходя из постулатов своего учения, стремится изложить их в соответствующей им форме и, помимо этого, ориентируясь на свою аудиторию. Каждая из этих проповеднических школ вырабатывает свою специфическую риторику, свой стиль и свою терминологию, чтобы быть «узнаваемой» и не смешиваться в восприятии слушателей с проповедью другой, возможно, конкурирующей доктрины. Таким образом формируются своего рода стилистические и терминологические «коды»: чаще всего — принятая тематика и форма наставлений, специфические словосочетания и фразы, характерные фразеологизмы или особая манера изложения проповеди, наставления-исповеди, выстроенного на парадоксах и т. п. Даже однократно и в другом контекстном окружении встречаясь в том или ином сочинении, они позволяют посвященным соотнести их с учением своего религиозного сообщества и по-своему истолковать закодированный в тексте наставления смысл. Несомненно, что манера проповеди в каждом из этих средневековых сообществ опиралась на ту или иную ранее выработанную традицию, ход формирования которой трудно восстановить, поскольку истоки ее явно восходят к фольклорной поэзии на среднеиндийских народно-разговорных языках (КГ 2007: 58).

В проповеди на новоиндоарийских языках таким специально кодированным языком в изложении постулатов своего учения пользовалось в XI–XIII вв. сообщество йогинов-натхов, в средние века формально примкнувшее к одной из ветвей шиваизма, но сохранявшее приверженность эзотерическим оккультным практикам буддийского и индуистского тантризма (Briggs 2009: 136–137, 274–283; Vaudeville

1974: 85–87; KG 2007: 30). Различные психофизические состояния йогина на разных стадиях самопогружения, требовавшие строгого контроля, а также обретаемый им словесно не выразимый мистический опыт фиксировались в наставлениях при помощи тайных символов, основанных по преимуществу на природных явлениях и объектах. Из таких символов составлялись парадоксальные для обыденного восприятия описания (стиль так называемых *ulaṭavāṃsī* ‘стихов-перевертышей’, небылиц). Использование языка символов, кроме всего прочего, позволяло проповедникам натхов охранять свое тайное знание от профанной среды.

Позднее такой кодированный язык, получивший наименование *sandhyā-bhākhā* ‘сумеречный, сокровенный язык’, был воспринят и значительно расширен в терминологическом отношении поэтами-проповедниками доктрины ниргуна-бхакти, прежде всего Кабиром (1440–1518). Существует обоснованное мнение, что и сам Кабир был выходцем из поверхностно исламизированной общины натхов, принадлежавших к низкой касте ткачей (*julāhā*); см., напр., (Dvivedī 2010: 30–36; Vaudeville 1974: 82–85).

Вслед за проповедниками-натхами Кабир говорит о мистическом познании абсолюта-Брахмана ‘несказанное сказание, [что] и сказом не высказать’ (*yahu akatha kathā, kahatā kahī na jāī*) (KG 2007: pada 14) и в своей поэтической исповеди, отражая свои медитативные состояния, в немалой степени использует выработанный йогинами-натхами кодовый язык:

Стопы Рамы моей душе милы,  
 с ним любовно слившись, верблюд вдовы, сам преобразись!  
 На верхушке манго — тамаринда плод,  
 на акацию взобралась лиана-змея.  
 До второй ветви поднялся верблюд вдовы,  
 до верха [добраться] стремленье в душе.  
 Из камней колодец, в патале вода,  
 по капле в шунье ее продают...(KG 2007: pada 76)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Rāma carana mani bhāe re |  
 asa ḍhari jāhu rāṇḍa ke karahā, prema pṛīti lyau lāyai re ||  
 āba caṛhī ābalī re ābalī, babūra caṛhī nagabelī re |  
 dvai thura caṛhī gayau rāḍa ke karahā, manaha pāṭa kī sailī re ||  
 kankara kūṛ patālī paniyā, sūna būnda bikāī re |...*

«Рама» (*Rāma*) в языке Кабира не является именовани­ем главного земного воплощения бога Вишну, но употребляется как основная мантра (*bīja mantra*) — сочетание звуков, служащее символическим обозначением трансцендентного абсолюта, недоступного интеллектуальному познанию и неопи­сываемого. В отношении некоторых дальнейших слов трактовки разнятся. Так, Хазарипрасад Двivedи трактует слово *rāṇḍa* ‘вдова’ как обозначение шакти Кундалини (*śakti Kuṇḍālīnī*) (Dvivedī 2010: 73), потенциальной энергии абсолюта, представляемой в виде змеи, которую пробуждает йогин и вслед за праной (*prāṇa*, жизненная энергия, ассоциируемая с дыханием) по центральному току Сушумна (*Suṣūmṇā nāṛī*) возводит из нижней чакры человеческого тела (*Mūlādhāra cakra*) в головную чакру (*Sahasrāra*). Рам Анант соотносит слово *karahā* с санскритским *kalabha* ‘слоненок’, ‘детеныш’, обозначающим адепта-йогина, практикующего задержку дыхания; он же указывает, что сочетание *rāṇḍa ke karahā* можно понимать и как ‘сын­ок вдовы’, где ‘вдова’ — майя, чьи дети (люди) не знают отца (Брахмана) (KG 2007: 359–360, 363). Матапрасад Гупта трактует термин ‘вдова’ как символ разумной души (*manas*) адепта, а слово *karahā* принимает в значении ‘верблюд’ (на средневековом раджастхани), или символ сознания, влекущего душу к слиянию с абсолютом (KG 1988: 190–191). «Дерево манго», «акация» — тело или позвоночный столб, по которому проходит ток Сушумна («лиана-змея»); «плод тамаринда» — *vakra-nāṛī* ‘искривленный канал’, головная часть центрального тока; «вторая ветвь» — вторая (снизу) чакра тела; «колодец», «патала» (скр. *patāla*), нижний из семи мифологических подземных миров, — это Муладхара чакра; «вода» — прана, которая возводится в головную чакру («шунья»)<sup>2</sup>, преобразуется в напиток бессмертия и по капле вкушается адептом. Процесс возведения праны — жизненной силы (и Кундалини — божественной энергии) в этой части описан как незавершённый, дошедший лишь до второй чакры («до второй ветви поднялся верблюд вдовью»), что оставляет адепта неудовлетворенным, жаждущим вку­ситься «напиток бессмертия», амриту, добравшись «до верха», то есть чакры Сахасрары (KG 2007: 359–360).

Среди наставлений Кабира можно видеть много примеров такого рода шифрованных символами исповедей о медитативных состояниях

---

<sup>2</sup> Шунья (скр. *śūnya*, букв. ‘пустота’) трансцендентный Брахман; в микрокосме, каковым представляется человеческое тело, место его пребывания в головной чакре Сахасрара.

и опыте интуитивного познания Брахмана. Помимо символов-терминов, заимствованных из проповеди натхов, такое же символическое значение Кабир придает многим вполне обыденным понятиям из различных сфер жизни. Как правило, из них бывают составлены *улатвамси*, стихи-парадоксы:

Авадхут! Звуком исполнилась познания волна!  
Невыразимым [звуком] анахата [я] поглощен,  
        так иссякла жажда [мирская].  
Сделал дом [себе] в море заяц лесной,  
        на горе поселилась рыба.  
Брахман, испивший вина, опьянён,  
        без хлопчатника родился хлопок... (KG 2007: pada 10).

Как указывают исследователи, слово «авадхут» (скр. *avadhūt*) обозначает очистившегося от кармических последствий любых деяний йогина или даже непосредственно йогина-натха (Dvivedī 2010: 30–36; KG 2007: 86). Такое обращение часто присутствует в зачине мистических, кодированных «сумеречным языком» пад Кабира, очевидно, адресованных посвященным в этот код адептам. Звук, которым «исполнилась волна-познание», это звук анахата (скр. *anāhata* ‘не ударяемый’), возникающий не за счет отражения резонаторами музыкальных инструментов, но самопроизвольно рождающийся в теле медитирующего йогина и соответствующий звуку (*nāda*) творения Вселенной (KG 2007: 85). Живущий в «лесу» — людском мире «заяц», или беспокойная, деятельная разумная душа, стала жить в «море» — Муладхара чакре, а «рыба» — Кундалини взошла на «гору» — позвоночный столб, то есть поднялась по току Сушумна в головную чакру, слившись с Брахманом. Йогин — «брахман» опьянён вином-амритой, в которую в Сахасраре обращается прана; «хлопок» — очищенный разум адепта — возник на «дереве» позвоночного столба, а не на кусте хлопчатника (KG 2007: 322).

Последователи Кабира, святые поэты-проповедники его учения, такие как Дхармадас (первая половина XVI в.), Даду Даял (вторая половина XVI в.), Сундардас (XVII в.) и др., в своих сочинениях используют «сумеречный язык» весьма ограниченно. Отчасти, вероятно, это может объясняться тем, что они, никак не связанные с сообществом натхов, не практиковали принятую в среде их подвижников систему хатха-йоги (HSS 1952: 33–34). Вместе с тем, в их проповедях основное звучание



приобретает идея бхакти (Ibid.: 30), индивидуальной любви, преданной покорности и служения единому богу-абсолюту. Соответственно, эти проповедники в значительной степени ориентируются уже на стиль, сложившийся к XVI в. в среде поэтов кришнаитского сагуна-бхакти, одной из ярких характерных черт которого является использование поэтических формул песенной народной лирики (Цветкова 2018: 603–605). В собрании сочинений Кабира также встречается ряд стихотворений, созданных в этом стиле; см., напр., (KG 2007: padas 225, 283, 287, 303–308), при том, что вопрос об их аутентичности остается открытым. Ясным примером могут послужить полностью (хотя и несколько неуклюже) составленные из лирических формул пады, в которых поэт отождествляет себя со своей душой (покинутой возлюбленной, женой), стремящейся к единению с богом:

Любимый, приди же в мой дом! Вся в печали [я] без тебя.  
Все [меня] называют твоей женой, у меня же в этом сомнение.  
[Доколе] на ложе, одинокая, не сплю, — что за любовь дотоле?  
Не по нраву пища, сон [ко мне] не идет,  
          не сдержать себя [ни] в лесу, [ни] в доме.  
Как влюбленному — желанна [его] любовь, как жаждущему — вода.  
Есть ли благодетель какой, [кто] поведает [обо мне] Хари?  
Кабир: [я] в состояньи таком, —  
          жизнь исходит [моя] — без свидания (KG 2007: pada 307).

Тем не менее, проповеднический код, выработанный последователями ниргуна-бхакти, видимо, оставался в активном употреблении, во всяком случае, в XVI в. Об этом свидетельствует и то, что термины и выражения, отличающие проповедь этого учения, встречаются также в сочинениях поэтов — последователей конкурирующего с ним направления кришнаитского сагуна-бхакти. Такой взаимный «перенос» языка, специфического для одной проповеди, в другую, разумеется, неслучаен и имеет свои причины.

Первую из причин можно выявить, обратившись к бхаджанам — песенным текстам-исповедям и проповедям, относимым к творчеству Миры Баи (1499–1547), раджпутской княжны, сделавшейся подвижницей кришнаитского бхакти и, скорее всего, получившей поэтическое образование лишь в традиции народной песенной лирики. Именно ее лирику отличает обильное употребление фоль-

клорных формул, хотя они нередко встречаются и в сочинениях более образованных в сфере санскритской поэтики и поэзии кришнаитских бхактов, таких как ее современник Сурдас (1483–1563). Песнопения Миры Баи довольно скоро обрели исключительную популярность, возможно, благодаря их близости к формульной народной поэзии:

Ныне, милый, [тебя] высматриваю на пути, из-за тебя не сплю ночами.

Покоя [мне] нет, опечалено сердце, — повстречался мне Шьяма, Нет-  
ленный.

Ради тебя я оставила все, не лежит душа к пище и питью.

Миры Господь, свидеться дай [с тобой],

ухо преклонив, услышь мою мольбу! (МВР 2008: pada 124).

Не исключено и то, что проповедники ниргуна-бхакти в XVI в. могли опираться на стиль бхаджанов Миры Баи или копировать употребительные в ее поэзии формулы в различных их вариациях, рассчитывая на положительный отклик своей народной аудитории. Однако исследователи творчества Миры Баи отмечают и «обратную» тенденцию в ее поэзии.

Как считается в традиции кришнаитского бхакти, Мира Баи не приняла посвящения ни от одного гуру и не принадлежала ни к одной кришнаитской общине, провозглашая, что ее учитель — сам Кришна. Проповедники ниргуна-бхакти, верные присущей Кабиру манере, обращаясь к разным аудиториям, использовать разные стили и проповеднические коды (Цветкова 2011: 33–41), по мнению ряда исследователей (Tivāṅī 1974: 265–302; MBPS 1954: 13–14), могли воспользоваться и сочинениями Миры Баи. При этом они, видимо, несколько видоизменяли их, включая в их тексты свои кодовые слова и выражения, так, чтобы весь текст опознавался слушателями как принадлежащий их традиции. Возможно, в самом деле, такая практика имела место, поскольку ни одна община кришнаитов не была вправе причислить поэтессу к своему сообществу. Во всяком случае, в некоторых бхаджанах Миры Баи, включенных в критическое издание (МВР 2008), очевидны такие «вставки», совершенно не сообразные со стилем и контекстом ее песнопений и воспроизводящие лексику и стиль проповедников-сантов<sup>3</sup>:

---

<sup>3</sup> Сант (*sant* 'подвижник, святой') — общее наименование поэтов-проповедников направления ниргуна-бхакти.

Поллюбила я Гирадхара, подруга!  
Я надела пятицветное платье, подруга, вышла в джирмит играть.  
В той игре повстречался мне Смуглоликий,  
лишь взглянув, — всей душой полюбила.  
У кого на чужбине живет любимый, та пишет-шлет [ему] письма.  
Мой любимый в моем сердце живет, никуда и ходить [мне не надо].  
Миры Господь, Гирадхар-красавец,  
гляжу на [твой] путь день и ночь (МВР 2008: pada 23).

Второй стих в этом стихотворении стилистически выделяется: в нем очевидны кодирование символами и употребление числовой символики, также характерное для поэзии сантов. Как отмечают исследователи (МВР 2008: 105–106; Tivāṅī 1974: 44), он составлен из встречающихся в их проповедях символов: «пятицветное платье» — земное тело, «облачение», сотканное из пяти элементов (земля, вода, огонь, воздух, эфир) или наделенное пятью органами чувств (зрение, слух, обоняние, вкус, осязание); «вышла в джирмит<sup>4</sup> играть» — родилась в этом мире, в круговороте перерождений, смены телесных оболочек.

Вставки, определенно относящиеся к коду проповеди ниргуна-бхакти, прослеживаются и в других бхаджанах поэтессы, как, например, в концовке одного из песнопений: «Молит Мира: Господь Гирадхар, свет со светом соедини!»<sup>5</sup> (МВР 2008: pada 46). В учении сантов абсолют ассоциируется с чистым, всеобъемлющим светом, а индивидуальные души живущих в этом мире — с его «отсветами», сливающимися с ним в конце времен или при жизни, обретая интуитивное познание Брахмана. То же выражение встречается в нескольких падах Кабира, как, например: «Где много бриллиантов, богатств, жемчугов — там является свет. / С тем светом свет [свой] соединю — не вернусь вновь в океан бытия!»<sup>6</sup> (КГ 2007: pada 31).

В XVI в. у поэтов-бхактов вошло в обычай обозначать свои сочинения не только своим именем, вставленным в текст (так называемый *chap* ‘отпечаток’), но и определенным словосочетанием

---

<sup>4</sup> Джирмит (*jhirmit*) — игра, в которую играют девочки: играющие прячутся под множеством покрывал или одежды, а водящая должна их опознать.

<sup>5</sup> *Mīrā ke prabhu Giradhara nāgara jota mē jota milā jā* ||

<sup>6</sup> *jahā bahu hīrā dhana motī, tahā tab lāi lai joti | tisa jotahī joti milāūgā, to maī bahuri na bhaujali āūgā* ||

или фразой, повторяющими первое полустишие заключительного стиха и включающими имя поэта. Так, поэт-сант Дхармадас, если позволял размер стихов, часто подписывался формулой *Dharmadās vinavai, kara jorī, ...* ‘молит Дхармадас, сложив [ладони] рук, ...’ (HSS 1952: 336–340, 343) и, судя по всему, с помощью этой подписи «приписывал» себе бхаджаны Миры Баи, которые долгое время бытовали в устном исполнении (Цветкова 2018: 599–600). Однако хронология событий, разумеется, в настоящее время невосстановима.

В концовках бхаджанов Миры Баи тоже выделяются такие «подписи» нескольких видов, из которых чаще всего используется *Mīrā ke prabhu Giradhara nāgara, ...* ‘Миры Господь, красавец-Гирадхар, ...’. Есть основания полагать, что некоторые сочинения, вошедшие в критическое издание ее пад и снабженные ее «чхапами» (в частности, пады 255–58, 194–198 в МВР 2008), на самом деле являются проповедями поэтов-сантов XVI в., обозначенными ее почитаемой в индийском народе подписью (Tivāṅī 1974: 268–270). Так, следующий текст, относимый к ее творчеству, вряд ли можно ей атрибутировать:

Пей нектар имени Рамы,<sup>7</sup> человек, пей нектар имени Рамы!

Дурное общество оставив, в святом собраньи сядь,  
сказания о Хари вечно слушай!

Похоть, гнев, гордыню, корысть, неведение исторгни из души!

Миры Господь, красавец-Гирадхар,  
заполнись единением с ним! (МВР 2008: pada 198)

Здесь только второй стих сообразен со свойственными Мире Баи стилем и тематикой. В целом, среди так или иначе признанных достоверными текстов поэтессы, собственно проповедей, непосредственно обращенных к бхактам или к «внешним» людям и дающих им наставление, ничтожно мало и они не выражены в прямых воззваниях. Преобладающая в ее поэзии тема — это изъяснение любовных чувств к Кришне и мольбы к нему, иногда — полемика с недоброжелателями.

Вместе с тем, призыв ‘пей нектар имени Рамы!’ (*Rāma nāma rasa pījai, ...*) — самый характерный для проповеди Кабира и других сантов (имеется в виду нектар бессмертия, *амрита*, вкушаемая адептом в медитативном трансе, см. выше). Третья пада, с перечислением

<sup>7</sup> Т. е. имя Рамы — нектар.

пороков, или ‘искажений’ (*vikāra*), разумной души (*manas*) — также обычная обличительная тематика их наставления. Второе полустилише концовки стихотворения, «преисполнись единением с ним», также выражено в лексике «сумеречного языка», на что, к примеру, указывает употребление глагола с основой *bhīj-/bhīg-* (букв. ‘промокать’, ‘пропитываться’), весьма обычное в сочинениях Кабира:

Надвинулась туча любви, на меня пролилась дождем,  
душа во [мне им] заполнилась, освежены леса (KG 2007: sākhī 1.34).

Здесь, согласно комментатору, «туча любви» — любовное бхакти, им заполнилась душа (*ātmā*), и тело и мир («леса») им обновлены (KG 2007: 107).

Не исключено, что все отмеченные выше явления в поэзии Миры Баи связаны с тем, что поэтесса какое-то время пребывала под влиянием проповедников ниргуна-бхакти, представляя Кришну в образе йогина; см. (MBP 2008: padas 44, 46, 53, 54, 55, 57, 58, 97, 116, 187, 227), однако мы имеем основания придерживаться мнения, что это не так; подробнее см. (Цветкова 2016).

Второй пример, связанный уже с несомненно намеренным использованием кодовой лексики проповедников ниргуна-бхакти, можно наблюдать в «Бхрамара-гите» (‘Песне, [обращенной] к пчеле’), составляющей существенную часть поэмы «Сурсагар» (‘Океан [поэзии] Сур[даса]’), автором которой является главный поэт, слагатель гимнов кришнаитской общины *пушти марга*<sup>8</sup> Сурдас.

Центральные персонажи этой части поэмы — страдающие от разлуки с Кришной, преданно влюбленные в него пастушки-гопи и посланец к ним от Кришны, йогин, последователь ниргуна-бхакти Уддхав, который ошибочно видит свою миссию в том, чтобы проповедовать им учение бхакти к бескачественному богу-абсолюту и обучить их йогической медитации. Сурдас, видимо, был хорошо знаком с риторикой такой проповеди, но воспроизводит ее очень скупое, всего в трех строфах в самом конце всего собрания (BhrG 2007: 471–477) и нарочито простым языком. Вся терминология этой проповеди преимущественно содержится и нередко обыгрывается

---

<sup>8</sup> Пушти-марга (*puṣṭi mārga* ‘Путь [божественной] милости’) — одна из крупнейших общин бхактов-кришнаитов, основанная во Вриндаване проповедником, гуру Валлабхачарья (1478–1530).

в ироническом ключе, высмеивается в полемических высказываниях пастушек, которые как бы отвечают Уддхаву на его предполагаемые наставления:

...Нам Шьяма [передал с тобой] не это наставленьё,  
— чтоб пеплом умащали тело!

Когда он сделался Бескачественным Светом, [как ты нас] учишь непрестанно?

Ведь еще вчера своими же руками он нам украшал наряды!  
(BhrG 2007: pada 217)

...Нетленный, такой Недостижимый, Непознаваемый,  
— что он знает о любви?<sup>9</sup> (BhrG 2007: pada 152)

Удхо! [Ты] в Брадже лавку [целую] завел!  
Этот некачественный (или: *бескачественный*), неведомого происхождения  
(или: *безначальный*) товар как теперь станешь сбывать?...<sup>10</sup>  
(BhrG 2007: pada 111)

Удхо, [ты] умен, как видно!  
[Проповедь] йоги женщинам принес, мудрец и благодетель!  
Что и ведам недоступно, то [ты] «познанием» зовешь,  
То, о чем [одни] догадки можно строить, [даже] к переносице сведя глаза!  
[Учишь] задерживать дыхание, глядеть [в упор] на солнце,  
душу в подчинении держать.  
Сур: мы душу ту в руках не [удержали],  
— забывшись, вслед за [Кришной] та ушла! (BhrG 2007: pada 129).

Возможно, в ответ на нарочитое использование проповедника-ми-сантами выражений и стилистики, отличающих поэзию кришнаитского бхакти, Сурдас, наряду с острыми полемическими речами, в ряде строф вкладывает в уста пастушек-гопи исповедь об их чувствах к Кришне, изложенную в терминах проповеди ниргуна-бхактов:

<sup>9</sup> *avināsi atī agama agocara kahā prīti-rasa jāne? ...*

<sup>10</sup> *Ūdho! Braj māi pañḥ karī |  
yah nirguna, nirmūla gāṅḥarī aba kina karahu kharī?...*

Игра слов: *nirmūla* — в терминологии натхов ‘не имеющий начала’ Брахман; в обыденном языке — ‘не имеющий корня, происхождения’.

В душе, речах, делах приняли [мы] обет супруги Хари,  
подвижничество йоги любви.  
Мать-отца, корысть, обычай вед оставили, избыли заблужденье горя-сча-  
стья,  
Почет-позор для нас — высшая радость, непостоянный разум — утвер-  
дили,...  
Забыв о теле, пребываем в естественном самадхи<sup>11</sup>,  
глядим [на облик Кришны], не моргая,  
На высшем Свете — красоте всего [его] облика  
вание сосредоточив, не спим ночами!

С любовью [глядим] на свет улыбки, смешанный с сиянием лица, серег  
— луны и солнца<sup>12</sup>.  
Звучанье флейты в устах слушаем подобно [божественному] звуку ана-  
хата....

(MBP 2008: pada 78).

Имеются и другие свидетельства, в частности, в произведениях средневековых индийских поэтов-суфиев, вполне ясно подтверждающие, что проповеднические коды и стилистика проповеди поэтов — последователей ниргуна-бхакти довольно долго сохранялись в активном употреблении и, несомненно, оказывали значительное и своеобразное влияние на литературу почти всех религиозных течений средневековой Северной Индии.

## Список литературы

### Источники

HSS 1952 — *Hindī Santkāvya-saṅgrah* (Собрание поэзии сантов на хинди). Sampādak Dvivedī, Gaṇeśprasād. Pāhābād: Hindustānī Ekeḍemī, 1952.

KG 1988 — *Kabīr granthāvalī* (Собрание сочинений Кабира). Sampādak Mātāprasād Gupta. Pāhābād: Sāhitya Bhavan Pr. Ltd., 1988.

KG 2007 — *Kabīr-Granthāvalī (saṭīk)* (Собрание сочинений Кабира (с комментарием). Lekhak L.V. Rām Anant. Dillī: Rīgal Buk Ḍipō, 2007.

---

<sup>11</sup> Естественное самадхи (*sahaja samādhi*) — в терминологии йогинов-натхов и ниргуна-бхактов высшее медитативное состояние адепта, в котором происходит слияние его с абсолютом-Брахманом.

<sup>12</sup> Луна и солнце — кодовые обозначения головной чакры Сахасрара (луна) и нижней чакры Муладхара (солнце).

MBP 2008 — *Mīrābāī-padāvalī* (Собрание стихотворений Миры Баи). Sampādak evaṃ ṭīkākār Kṛṣṇadev Śarmā. Dillī: Rīgal Buk Ḍipō, 2008.

MBPS 1954 — *Mīrā-br̥hat-pada-saṅgrah* (Полное собрание стихотворений Миры Баи). Sampādak Padmāvati ‘Śabanam’. Vanāras: Lok Sevak Prakāśan, 2009 [1954].

Bhr̥G 2007 — *Sūrdās aur unkā Bhr̥margīta Sār (saṭīk)* (Сурдас и его ‘Песнь, [обращенная] к пчеле’: выдержка (с комментарием)). Sampādak Hariś ‘Hari’. Dillī: Rīgal Buk Ḍipō, 2007.

## Исследования

Цветкова С. О. *Средневековая поэзия Северной Индии*. Ч. I (Амир Хусро Дехлеви, Кабир): Учебное пособие. СПб: Изд-во РХГА, 2011.

Цветкова С. О. Образ Кришны в поэзии Миры Баи // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 13. Востоковедение. Африканистика. 2016. Вып. 2, 115–126.

Цветкова С. О. Заимствования и формулы в ранней лирике североиндийского бхакти // *Mitrasampradānam*. Сборник научных статей к 75-летию Ярослава Владимировича Василькова. Сост. и отв. ред.: М. Ф. Альбедиль, Н. А. Янчевская. СПб: МАЭ РАН, 2018, 591–606.

Briggs, G. W. *Gorakhnāth and the Kānphaṭa Yogīs*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Ltd., 2009.

Dvivedī, Hazārīprasād. *Kabīr*. Nayī Dillī: Rājkamal Prakāśan, 2010.

Tivāgī, Bhagavāndās. *Mīrā kī bhakti aur unkī kāvyu-sādhnā kā anuśīlan* (Бхакти Миры и подвижничество в ее поэзии: исследование). Ilāhābād: Sāhitya Bhavan Limited, 1974.

Vaudeville, Ch. *Kabīr*. L.: Oxford University Press, 1974.



А. В. Челмокова

## Русские герои романов Салмана Рушди

**Аннотация.** Согласно мнению исследователей и заявлениям самого автора, главной темой творчества Рушди является мировоззрение мигранта, его поиски идентификации. На протяжении своего творчества уроженец Бомбея Рушди делает главными героями своих произведений своих соотечественников: индийцев, пакистанцев и выходцев из Индии и Пакистана. При этом после переезда писателя в США на страницах его романов начинает править бал настоящий интернационал, появляется множество ярких — чаще все же второстепенных — персонажей со всего мира. Не стали исключением и герои из России. Впервые героиня с русскими корнями появляется в переведенном Еленой Кирилловой романе «Клоун Шалимар» (*Shalimar the Clown*, 2005). Это пузатая Ольга Семеновна, управляющая пансионом в Лос-Анджелесе, где проживает главная героиня романа, молодая девушка по имени Индия. Всемогущие — хотя и обезличенные — русские хакеры выступают главными противниками спецслужб США в романе «Кишот» (*Quichotte*, 2019). В романе же «Золотой дом» (*The Golden House*, 2017) Василиса, потрясающая, даже ошеломляющая девушка из России, становится женой главного героя и играет в повествовании весьма заметную роль.

**Ключевые слова:** идентификация, Салман Рушди, «Клоун Шалимар», «Золотой дом», «Кишот», образ русских

Anna V. Chelnokova

## Russian Characters in the Novels by Salman Rushdie

**Abstract.** According to the researchers and the author's statements, the main theme of Rushdie's work is the migrant's worldview, his search for identification. Throughout his work, a native of Bombay, Rushdie, makes his compatriots — Indians, Pakistanis or immigrants from the region — the main characters of his works. After the writer moved to the United States, one starts finding a real International on the pages of his novels; a lot of bright — most often secondary — characters from all over the world appear in his works. Characters of the Russian origin are no exception. For the first time character from Russia appears in the novel *Shalimar the Clown* (2005), translated into Russian by Elena Brosalina. It is elderly immigrant Olga Simeonovna. Almighty Russian hackers, although impersonal, are the main opponents of the US special services in the novel *Quichotte* (2019). In the novel *The Golden House* (2017) appears Vasilisa, an astonishing Russian girl, who becomes the main character's wife and plays significant role in the novel.

**Keywords:** identification, Salman Rushdie, *Shalimar the Clown*, *The Golden House*, *Quichotte*, Russians

Многие произведения Салмана Рушди, одного из самых ярких современных писателей индийского происхождения, известны русскоязычной читательской аудитории в блестящих переводах Елены Кирилловны Бросалиной. Ее обширный кругозор, чутьё филолога и мастерство переводчика помогли в полной мере раскрыться целой галерее созданных писателем образов.

Согласно мнению большинства исследователей и неоднократно заявлению самого автора, главной темой творчества Рушди является мировоззрение мигранта, его поиски идентификации (Челнокова 2020: 59). На протяжении своего творчества уроженец Бомбея Рушди делает главными героями своих произведений своих соотечественников — индийцев, пакистанцев и выходцев из Индии и Пакистана. При этом, если в начальный период творчества его в большей степени интересовали Индия и Пакистан, а также

проблемы зарубежных диаспор этих стран и взаимодействие их представителей с жителями метрополий, то после переезда писателя в США на страницах его романов начинает править бал настоящий интернационал, появляется множество ярких — чаще все же второстепенных — персонажей со всего мира, в том числе из России

Впервые героиня с русскими корнями появляется в переведенном Еленой Кирилловной романе «Клоун Шалимар» (*Shalimar the Clown*, 2005; русский перевод 2008). Это «пузатая Ольга Семеновна, в обтягивающем тело комбинезоне напоминавшая самовар» (Рушди 2008: 18), управляющая пансионом в Лос-Анджелесе, где среди выходцев из Восточной и Центральной Европы, преимущественно женщин, проживает главная героиня романа, молодая девушка по имени Индия.

Создавая образ главной героини, Рушди прибегает к одному из своих любимых приемов — он наделяет девушку сложной биографией и, по выражению Салема Синая, главного героя самого известного романа писателя «Дети полуночи», — «множеством отцов и множеством матерей» (Рушди 2006: 76). Англичанка, которую она долгое время считала матерью, на самом деле удочерила ее в младенчестве после того, как молодая индианка родила девочку, как все считали, от связи с ее мужем, послом США в Индии, хотя на самом деле ребенок мог быть рожден и от законного мужа женщины, кашмирца Шалимара.<sup>1</sup> Неудивительно, что отношения девочки с родителями оказываются сложными, она переезжает в США и поселяется вместе с пожилыми иммигрантками: «сутулые, скрюченные, с одинаково безучастными лицами, они сетовали на капризы судьбы, забросившей их на другой конец света так далеко от родных мест» (Рушди 2008: 18). Ольга Семёновна, которую все зовут Ольга-Волга, начинает заботиться о молодой девушке, она «приняла осиротевшую Индию под свое крыло и взяла на себя роль новоиспеченной мамы» (там же: 421).

---

<sup>1</sup> История героини оказывается во многом созвучна истории Салема Синая, главного «ребенка полуночи», родившегося у замужней индуистки от тайной связи с англичанином, но подложенного акушеркой семье зажиточных мусульман. В этом свете особенно примечательно нетипичное имя героини: ведь независимая Индия, прямым олицетворением которой и выступает девушка, — как показывает Рушди в ряде своих произведений — ребенок множества отцов и множества матерей, рожденный далеко не в любви.

Ольга Семёновна родилась в России «в нескольких милях к востоку от дельты Волги, там, откуда открывался вид на Каспийское море» (Там же: 20), и переехала в западный Голливуд вслед за влюбившимся в нее моряком, который умер почти сразу после переезда. В России она «вызывала у окружающих почтение и ужас», поскольку «являлась последней представительницей легендарного рода заклинательниц на картошке из города Астрахани», «в чьей власти было посредством особых манипуляций с картофелиной вызвать любовь, одарить человека богатством или наслать на него порчу, чирьи» (Там же: 19). В США она превратилась в домоправительницу «всегда в рабочем комбинезоне и с неизменным красным в белый горошек платком на голове», «в заднем кармане она постоянно носила гаечный ключ и отвертку», «она меняла перегоревшие лампочки, следила за исправностью плит и собирала арендную плату» (там же).

Ольга-Волга — второстепенный персонаж романа, который тем не менее можно считать знаковым. Иммигрантский вдовый пансион — печальное, даже скорбное место, и Ольга-Волга, возможно, утратив свои былые колдовские силы, изо дня в день трудится, желая сделать это место чуточку лучше, не давая всеобщему унынию завладеть им. Точно так же, самоотверженно и искренне, заботится она и о главной героине, не позволяя ей скатиться в депрессию после смерти отца.

Примечательно, что Ольга-Волга, никак не связанная с развитием основных сюжетных линий романа, появляется в первой главе и сразу произносит свой единственный длинный монолог, обращенный к отцу Индии, Максу Офалсу. В нем она походя, полунамеками сообщает подробности своей прежней жизни в России, в которой, несмотря на свой высокий статус картофельной ведьмы, она не видела ничего хорошего: «ясное дело, нищета, а еще притеснения, гонения с места на место, солдатня, рабский труд», «опять же ссылки, одна забота — как выжить», «вечный голод, измены» (Там же: 20). Однако она говорит это лишь затем, чтобы признать в «великолепном отце» главной героине, «гражданине мира», «обожаемом и осуждаемом, постоянно отсутствующем, циничном отце, непоседе и соблазнителе» (Там же: 12) равного себе: «Мы с вами знаем этот мир, верно ведь? Мы знаем, чем все кончается» (Там же: 21). В эту единственную случайную встречу — бывший посол приехал к дочери, чтобы поздравить ее с днем рождения — блестящий политик и неудачница-иммигрантка заключают своеобразный союз:

он — единственный из родственников, с кем Индия готова поддерживать отношения, ее любимый отец, она — ее приемная, признаваемая ею мать.

Уже в конце романа мы узнаем, что Ольга вознаграждена за честное исполнение этого негласного договора: она оказывается единственной во всем романе героиней, чья жизнь не оборачивается трагедией, напротив, благодаря участию в судьбе Индии, она начинает по-новому смотреть на многие вещи. В результате сбывается ее самое заветное желание: когда Индия съезжает из ее дома, она воссоединяется с собственными дочерьми.

Она перестала общаться с дочерьми-близняшками после того, как они стали сначала моделями для порножурналов, а затем актрисами в порнотеатре. «Она не переставала проклинать их, хотя, может быть, припав к ее необъятной груди, они нашли бы в себе силы начать другую жизнь или хотя бы обрести себя вновь» (Там же: 422).

Индия тоже не желает общаться с выросшей ее приемной матерью-англичанкой, которую называет не иначе как Серая Крыса, однако Ольга настаивает на их встрече: «Это добрая весть. Это твоя мамуля. Она пересекла океан и целый континент, чтобы быть рядом со своей дочуркой в трудную минуту» (там же). А узнав, что женщина приехала, чтобы признаться в обмане и рассказать Индии о том, что её настоящая мать не умерла при родах, а осталась в Индии и, возможно, до сих пор жива, заключает: «Сегодня я простила своих дочерей, — шепнула Ольга-Волга, поглаживая ее по волосам, пока они обе обливались слезами, — что бы они там ни совершили, это уже не имеет значения, я их простила» (Там же: 456).

Этот образ, безусловно, вобрал в себя целый ряд стереотипов, связанных с представлениями о русских. Она живёт в комнате «стены которой пестрели открытками с изображениями икон Андрея Рублева и плакатами туристических агентств с видами Каспийского моря» и пьет черный чай «не из чашек, а из стеклянных стаканов, вставленных в узорные металлические подстаканники» (Там же: 423). Ругая американских полицейских за нерасторопность, она говорит, что им «извини, насморка не поймать на сибирском морозе» (Там же: 422). Да и само её занятие — картофельная ворожба — вызывает определенные сомнения. Несмотря на то, что клубни картофеля довольно часто используются в магических ритуалах самого разного толка, нам не удалось найти

никаких свидетельств, что подобный «специализированный» вид магии когда-либо существовал в Астрахани или где-либо ещё.

В любом случае, несмотря на свою стереотипность и второстепенность, этот образ оказывается крайне важным не только как фон, на котором раскрывается характер главной героини, но и как архетипический структурный элемент: не имея возможности либо желания общаться со своими «настоящими» матерями, Индия сама выбирает себе в матери добрую, странную, несчастную, но знающую жизнь русскую женщину.

Главной русской героиней Рушди оказывается «Василиса, девушка из России. Потрясающая. Можно даже сказать, ошеломляющая» (Рушди 2019: 105), одна из главных героинь романа «Золотой дом» (*The Golden House*, 2017, русский перевод 2019). Это целеустремленная двадцативосьмилетняя женщина, женившая на себе главного героя романа и строящая свой успех рядом с мужем — семидесятилетним олигархом индийского происхождения, который после переезда в США взял имя Нерон Голден. Ее образ не имеет ничего общего с Ольгой Семёновой, однако также оказывается во многом стереотипен и подчеркнуто функционален, лишен глубины.

Василиса впервые появляется только в 9-й главе романа, когда читатель уже хорошо знаком с семьей Голденов: Нероном и его тремя сыновьями, по настоянию отца также выбравшими себе античные имена, которыми их, однако, никто не называет. Любопытно, что старший из них, Петроний, компьютерный гений, аутист и социофоб, «навсегда сделался Петей, перенесясь из Древнего Рима в миры Достоевского<sup>2</sup> и Чехова» (Там же: 59). Ничто, кроме имени, не связывает этот персонаж с Россией или её классической литературой, однако факт использования русского имени примечателен сам по себе.

Главной темой романа оказывается проблема поиска идентичности. Переехавшие из Индии герои надеются скрыть своё прошлое и вступают в новую жизнь, взяв новые имена. По очевидному замыслу Нерона, его дети с античными именами и фамилией Голден

---

<sup>2</sup> Это не единственное упоминание Достоевского в романе. Обсуждая источники для криминальных сюжетов в кино и литературе, одна из героинь романа, режиссер, говорит: «Достоевский все сюжеты добывал из газет, из криминальной хроники. СТУДЕНТ УБИЛ РОСТОВЩИЦУ. Как там это по-русски... И — бинго! “Преступление и наказание” (Рушди 2019: 280).

должны транслировать в мир идею власти и богатства, однако новое имя прирастает лишь к нему одному, а к его детям пристают новые, странные, но, по мнению окружающих, более им подходящие имена. Помимо дополнительной грани к новой личности, которую сыновьям не удастся выстроить по отцовской модели, эти имена оказываются знаками, указывающими на то, как сложно выстроить себя заново, отказавшись от прежнего, истинного себя.

В отличие от Голденов, Василиса оказывается личностью цельной, чуждой любых противоречий. Ей не свойственны метания и поиски, возможно, потому, что она изначально про себя всё знает и всеми силами стремится оказаться как можно дальше от своего, совсем не радостного, российского прошлого: «проблема с едой, и проблема с одеждой, и проблема с отоплением», «я много чего поняла про коммунистическую диктатуру и некоммунистическое угнетение», «и о сексуальном насилии я тоже не стану говорить, хотя и это происходило» (Там же: 123).

Переехав в Америку, она не только перекрасила свои роскошные черные волосы в модный блонд, но и подкорректировала собственную историю, смешав в ней правду с выгодным для её целей вымыслом. Доподлинно известно, что родилась она в Сибири, а выросла в Норильске, профессионально занималась гимнастикой: «ей чуть-чуть не хватило до российской олимпийской команды» (Там же: 105), «превосходила сверстниц во всем, и в спорте, и умом, потому и смогла уехать в Америку» (Там же: 123), о чем грезил с самого детства, поскольку не видела в России ни малейшей возможности начать жить красивой жизнью.

Ее полное имя Василиса Арсеньева, и «она утверждает, что происходит от знаменитого путешественника Владимира Арсеньева, который написал много книг [...], в том числе и ту, что легла в основу фильма Куросавы «Дерсу Узала», но эта родословная сомнительна, поскольку Василиса, как мы убедимся, блистательная лгунья» (Там же: 105).

Очевидно, что историческая личность Владимира Клавдиевича Арсеньева (1872–1930), офицера, самоучки-этнографа, писателя и путешественника, стала интересна Рушди благодаря фильму Куросавы. Осмелимся предположить, что родство со знаменитым путешественником Василиса всё же выдумала, поскольку у сына Владимира Клавдиевича от первого брака не было детей, а у дочери

от второго, Натальи, был только один ребёнок, который умер в младенчестве (Мухина 2022).

Другие сведения, которые сообщает о ней (якобы с её слов) рассказчик, также указывают на вымышленность этого родства, поскольку «её семья из племени нанайцев, мужчины которого были охотниками, трапперами и проводниками» (Рушди 2019: 105), что никак не может быть справедливо в отношении исторического Арсеньева, уроженца Петербурга.<sup>3</sup>

Не вполне убедительно выглядит и то, что Василиса «говорила, что выросла в лесах, в бескрайней тайге, покрывающей большую часть Сибири» (там же). Будь это так, она едва ли сумела бы достичь практически олимпийских высот, а также сделаться умелой и тренированной шахматисткой.

Представляется, что нестыковки в её истории объясняются вовсе не недостаточными знаниями Рушди о России, но намеренным желанием самой героини «замести следы». Никаких сомнений не вызывает лишь то, что она молода, красива, готова на всё ради достижения своей цели и что её действительно зовут Василиса Арсеньева. Имя Василиса в переводе с греческого означает «жена правителя, царица». Переехав в Америку, Василиса в буквальном смысле начинает искать своего царя, которым в конечном итоге оказывается человек с именем последнего римского императора династии Юлиев-Клавдиев: «Вот она в Америке [...], она зарабатывает деньги тем, чем обычно зарабатывают красавицы. Мужчины желают ее, но она ищет не просто мужчину. Ей нужен покровитель. Царь» (Там же: 106).

Имя Василисы раскрывается в романе не только путем обыгрывания его буквального значения, но и через его сказочные корни. Рушди демонстрирует знакомство как минимум с тремя русскими народными сказками; две из них называются «Баба-Яга» (Афанасьев 1984: № 102 и 103), а третья — «Василиса Прекрасная» (Там же: № 104). В первой, записанной в Переславле-Залесском, говорится об отце, который отводит дочь в лес из-за того, что у неё не складываются отношения с мачехой. Девушка поступает в услужение к Бабе-Яге и возвращается домой с подарками, после чего мачеха решает отправить туда свою дочь, которую Баба-Яга за плохую работу съедает. Во второй,

---

<sup>3</sup> Нельзя не обратить внимание и на литературные корни фамилии, выбранной Рушди, очевидно знакомым с творчеством Ивана Бунина, для своей героини (роман в пяти частях «Жизнь Арсеньева», 1930, впервые увидевший свет в Нью-Йорке).



записанной в Воронежской губернии, бездетная мачеха, пользуясь отсутствием отца, отправляет падчерицу к Бабе-Яге попросить иглолку и нитку в надежде, что Яга съест её, однако после благополучного возвращения девушки, чья доброта помогла ей получить помощь работницы Яги и её кошки с собакой и сбежать, отец «рассердился на жену и расстрелил её, а сам с дочкой стал жить да поживать да добра наживать» (Афанасьев 1984: 127).

Сказка «Василиса Прекрасная», заканчивающаяся свадьбой Василисы и царя, начинается похоже: овдовевший отец женится на женщине с двумя дочерьми, и именно сводные сестры решают отправить Василису к Бабе-Яге попросить огня. Благодаря помощи волшебной куколки, которую мать передала девушке перед смертью, Василисе удается вернуться домой и принести огонь в черепе, снятом с ворот избышки Бабы-Яги. Через глазницы черепа огонь испепеляет мачеху и её дочерей, а Василиса, прибегая к советам и помощи куколки, становится самой искусной рукодельницей и выходит замуж за царя.

В истории Василисы из «Золотого дома» смешались сюжеты всех трёх сказок: «У нее есть волшебная кукла. Когда-то еще маленькая, прежняя Василиса была послана злой мачехой в дом Бабы-Яги, ведьмы, которая ест детей и живет в самой чаще леса, и тогда волшебная кукла помогла ей спастись, и она смогла начать поиски своего царя» (Там же: 106). Однако это лишь версия Василисы: «Но другие рассказывали иначе. Говорили, что Баба-Яга съела Василису, проглотила, как всех прочих, и таким образом уродливая старая ведьма присвоила себе красоту юной девушки, стала внешне точной копией Василисы Прекрасной, а внутри осталась острозубой Бабой-Ягой» (там же).

Роман «Золотой дом» написан от первого лица, рассказчиком в нем выступает Рене, начинающий кинематографист, сосед Голденов, задумавший сделать их семью основой сюжета своего первого фильма. Композиционно роман частично построен как сценарий, содержит комментарии для оператора и разбивку на сцены.

Нерон Голден знакомится с Василисой на новогодней вечеринке в Майами, среди «густого салата из русских миллиардеров» (Там же: 107) «как обычно щедрый фейерверк, лучшего качества лобстеры, отлично организованные танцы» (Там же: 108). Описывается их стремительное сближение: «Точно в назначенное время, ни минутой позже, ни минутой раньше, она вошла в его номер в золотой пода-

рочной обертке с бантиком на спине платья, чтобы ему без труда ее распаковать»; «В первые две ночи нового года она демонстрировала свой товар, позволяла покупателю оценить, что ему предлагалось» (Там же: 110), «Он царь, Он знает, чего хочет. И все, что ты захочешь, как только захочешь — твое, говорит она. В третью ночь она перешла к деловым вопросам» (Там же: 111): «Если я стану женой, я получу и статус, и честь. Это я могу полностью и по-настоящему иметь только, если буду женой» (Там же: 112). Практически сразу, как в романе появляется Василиса, следуют два монолога, озаглавленные «Монолог В. Арсеньевой о любви и нужде» и «Монолог Бабы-Яги в теле Василисы Арсеньевой».

Первый начинается с краткого упоминания о нищем детстве в России и признания в том, что ничего, кроме презрения, она к бедности не испытывает. Свой переезд в Америку она считает счастливым билетом, однако он «результат моих трудов, так что благодарить особо некого» (Там же: 123). Мы узнаем, что она отправляет деньги на родину, в том числе оплачивает лечение отца в онкологической клинике, но никаких отношений с родными не поддерживает. «Я целиком сосредоточена на будущем, сто процентов. Я сосредоточена на любви» (там же). После этой довольно сжатой преамбулы, из которой становится известна её собственная версия прошлого, речь идет исключительно о любви и о том, как её понимает героиня.

Оказывается, что она готова быть искренне и безраздельно преданной одному, но только исключительно достойному этого мужчине, своему царю. «Я верю в доброту своего сердца и в его способность к великой любви»; «Он должен получить любовь в своей жизни, пока еще может» (Там же: 124), однако эта любовь нуждается в определенных финансовых гарантиях — этому научило её трудное начало жизни. Она не уверена, что кроме неё хоть кто-то, включая сыновей, любит Нерона Голдена: «Говорят, что любят отца, но путают нужду с любовью. Они нуждаются в нём. Любят ли?» (там же), и значит, он будет готов платить за её любовь самую высокую цену.

Рассуждая о явном беспокойстве сыновей по поводу скоропалительного брака отца, она демонстрирует полную убежденность в собственной правоте и готовность отстаивать свои интересы: «Справедливо ли, чтобы после того, как я отдам этому человеку свою любовь, меня выбросили на улицу. Разумеется, нет» (там же). Она понимает, что больше всего они опасаются возможно-

сти появления у неё с Нероном детей, и искренне клянётся, что этого не случится: ведь отсутствие общих детей едва ли не единственное условие её мужа: «Им следует понять, что я — человек чрезвычайно дисциплинированный. Я генерал самой себя, а моё тело — пехотинец и подчиняется приказам генерала. И в данном случае хорошо помню, что сказал он, мужчина, которого я люблю» (Там же: 125).

Очевидно, что в её словах нет цинизма. Она действительно считает любовь наивысшим благом, которое, однако, просто не может осуществиться в условиях нужды, как материальной, которую она сама испытала в детстве, так и эмоциональной, в которой подозревает сыновей Нерона. Нужда и любовь — вот два полюса её жизни, и она изо всех сил стремится быть как можно дальше от первого и ближе к последнему. Она дисциплинирована, честна с окружающими и готова играть по правилам. При этом в собственной способности любить она не сомневается: «Наша любовь — вот наше дитя. [...]»

Так любовь торжествует над нуждой. Эти сыновья с их нуждой — пусть учатся любви у своего отца и у меня» (там же).

В своём монологе Василиса предстает цельной, целеустремленной натурой, практичной и хитрой, но способной держать слово. Однако на деле всё получится иначе: она не просто родит ребенка, но, узнав, что Нерон Голден уже не способен иметь детей, уговорит Рене втайне встречаться с ней и будет выдавать их сына за ребёнка Нерона Голдена. Причина тому оказывается на поверхности: Василиса — вовсе не Василиса, а поселившаяся в её теле Баба-Яга, именно она диктует ей свою волю. Читатель узнаёт об этом тут же, из следующего монолога, а вот Василиса так и остаётся в неведении: «Баба-Яга, злая колдунья, я удерживаю этот голос глубоко внутри, так глубоко, что она, я, может себя убедить, будто его и не слышит, будто это и не её самый доподлинный голос. На уровне кожи, языка, говорит другой голос, она рассказывает себе другую историю, в которой она добродетельна и её дела оправданы, и по абсолютным моральным стандартам, и эмпирически» (Там же: 126), однако «Все, что она делает — фальшь, каждое слово — ложь, потому что я внутри» (Там же: 125).

В начале своего монолога Баба-Яга сообщает, что давно и долго ждала Василису: «Стратегия — это все. Такова мудрость Паука. Молча, молча прятать. Пусть муха жужжит», и вознаграждена за терпение: «Прощай, избушка на курьих ножках посреди леса! Прощай

навеки, скверный русский дух! Теперь я надушена и красиво разодета» (Там же). Это она толкает Василису к Нерону Голдену, мечтая о красивой жизни: «Он поверил, что она в него влюблена. Ха-ха-ха. Кхе-кхе. Отлично сладилось! Вот увидите, как я заживу! Автомобили, рестораны, меха! Никогда больше не буду летать пассажирскими самолетами! Хуже них — только летать на курьих ножках и на помеле»<sup>4</sup> (Там же: 126).

В отличие от Василисы, ищущей, в конечном счете, любви, и готовой во имя любви полностью принять своего царя, Баба-Яга сразу же видит слабое место Голденов — их отказ от прежней идентичности, желание начать жизнь с чистого листа. Она знает: для мужчин такое попросту невозможно, их сила — в цельности, утратив которую они теряют и силу. Метаморфозы, по мнению Бабы-Яги, — удел женщин: они меняют свое имя, выходя замуж, и меняют свое тело, рожая детей. «Для мужчины все иначе. Отказавшись от прошлого, мужчина утрачивает смысл. Что же делают эти Голдены, бежавшие в бессмыслицу, ищущие прибежища в абсурде? Чья власть оказалась настолько мощной, что погнала их прочь от значимой жизни? Теперь они — посмешище. Изгнанник — пустой человек, пытающийся вновь наполниться силой, призрак в поисках утраченных костей и плоти, корабль без якоря. Такие мужчины — легкая добыча» (Там же: 127).

Как уже было сказано, главная тема романа — поиск себя, обретение героями-мигрантами новой идентичности; увы, ни у кого из героев это не получается, все они заканчивают насильственной смертью: первым гибнет Апу, модный художник и повеса, которого все называют бенгальским именем. В поисках корней он решает съездить на родину, в Индию, где его убивают представители мафии, с которыми прежде сотрудничал его отец. Затем совершает самоубийство раздираемый гендерными противоречиями Дионис. Ощущая в себе женское начало, он не находит себе места ни среди мужчин, ни среди женщин. Последним гибнет аутист Петя. Стремясь побороть страх открытых пространств и людских сборищ, он погибает во время праздничного шествия на улицах Нью-Йорка от шальной пули сумасшедшего, открывшего стрельбу по людям. Сам же Нерон, почти лишившийся разума поле смерти сыновей, сгорает в собственном

---

<sup>4</sup> Возможно, Баба-Яга у Рушди несколько американизировалась и забыла, что летала вовсе не на курьих ножках, а в ступе, а помело использовала, чтобы заматать следы.

доме в результате поджога, совершенного все теми же индийскими мафиози, с которыми, как он считал, его ничего не связывало после переезда в Америку. Так что слова Бабы-Яги, сказанные практически в начале романа, оказываются пророческими: «Посмотрим, как дело обернется и кто будет смеяться последним. Кто закурит сигарету, глядя на конец света. [...] Я – Баба-Яга, самая странная и страшная из сестер.<sup>5</sup> Баба-Яга, злая колдунья».

Представляется неслучайным и повторяющийся в связи с этим образом мотив огня. Василису в русской сказке послали к Бабе-Яге за огнём, который, когда она принесла его, выжег всех её недоброжелателей. Баба-Яга хочет закурить сигарету, глядя на конец света, а Нерон Голден, а вместе с ним и Василиса, гибнет в пожаре. В отличие от отца и сыновей Голденов Василиса представляется последовательной и цельной, однако благодаря приёмам магического реализма, которые Рушди использует, создавая этот образ,<sup>6</sup> он также оказывается сложным, неоднозначным, двойственным: и ей также, хоть она сама не осознает этого, свойственен кризис идентичности. В конечном счёте именно она (точнее, некогда проглотившая её Баба-Яга) приводит Нерона к гибели от огня.<sup>7</sup>

Огнём же угрожает она всем тем, кто осмеливается встать у неё на пути. Вот какую картину застаёт Рене, пришедший сообщить Нерону правду о происхождении его младшего сына: «Вот он сидит на диване, как на последнем своем троне, бывлой король, вопит в бесильной старческой ярости. Ветхий днями, разрушивший жизнь трех своих сыновей, и уничтоженный не их враждебностью, как Лир, но их гибелью. А перед ним, столь же чудовищная на мой взгляд, как

---

<sup>5</sup> Из данной реплики становится очевидным знакомство Рушди с ещё одной русской сказкой, «О живой воде и молодильных яблоках», в которой фигурируют три сестры Ягинишны.

<sup>6</sup> Образ Василисы и живущей в ней Бабы-Яги — единственный в этом романе, в котором применены свойственные творчеству Рушди приёмы магического реализма, в то время как все остальные герои остаются подчёркнуто реалистичны. Этот факт также указывает на особое место героини в романе.

<sup>7</sup> Как было подробно показано В.Я. Проппом в работе «Исторические корни волшебной сказки», Баба-Яга — сложный, «стыковый» персонаж, наделенный одновременно антропоморфными и зооморфными, инфернальными и живыми чертами, мужскими и женскими характеристиками, противоречивость которого объясняется сменой жизненного уклада древнего общества, переходом от охоты и собирательства к земледелию (Пропп 1986: 111). В любом случае, глубинная связь Бабы-Яги со смертью не вызывает сомнений.

госпожа Каэде в «Ран», высится Василиса Голден, мать его четвертого, единственного выжившего, обманом подsunутого ему сына, в сумке у нее револьвер, и глаза изрыгают огонь» (Там же: 444).

А вот какой вывод делает рассказчик, явно осознавший огненную природу и двойственность Василисы, в самом конце романа: «Нет безопасного места, монстр всегда у ворот, и отчасти монстр всегда внутри нас, мы сами — те чудища, которых мы боялись, и какая бы красота ни окружала нас, как бы ни были мы удачливы в жизни, деньгах, талантах и любви, в конце пути пылает пламя, и оно пожрет нас всех» (Там же: 469).

Интересно, каким образом в романе нашли отражение русские корни и русское окружение этой героини. Наверное, самым примечательным оказывается то, что желая полностью изменить дом Голденов, став его хозяйкой («Василиса Арсеньева, молчаливая и высокомерная, словно кошка, оставляла свою метку всюду, где пройдет» (Там же: 145)), она не просто приносит туда икону («Безупречная старинная копия Федоровской Божьей Матери, оригинал висел в Александровском дворце в маленькой часовне слева от спальни последней царицы из династии Романовых, Александры, она молилась Пресвятой Деве каждый день по многу часов» (Там же: 166)), но и приглашает священника для изгнания бесов. В этом случае она прямо говорит о своём происхождении: «Мы в России, — заговорила она, — не настолько глупы, чтобы отрицать существование бесов» (Там же: 165).

Сама сцена экзорцизма также выглядит довольно патетично, как предзнаменование беды, которая через некоторое время придёт в этот дом от огня: «А вот и священник Русской православной церкви, борода в палатке, изготовился петь и брызгать на всех нас святой водой, и как раз в эту минуту явился ураган Ирэн: небо потемнело, разверзлись хляби, вспышка молнии ворвалась в комнату» (Там же: 166).

В сцене с изгнанием бесов из Золотого дома сама Василиса говорит о своём происхождении — и это единственный раз во всём романе. Окружающие специально указывают на него тоже лишь однажды, когда один из соседей, испытывающий после ухода жены недоверие к женщинам, делится с Рене опасениями, что она медленно травит Нерона: «Эта Василиса. Жена синьора Нерона. Крепкий орешек. Она беспощадна. Как все... — Он примолк. Я ожидал, что он даст волю

своей личной обиде: “Как все жены” или “Как все женщины”. — Как все русские» (Там же: 392).

Беспощадность русских тоже, пожалуй, можно считать одним из не единожды появляющихся в романе мотивов. Впервые эту мысль высказывает сам Нерон, которого также трудно назвать апологетом гуманизма, в беседе с Михаилом Горбачёвым на обеде в «облюбованном Василисой русском ресторане в районе Утюга». Горбачёв находится там с частным визитом, он «прибыл в наш город, собирать средства для своего благотворительного фонда по борьбе с раком» (Там же: 167). Наблюдая за тем, как Василиса общается со сливками русской эмиграции Нью-Йорка — «эмигрантом-миллиардером, чья жена интересовалась искусством, и эмигрантом-миллиардером, который занялся газетным бизнесом как раз в тот момент, когда газетному бизнесу пришел конец, но к счастью, у него имелась также бейсбольная команда, и эмигрантом-миллиардером, который владел большим пакетом акций в Силиконовой долине и при силиконовой жене» (Там же: 167) — Нерон начинает ревновать жену и вымещает свою досаду на Горбачёве, заведя с ним разговор о беспорядках, предшествовавших воссоединению Германии.

«Русские всегда нас учили, — произнес Нерон, и теперь уж было невозможно не заметить умышленную его враждебность, — что ради блага государства вполне можно пожертвовать отдельной человеческой жизнью. Это мы знаем и от Сталина, и помним убийство уколом отравленного зонтика в Лондоне, это был Георгий Марков, и отравленного полонием перебежчика из КГБ Александра Литвинова. И тот журналист, которого сбила машина, и другой, который тоже погиб от несчастного случая, хоть это уже второстепенные события. Что касается ценности человеческой жизни, тут русские опередили нас и указали будущее» (Там же: 170–171).

Первый и последний президент СССР теряется с ответом («слова по-английски произносил не Горбачев, а его переводчик — Павел вроде бы, — он выглядывал сзади из-за плеча Горбачева, точно вторая голова, и так хорошо поспевал слово в слово за бывшим президентом, практически синхронная озвучка, либо это был величайший, проворнейший из всех переводчиков, либо он нес на английском отсебятину, либо Горбачев всегда говорил одно и то же») (Там же: 169), и Нерон, поблагодарив за великолепный ужин, быстро уходит.

Это не единственная в романе сцена в русском ресторане Нью-Йорка. Периодически, уже без Василисы, Нерон бывает в другом русском заведении, «Русской чайной». Он встречается там с Рене и они вместе пьют водку: «Для того мы сюда и пришли, а закуску — блины с икрой, пельмени, котлеты по-киевски — мы ели только затем, чтобы еще выпить» (Там же: 198). В сценах, связанных с посещением русских гастрономических заведений, Рушди очевидно демонстрирует знакомство с пищевыми привычками русских. Меню вышеупомянутого приема в честь Горбачёва тоже описывается весьма подробно, хоть и выглядит стереотипно и, возможно, не вполне убедительно в части изделий из теста: «сельдь под шубой, голубцы, начиненные говяжьим фаршем, вареники, ушки и галушки (украинские разновидности вареников), пельмени с телятиной, бефстроганов, водка, настоящая на крыжовнике и смокве, блинчики, черная икра» (Там же).

Что же до русского окружения Василисы, то помимо признавших её только после брака с Голденом олигархов, оно состояло из единственной подруги Маши, тренера по фитнесу, которая в срочном порядке исчезла из её жизни из-за того, что Нерон не принял их слишком близких отношений. Совершенно очевидно, что Василиса осознанно «жгла мосты», не желая впускать в свою новую жизнь никого из старой.

Однако после рождения сына «Мать Василисы тоже поселилась в Золотом доме, но Нерон её невлюбил, и Василиса держала замотанную в платок *бабушку* подальше от хозяина дома. Главным образом используя её в качестве няньки при маленьком Веспе» (Там же: 331). Однако у окружающих не единожды возникают подозрения, что эта стереотипная фигура на самом деле не мать Василисы, а нанятая ею на эту роль актриса. Некоторые признаки говорят и в пользу того, что «бабушка», могла быть не актрисой, а самой настоящей, каким-то образом разъединившейся с Василисой, Бабой-Ягой: «И она тоже дожидалась своего часа. Она тоже знала правила этой игры. Держалась в стороне, пела мальчику русские песни и рассказывала русские сказки, наверное, и про Бабу-Ягу тоже, про ведьму, чтобы, когда подрастет, он уже сообщал, что к чему» (там же).

К концу романа рассказчик практически уверен в том, что Василиса вынашивает планы убийства мужа: «Или смертью была сама Василиса? Мысленно я вижу, как она каждый день опускается на



колени в гостиной Золотого дома, в “большой зале”, как она выражалась, перед копией Федоровской Божьей Матери, принадлежавшей царице Александре, молится: пусть это произойдет сегодня. Пусть свершится. Убей своего мужа, Баба-Яга, только ребенка моего не тронь» (Там же: 464).

В любом случае, обе женщины, Василиса и бабушка, вместе с Нероном гибнут при пожаре, однако Василисе удаётся выбросить в окно своего сына, маленького Веспасиана: «Прекрасная миссис Голден, Василиса, показалась в окне верхнего этажа, держа на руках почти четырёхлетнего сына. Она прокричала: “Боже, молю, спаси мое дитя”, — и прежде, чем кто-либо успел до нее добраться, она выбросила ребенка в окно, прочь от огня» (Там же: 470). Свойственная Василисе решительность спасла жизнь её сыну, но никак не помогла ни ей, ни Нерону, о котором она, несмотря на подозрения Рене, все эти годы проявляла искреннюю заботу, не забывая при этом манипулировать им в своих интересах. Так бесславно заканчивается история Василисы Арсеньевой, самой яркой русской героини Рушди.

Хотя в романе «Кишот» (*Quichotte*, 2019, русский перевод 2021) нет ни одного русского героя, там неоднократно упоминаются «русские хакеры», выступающие в качестве главного противника спецслужб США. Одним из главных героев «Кишота» выступает автор шпионских романов, вынужденный помогать ЦРУ вербовать собственного сына-программиста, именуемый в романе Брат. Всю жизнь создававший романы о шпионах и альянсе западных спецслужб, он однозначно воспринимает Россию как противника: «Совсем недавно этот альянс не доверяющих друг другу союзников показал себя в невольной поддержке сепаратистского движения [...], что бесспорно сыграло на руку всем врагам, особенно России» (Рушди 2021: 46). Благодаря помощи отца сын Брата становится частью «группы кибергениев, которая была создана ранее и должна быть усилена, чтобы противостоять возрастающим по мощности кибератакам из России и Северной Кореи с прокси-серверов любой сложности» (Там же: 299).

Более того, угроза эта представляется далеко не шуточной. Агент ЦРУ сообщает Брату о секретном подразделении, в котором его сыну предстоит работать, буквально следующее: «Они понимают, что это Третья мировая война, и будущее свободного мира, независимые

социальные медиа, честные выборы, факты и право, демократия и свобода — то, как мы это понимаем, — зависят от того, кто выйдет из нее победителем» (Там же: 299). Целью же этой развязанной с США войны оказывается «разрушить западную цивилизацию» (Там же: 300).

Роман «Кишот» появился в 2019 году, и очевидно, что проблема описанного в нем киберпротivостояния Запада и России так и не разрешилась. Примечательным выглядит в этом свете один из диалогов Брата и агента ЦРУ: «- Ваш мальчик доказал, что он истинный патриот Америки. [...] Благодаря ему и таким как он мы сейчас побеждаем в кибервойне. — В самом деле? — Определенно, сэр. Такова наша официальная позиция» (Там же: 451). Из этого диалога становится ясным, что эта линия в романе также оказывается отражением идеи о стереотипах, примером того, как стереотипное мышление может работать в пользу манипуляций с реальностью.

### Список литературы

Афанасьев А. Н. *Народные русские сказки*. Т. 1. М.: Наука, 1984.

Мухина В. «Злой рок преследовал эту семью»: подробности биографии великого путешественника // *PortoFranko. Новости и комментарии свободного порта Владивосток* 22.06.2022. (<https://portofranko-vl.ru/publication/zloj-rok-presledoval-jetu-semju-podrobnosti-biografii-velikogo-puteshestvennika>, дата обращения: 19.03.2022).

Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Л.: Изд-во Ленинградск. ун-та, 1986.

Рушди С. *Дети полуночи*. М.; СПб.: Лимбус-пресс, 2006.

Рушди С. *Золотой дом*. М.: АСТ, 2019.

Рушди С. *Кишот*. М.: АСТ, 2021.

Рушди С. *Клоун Шалимар*. СПб.: Амфора, 2008.

Челнокова А. В. Индийское и западное в эстетике произведений Салмана Рушди и Ага Шахида Али // *Индия на перекрестке культур и традиций: наука, образование, творчество*. Материалы международной научно-практической конференции. СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, 2019, 58–70.

Часть III  
**ЯЗЫКОЗНАНИЕ**



Part III  
**LINGUISTICS**



Е. А. Костина, Е. П. Лекарева

## Формы вежливости и обращения в романе Шоротчондро Чоттопаддхая «Дайте дорогу!» (*Pather dābi*, 1926)

**Аннотация.** В статье рассматриваются формы вежливости и обращения в романе Ш. Чоттопаддхая «Дайте дорогу!». Выбор текста обусловлен рядом факторов: он был создан в эпоху активного формирования новых этикетных норм, вызванных преобразованиями в бенгальском обществе; сюжет романа подразумевает коммуникацию практически на равных между героями, имеющими разное происхождение, исповедующими разные религии и принадлежащими к разным кастам; ко времени создания романа у автора уже сложился особый стиль, одной из особенностей которого является повышенное внимание к средствам лингвистической характеристики персонажей. В результате исследования были сделаны выводы о том, как избираемые героями стратегии в отношении этикета (следовать традиционным нормам или отталкиваться от собственных эмоций и восприятия ситуации) с одной стороны помогают сделать образы более объемными, а с другой — используются как дополнительный способ показать структуру описываемого общества.

**Ключевые слова:** бенгальский язык, бенгальская литература, категория вежливости, обращения, лингвистическая характеристика персонажа

Ekaterina A. Kostina and Eva P. Lekareva

## Forms of Politeness and Address in the Novel *The Right of Way* (Pather dābi, 1926) by Saratchandra Chattopadhyay

**Abstract.** The article deals with different forms of politeness and address in the novel *The Right of Way* by S. Chattopadhyay. The text was picked up for the research due to a number of factors: it was created in the era of active formation of new etiquette norms caused by transformations in Bengali society; the plot of the novel implies communication almost on an equal basis between characters who have different origins, profess different religions and belong to different castes; by the time the novel was written, its author had already developed his special style, featuring in increased attention to the means of linguistic characterization of characters. As a result of the study, it was proved that the etiquette strategies chosen by the heroes, i. e. whether they follow traditional norms or rely on their own emotions and perception of the situation not only help the author make the images more vivid, but also draw a picture of the peculiar structure of the described society.

**Keywords:** Bengali language, Bengali literature, forms of politeness, methods of address, linguistic characteristics of a person

Категория субординации (вежливости) в бенгальском языке является одной из важнейших как для системы местоимений, так и для глагольного формообразования. Для обозначения говорящего применяются нейтральное *āmi*<sup>1</sup> ‘я’ и уничижительное *tui* (сфера употребления последнего ограничена диалектами и поэтическими текстами); в отношении собеседника может использоваться фамильярное *tui* ‘ты’, нейтральное *tumi* ‘ты’ или онорифическое *āpni* ‘Вы’; указательно-личные местоимения третьего лица, а также вопросительное и относительное местоимения-существительные представлены нейтральным и онорифическим вариантами. Категория числа для местоимений четко противопоставлена категории субординации и не используется для выражения повышенной вежливости. Формы множественного числа вышеупомянутых местоимений (например,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее данные бенгальского языка приводятся в латинской транслитерации в соответствии со стандартом ISO 15919. Для удобства чтения редуцированный *a* не отображается.

*torā, tomrā* и *āpnārā* для второго лица) применяются по отношению к нескольким лицам в тех же коммуникативных ситуациях, что и их эквиваленты, соотносимые с одним лицом. Бенгальский глагол, в свою очередь, не имеет категории числа, но образует особые финитные формы для каждой ступени субординации (см. Быкова 1966: 50, 62).

Выбор форм вежливости, особенно в устойчивых парах, в бенгальском обществе длительное время регламентировался нормами этикета (Das 1968: 19–21). Стандартные правила выбора местоимения или глагольной формы той или иной ступени субординации обычно приводятся в грамматиках бенгальского языка (см., например, Thompson 2010: 125–126), но в настоящее время они демонстрируют существенную неустойчивость и гибкость, вызванную как социальными преобразованиями, так и языковыми и культурными контактами бенгальцев. При этом следует отметить, что, в отличие от современного хинди, допускающего комбинирование местоимений и глаголов разных степеней вежливости (за счет этого появляется возможность более четко обозначить как дистанцию, так и субординационные отношения между говорящими, подробнее см. Jain 1969: 91), в стандартном бенгальском языке прослеживается последовательное соблюдение грамматических соответствий.

Традиционная система обращений, помимо вокативных частиц и местоимений второго лица, включает в себя личные (как официальные, так и т.н. «домашние») имена и фамилии, апеллятивы типа *bābū, maśāy, sāheb* ‘господин’, названия должностей и профессий, термины родства (в том числе, употребляемые анафорически), а также их разнообразные комбинации. Выбор апеллиатива, как и формы вежливости, в ситуации реального общения определяется происхождением, степенью знакомства, возрастом, социальным и кастовым статусом, гендерной принадлежностью собеседников и их коммуникативными задачами. В художественной литературе к этим факторам добавляется авторский замысел: например, роль обращений в лирике Р. Тагора, что было подробно рассмотрено Е. К. Бросалиной (Бросалина 2014: 310–318). В прозе формы вежливости и обращения нередко становятся эффективным средством лингвистической характеристики персонажа.

В конце XIX – начале XX века в связи с активной урбанизацией и появлением новых профессий, миграцией бенгальцев за пределы

Индийского субконтинента, формированием диаспоры и частичным перениманием европейской культуры общения, развитием реформаторских направлений индуизма, началом национально-освободительной борьбы и зарождением движений за права женщин и против кастовой дискриминации в бенгальском обществе возникла необходимость заново выстраивать принципы коммуникации, и в частности, адаптировать под новые условия языковую систему субординации и апеллятивов. Происходившие в разговорном языке изменения находили отражение и в активно развивавшейся в те годы бенгальской литературе. Наибольший интерес в данном отношении представляют произведения Шоротчондро Чоттопаддхая (1876–1938), по сей день остающегося одним из самых любимых бенгальцами писателей. Не последнюю роль в этой популярности играет язык романов Ш. Чоттопаддхая. Помимо живости и легкости для чтения, можно отметить такие его особенности, как продуманные переходы между формами функциональных стилей (*шадху бхаша* и *чолит бхаша*), дифференцированное использование собственно бенгальской и заимствованной лексики, а также повышенное внимание к категории субординации и выбору форм обращения (см., например, Rāy Caudhurī 2012). Косвенным признаком последнего является включение рассуждений на тему выбора той или иной коммуникативной стратегии, встречающиеся как в повествовательных фрагментах (например, при описании особенностей общения Шумитры и Доктора, героев романа «Дайте дорогу!») (см. пример 14с ниже), так и в диалогах и внутренних монологах персонажей. Аналогичный прием, невольно привлекающий внимание читателя к прагматическим функциям местоимений и апеллятивов, можно заметить и в творчестве других индийских писателей, например, в рассказах классика литературы хинди Пх. Рену (см. Костина 2022).

Среди всего литературного наследия Ш. Чоттопаддхая для анализа нами был выбран роман «Дайте дорогу!» (*Pather dābi*, 1926). Повествование в нем начинается с описания жизненных перипетий молодого и глубоко ортодоксального брахмана Опурбо, волей судьбы попавшего на службу в Рангун (совр. Янгон), город в Бирме, где некогда служил и сам автор романа. С детства окруженный материнской любовью и заботой и не привыкший к самостоятельной жизни, Опурбо оказывается в этом далеком краю практически беспомощным и постоянно сталкивается с различными проблемами и неурядицами



(будь то ограбление квартиры или болезнь единственного слуги, исполнявшего для всю работу по дому), справиться с которыми ему неустанно помогает бенгалка-христианка Бхароти, живущая по соседству. Постепенно молодые люди начинают испытывать друг к другу чувства, однако свято чтимые Опурбо религиозные ограничения индуизма не позволяют ему дать их отношениям развиваться. Бхароти, понимая это и проявляя уважение к выбору юноши, вскоре после смерти родителей переселяется в другую часть Рангуна и начинает работать учительницей в школе.

Однако спустя некоторое время жизненные пути героев вновь пересекаются, и молодой человек по предложению девушки вступает в подпольную антиправительственную организацию «Дайте дорогу», занимающуюся пропагандистской деятельностью в среде рабочих, призывая их восстать против истязателей-фабрикантов. Видную роль в ячейке играют бывшая контрабандистка Шумитра и прославленный революционер Доктор Шоббошачи, в котором Опурбо узнает своего недавнего знакомого Гириша Мохапаттро: в полицейском участке Доктор притворялся наемным рабочим, приехавшим на заработки в Рангун.

Юноша обнаруживает, что его коллега Рамдас Талваркар, с которым он успел подружиться за время службы, оказывается давним и верным соратником Доктора в деле освобождения родины. Снедаемый страхами лишиться работы и оказаться в тюрьме за революционную деятельность, Опурбо решается на отчаянный шаг и сдает их организацию полиции. Бывшие товарищи, не желая терпеть предательство, намереваются предать молодого человека смертной казни, в чем им неожиданно препятствует Шоббошачи. Он спасает Опурбо и велит ему вернуться в Индию.

Отъезд юноши знаменует сближение Бхароти и Доктора, в чьем лице девушка находит уже не только наставника, но и близкого друга, способного разделить с ней печаль расставания с любимым человеком. Внезапно Опурбо, потерявший мать и больше никем не удерживаемый дома, возвращается в Рангун и собирается посвятить себя служению обездоленным и слабым, и Бхароти соглашается стать его верной спутницей на этом пути. Доктор благословляет их на это и отправляется в Сингапур, где подразделение их организации оказывается под угрозой развала. С его отъездом повествование завершается.

Необходимо отметить, что в традиционном бенгальском обществе герои романа практически не имели бы точек соприкосновения, именно поэтому выбираемые ими формы субординации и апеллятивы представляют особый интерес, поскольку отражают, каким образом в условиях нарушения традиционных социальных связей и иерархии происходило структурирование нового общества, как к новым условиям и реалиям адаптировались этикетные нормы и насколько выбор коммуникативной стратегии в каждом из рассматриваемых случаев оказывался ситуативно обусловлен.

В данной статье будут рассмотрены формы вежливости и апеллятивы, используемые тремя парами действующих лиц романа: Доктор — Бхароти, Опурбо — Бхароти и Доктор — Опурбо, а также некоторые особенности реализации категории вежливости применительно к Шумитре. Выбор именно этих героев обусловлен тем, что для них автор создает максимальное количество разнообразных коммуникативных ситуаций, а кроме того, каждый из них на протяжении повествования переживает некий переломный момент, что позволяет предположить вероятность смены коммуникативной стратегии.

Эти стратегии были проанализированы для трех различных типов ситуаций: диалог наедине, диалог в присутствии третьих лиц, референция в разговоре с другими.<sup>2</sup> Необходимость подобного «тройственного» анализа подтверждается самим текстом: так Опурбо, неуверенный в уместности предложенного Бхароти варианта обращения по имени, уточняет, можно ли его использовать в присутствии посторонних (1a):

- (1a) *kintu anya sakaler sāmāne ?*  
 но другой все.GEN перед  
 ‘А в присутствии всех остальных?’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 75).

Кроме того, можно заметить, что в разговоре наедине со своей матерью герой использует по отношению к ней нейтральные формы (1б), а беседуя о ней с Бхароти или со своим слугой Тивари — уважительные (1в):

<sup>2</sup> В случае с Шумитрой мы отступили от этого принципа, потому что она ни разу не остается наедине ни с кем из героев.

- (1б) *Apurba kahila, ekebāre sthir kare*  
Опурбо говорить.PST.3NEUT полностью решенный делать.PFV  
*base acho mā*  
садиться.PFV **быть.PRS.2NEUT** мать  
‘Опурбо сказал: “Ты уже окончательно все решила, мама?”’  
(Chaṭṭopādhyāy 1965: 6).

- (1в) *Apurba kahila, <...> mā toke cheler*  
Опурбо говорить.PST.3NEUT мать ТЫ.ACC/DAT.FAM сын.GEN  
*mata bhālabāsen*  
подобно **любить.PRS.3NON**  
‘Опурбо сказал: “<...> Мать любит тебя как сына.”’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 86).

### Доктор–Бхароти

Наибольшую стабильность и последовательность с точки зрения употребляемых форм субординации проявляет Доктор Шоббошачи. На протяжении всего повествования он использует в отношении Бхароти формы нейтрального местоимения *tumi* (и соответствующие ему глагольные формы), избирая их в качестве основных как в диалогах наедине (2а), так и в присутствии третьих лиц (2б) и в референции (2в).

- (2а) *e āsaṅkā kena Bhāratī? Tumi ta jāno*  
этот страх зачем Бхароти? **ТЫ.NEUT** же **знать.PRS.2NEUT**  
*tomāke āmi kata sneha, kata biśbās*  
**ТЫ.ACC/DAT.NEUT** я сколько любовь сколько доверие  
*kari*  
делать.PRS.1

‘К чему эти опасения, Бхароти? Ты ведь **знаешь**, как сильно я тебя люблю и как доверяю тебе’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 193).

- (2б) *kintu kāke phiriye enechi dekhecha?*  
но кто.Q.ACC/DAT возвращать.PFV доставлять.PRF.1 **видеть.PRF.2NEUT**  
‘**Видела**, кого я привел обратно?’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 112).

- (2в) *bhāratī cā tairi kare ānuk*  
Бхароти чай готовый делать.PFV **приносить.IMP.3NEUT**  
‘Бхароти **пусть приготовит** нам чаю’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 158).

Большим разнообразием отличаются апеллятивы, которые Доктор использует по отношению к Бхароти. Следует заметить, что в традиционном бенгальском обществе общение мужчины с женщиной, не входящей в состав его семьи, не было предусмотрено в принципе, соответственно, длительное время не существовало этикетных норм для подобных коммуникаций, а необходимость их выработки вызвала жаркие споры на страницах бенгальской прессы (Das 1968: 23).

В первой половине романа Доктор может обращаться к Бхароти, как и к другим членам своей организации, по личному имени (2а). Любопытным представляется использование им в отношении девушки термина родства *bhāi* ‘брат’ (3а) или сочетания *bhāi Bhārati* (букв. ‘братец Бхароти’) (3б).

(3а) *āmāke ektu cā tairi kare*  
 я.ACC/DAT немного чай готовый делать.PFV  
*khāyāte pāro bhāi*  
 кормить.INF мочь.PRS.2NEUT брат

‘Не напоишь меня чаем, **братец**?’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 158)

(3б) *āmār śudhu ekṭi diner abasar*  
 я.GEN только один.DEF день.GEN удобный-случай  
*āche bhāi bhārati*  
 иметься.PRS.3NEUT брат Бхароти

‘У меня будет только один выходной, **дружок Бхароти...**’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 159)

В современной Индии гендерное содержание слова *bhāi* ‘брат’ в роли обращения в определённой степени размыто, и оно широко употребляется также по отношению к женщинам, однако трудно сказать, можно ли считать такую нейтрализацию нормой для первой трети XX века. В то же время *bhāi* — типичный апеллятив для членов индийских революционных организаций: ср., например, превращение героя рассказа М. Ракеша ‘Рецензия’ из ‘Кайлаша’ в ‘брата Кайлаша’ после начала политической карьеры (Ракеш 2013: 65–70). Обращение *bhāi* в лексиконе Доктора, практически полностью «зарезервированное» за Бхароти, показывает, что в сложной этикетной ситуации он пытается уравнивать девушку с соратниками-мужчинами.

По мере сближения Доктора и Бхароти формы обращения к ней постепенно сменяются более конвенциональными терминами родства *didi* ‘старшая сестра’ и *bon* ‘(младшая) сестра’. Именно их Шоббошачи последовательно употребляет, обращаясь к Бхароти, начиная со второй половины повествования ((4а)–(4б)).

(4а) *didi sansārer madhye tumi phire yāo*  
**сестра** мир.GEN среди ты.NEUT возвращаться.PFV уходить.IMP.2NEUT  
 ‘**Сестра**, возвращайся к нормальной жизни!’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 199)

(4б) *tār madhye tumi theko nā bon*  
 это.GEN среди ты.NEUT пребывать.IMP.FUT.2NEUT не **сестра**  
 ‘Не ввязывайся в это, **сестра**!’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 229)

Помимо диалогов между Доктором и Бхароти слово *didi* используется в романе самой Бхароти в разговорах с Шумитрой и как компонент апеллятива в сочетании с личным именем *sumitrādidi* ‘сестрица Шумитра’. В современном бенгальском языке такого рода обращения воспринимаются как нейтрально-уважительное обращение к женщине, соотносимой по положению со старшей сестрой (когда употребление только личного имени неуместно). В то же время *bon* ‘(младшая) сестра’ воспринимается как более интимное обращение и в метафорическом значении используется реже. Насколько эта норма была устоявшейся в эпоху написания романа судить сложно; С. К. Дас полагает, что метафорическое использование терминов родства в отношении женщин изначально было более характерно для жителей деревень (Das 1968: 24). В случае с Доктором и Бхароти однозначно установить, чем может быть обусловлен выбор в пользу одного из этих терминов, не удалось. Вероятно, использование любого из них свидетельствует о переходе Бхароти из числа рядовых соратников в близкий, практически семейный круг, а колебания вызваны утратой первоначально однозначной субординации между героями, что подтверждается репликой самого Шоббошачи (4в):

(4в) *tumi āmār bon, āmār didi,*  
 ты.NEUT я.GEN младшая.сестра я.GEN старшая.сестра  
*āmār mā, e biśbās nijer pare nā thākle e*  
 я.GEN мать эта вера сам.GEN на не быть.COND этот

*pathe āmi āstām nā*  
 путь.ЛОС я приходить.PST.НАВ.1 не

‘Ты моя сестренка, моя старшая сестра, моя мать — если бы я так не доверил себе, никогда бы не вступил на эту дорогу’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 199).

Формы обращений, используемые Бхароти по отношению к Доктору, в первой половине повествования не демонстрируют широкого разнообразия. В качестве основных обращений как наедине (5а), так и при посторонних (5б) девушка предпочитает местоимение *āpnī* и общепринятое среди героев романа ‘Доктор-бабу’ (труднопереводимый онорифический апеллятив *bābu* заслуживает отдельного рассмотрения), а в референции — ‘Доктор’ и уважительное местоимение третьего лица *uni* ‘он’ (5в).

(5а) *ācchā, ke āpnāke Sabyasācī nām dile*  
 хорошо кто **Вы.АСС/ДАТ** Шоббошачи имя давать.PST.3NEUT  
*ḍāktārbābu*  
 Доктор-бабу

‘Ну хорошо, кто дал **Вам** имя Шоббошачи, **Доктор-бабу**?’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 170)

(5б) *Bijaḷer saṅge āpnūr dekhā haḷeche*  
 Биджой.GEN с **Вы.GEN** видеть становиться.PRF.3NEUT  
*ḍāktārbābu*  
 Доктор-бабу

‘**Вы** видели Биджоя, **Доктор-бабу**?’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 112)

(5в) *uni-i āmāder ḍāktār*  
**он.НОН-ЕМРН** **мы.GEN** Доктор

‘**Он** же наш **Доктор**’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 101).

Отмеченная тенденция сохраняется вплоть до конца 18 главы, когда Шоббошачи делится с Бхароти воспоминаниями о трагических событиях своего прошлого. Этот первый откровенный разговор между героями знаменует собой сокращение дистанции между ними и выход их отношений на новый уровень, когда Доктор и Бхароти начинают вести диалог на равных, что со стороны Бхароти находит отражение в резком переходе на нейтральные формы и апеллятив *dādā* ‘старший брат’ ((6а)–(6б)). Ситуаций, в которых Бхароти говорила бы о Докторе

с другими героями во второй половине романа настолько мало, что судить о том, затронул ли этот переход сферу референции, невозможно.

- (6а) *bedanāy samasta buker bhitarṭā bhāratīr*  
больше.LOC весь.COLL грудь.GEN нутро.DEF Бхароти.GEN  
*ālorita haiyā uṭhila,*  
взволнованный становится.PFV подниматься.PST.3NEUT  
*kahila, dādā*  
говорить.PST.3NEUT брат

‘Из разрываемой болью груди Бхароти вырвалось: “Брат!”’

- ḍāktār sabismaye ghār tuliya kahilen,*  
доктор удивленно.LOC шея поднимать.PFV говорить.PST.3NEUT  
*āmāke ḍākcho*  
я.ACC/DAT звать.PRS.CONT.2NEUT

‘Доктор поднял голову и удивленно спросил: “Это ты мне?”’

- (6б) *Bhāratī balila, hā tomāke*  
Бхароти говорить.PST.3NEUT да ты.ACC/DAT.NEUT

‘Бхароти ответила, “Да, тебе.”’ (Chattopādhyāy 1965: 173)

## Опурбо – Бхароти

Опурбо вступает в общение с максимально широким кругом персонажей и потому употребляемые им обращения и местоименные формы демонстрируют наибольшую вариативность. При этом даже в Рангуне он всякий раз пытается выстроить привычную социальную иерархию, поясняя для себя (и читателя), какую роль в его жизни играет тот или иной герой. Бхароти — юная, незнакомая девушка другой религии, общение с которой для него как для брахмана нежелательно, вызывает у него поначалу недоумение и даже испуг. С другой стороны, он, безусловно, испытывает к ней уважение как к человеку, который неизменно приходит на помощь в сложных ситуациях и служит проводником в новом мире. Это приводит к подчеркнутой вежливости Опурбо и использованию при общении с Бхароти наедине (7а), в присутствии других (7б) и в референции (7в) онорифических местоимений и глагольных форм.

(7а) *puliṣe khabar deoṃā ki āṃṇi ucit*  
 полиция.LOC новость давать что.Q **Вы** правильный  
**ṃane karen**  
 ум.LOC делать. PRS.2HON  
 ‘**Вы** полагаете, стоит заявить об этом в полицию?’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 43)

(7б) *āṃṇār māke dhanyabād jānāben*  
**вы.GEN** мать.ACC/DAT спасибо **сообщать.FUT.2HON**  
 ‘**Передайте** спасибо **Вашей** матери’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 18).

(7в) *āmi tāder kalyāṇe’i ātmaniṃyog karbo*  
 я они.GEN благо.LOC.EMPH посвящение себя делать FUT.1  
*ebāṃ bhāraṭ’o āmāke <...> sāhāyya karben*  
 и Бхароти.тоже я. ACC/DAT **помощь** **делать.FUT.3HON**  
 ‘Я посвящу себя служению на их благо, а Бхароти тоже мне **поможет**’  
 (Chaṭṭopādhyāy 1965: 291).

Повышенная вежливость и дистанция, которую Опурбо соблюдает в общении с Бхароти, особенно ярко проявляются в сравнении с его слугой, брахманом Тивари, никогда не использующим по отношению к внекастовой девушке уважительных форм. И это, несомненно, его осознанный выбор, поскольку нельзя сказать, что он вообще не пользуется онорифическими структурами (принято считать, что они не характерны для выходцев из деревни, особенно из хиндиязычного региона, что в полной мере относится к Тивари).

Именных обращений Опурбо обычно не использует, что вполне соответствует тенденции избегать апеллятивов, особенно по отношению к женщинам, заменяя их при необходимости вопросительными или императивными структурами типа ‘вы слышите?’ или ‘послушайте’ (см. Das 1968: 24). Однако автор романа подмечает, что уместным с точки зрения этикета было бы ‘Мисс Джозеф’ (7г):

(7г) *mis Joseph nāmṭā se mukh diyā uccāraṇ*  
**мисс Джозеф** имя.DEF он.NEUT рот посредством произношение  
*karite’i pāṃṇila nā, uccakaṇṭhe ḍāk*  
 делать.INF.EMPH мочь.PST.3NEUT не громко.LOC крик  
*dilo, Bhāraṭ*  
 давать.PST.3NEUT **Бхароти**

‘Произнести “**Мисс Джозеф**” ему было не под силу, вместо этого он громко позвал: “**Бхароти!**”’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 74).



Пример (7Г) интересен еще и тем, что он демонстрирует переход Опурбо на обращение к девушке по имени — ‘Бхароти’, однако герой неуверен в правильности выбора коммуникативной стратегии, что получает выражение в прямом вопросе (7Д):

(7Д) *āpnāke mis bhāratī bale dākle ki*  
 Вы.АСС/ДАТ мисс Бхароти говорить.PFV звать.COND Q  
*āpni rāg karben?*  
 Вы гнев делать.FUT.2НОН

‘Вы рассердитесь, если я буду называть вас “Мисс Бхароти”?’  
 (Chaṭṭopādhyāy 1965: 75).

Хотя Бхароти разрешает Опурбо использовать личное имя (без маркера вежливости «мисс», что приводит юношу в еще большее смятение), такое обращение так и не становится основным. Однако в особо напряжённые моменты или в раздражении Опурбо неосознанно переходит на личное имя и нейтральные формы вежливости, причем как в референции (8а), так и в диалоге (8б), как бы восстанавливая привычные нормы с точки зрения традиционной индуистской иерархии, в которой он занимает значительно более высокое положение по сравнению с Бхароти. Необходимо подчеркнуть, что девушка фиксирует эти этикетные перепады и указывает на них Опурбо.

(8а) *kāl elo yena bhije birāṭi! Ār*  
 Вчера **приходить.PST.3NEUT** словно мокрый кошка.DEF! А  
*opare giye'i yata sab miche*  
 наверху.LOC уходить.PFV.EMPH сколько все.COLL ложный  
*kathā lāgiyeche!*  
 слово **прикладывать.PRF.3NEUT**

‘Вчера словно кошка драная к нам **пришла**. А к своим туда прибежала и столько лжи **наговорила**’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 24).

(8б) *Опурбо:*  
**-tumi e-sab kathā eder balte**  
**ТЫ.NEUT** ЭТОТ-все.COLL слово они.GEN.NEUT говорить.INF  
*gele kena?*  
 идти.PST.2NEUT почему

‘**Ты** зачем им все это **наговорила**?’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 141).

Реакция Бхароти:

- *etakṣaṇe* *āpnār māthā ihāṇḍā*  
 столько-времени.LOC **Вы.GEN** голова холодный  
*haṛeche.* *Yathāyogya sambodhaner bhāṣā*  
 становиться.PRF.3NEUT Подходящий обращение.GEN язык  
*mane pareche*  
 ум.LOC падать.PRF.3NEUT

‘Наконец-то **Ваша** голова остыла. Вспомнили, как нужно [ко мне] обращаться’.

*tār mane?*  
 это.GEN значение

‘Что это значит?’

*rāger māthāy etakṣaṇ āpni-tumir*  
 гнев.GEN голова.LOC столько-времени **Вы-ты.NEUT.GEN**  
*bhedābhed chila nā*  
 различие иметься.PST.3NEUT не

‘На горячую голову совсем не видели разницы между “**Вы**” и “**ты**” (Chaṭṭopādhyāy 1965: 143).

Что касается Бхароти, то она предельно вежлива по отношению к Опурбо на протяжении всего повествования (9а). Ни зарождающееся чувство к юноше, ни его предательство не становятся для нее достаточным основанием для смены форм субординации. Одной из причин этого можно считать попытку героини убедить Опурбо в том, что, даже будучи христианкой, она имеет твердые представления об этикетных нормах индуистского общества. Нарочитая вежливость Бхароти по отношению к Опурбо после его предательства свидетельствует о стремлении максимально отдалиться от него. Использование онорифических местоимений, подразумевающих максимальную дистанцию между собеседниками (9б), помогает отразить это стремление.

(9а) *ghare giye dekhun nā ki*  
 дом.LOC идти.PFV **смотреть.IMP.2NON** EMPH что  
*haṛeche*  
 случаться.PRF.3NEUT

‘Пройдите в комнату и сами **посмотрите**, что случилось’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 40).

- (9б) *kiser janya tãke bãcãte gele*  
что.GEN для он.ACC/DAT.НОН спасать.INF идти.PST.2NEUT  
'Зачем ты его [Опурбо] спас?' (Chaṭṭopādhyāy 1965: 191)

### Опурбо – Доктор

В отличие от коммуникации с Бхароти, обращения и формы вежливости, используемые двумя мужчинами, вполне могли бы быть регламентированы нормами этикета, но в данной ситуации мы наблюдаем конфликт нескольких факторов. Кастовая принадлежность, бесспорно, ставит Опурбо на более высокую ступень (о происхождении Доктора нам известно немного, лишь его фамилия — Маллик). С другой стороны, Доктор — лидер организации и представитель того мира, в котором Опурбо не чувствует себя привилегированным. В результате кастовый фактор отходит для юноши на второй план, и, за исключением эпизода, в котором Шоббошачи предстает в образе Гириша Мохапаттро, Опурбо обращается к Доктору и говорит о нем исключительно с использованием онорифических форм. Никакие душевные потрясения не нарушают эту систему.

В свою очередь Шоббошачи, несмотря на свое высокое положение в организации, вплоть до изгнания Опурбо использует по отношению к нему формы повышенной вежливости и выражения, содержащие онорифический компонент, как в разговоре наедине (10а), так и в присутствии третьих лиц (10б) и в референции (10в).

- (10а) *kintu rāt haṃe geche Apūrbabābu*  
но ночь становиться.PFV уходить.PRF.3NEUT Опурбо-бабу  
*calun, āpnāke ekṭu egiye diye*  
идти.IMP.2НОН Вы.ACC/DAT немного продвигаться.PFV давать.PFV  
*āsi*  
приходить.PRS.1

'Но уже поздно, Опурбо-бабу. Пойдемте, я провожу Вас немного'  
(Chaṭṭopādhyāy 1965: 101).

- (10б) *ājñe, cinte pāri baiki*  
как вам угодно.INT узнавать.INF мочь.PRS.1 конечно.INT  
*bābumaśāi kothāy āgaman hacchen?*  
господин куда приход становится.PRS.2НОН

'Как же, конечно, я узнал Вас, господин. Куда направляетесь?'  
(Chaṭṭopādhyāy 1965: 57).

- (10в) *Apūrbabābu* *yā* *kare* *phelechen* *se* *ār*  
**Опурбо-бабу** что делать.PFV бросать.PRF.3NON это больше  
*phirbe* *nā*  
 возвращаться.FUT.3NEUT не  
 ‘Того, что сделал **Опурбо-бабу**, уже не исправить.’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 179).

Тем самым Доктор выделяет Опурбо среди прочих участников организации, к которым обращается преимущественно с использованием нейтральных форм. Это может свидетельствовать как о том, что, несмотря на революционное мировоззрение, Доктор отчасти отдает должное высокому социальному положению Опурбо, так и о дистанцировании от него, о том, что Доктор не готов признать его полноправным соратником. Спасение Опурбо от смертной казни, его отъезд в Индию и последующее возвращение ведут к тому, что Доктор переходит к нейтральным формам в отношении юноши, которые он (сначала в референции, а затем и в непосредственном общении) последовательно употребляет уже до конца повествования (11а–11б).

- (11а) *Apūrbake* *tumi* *bara* *abicār*  
 Опурбо.ACC/DAT ты.NEUT большой несправедливость  
*karecha* *Bhārātī* *Eta* *choṭa*, *eta*  
 делать.PRF.2NEUT Бхароти. такой маленький такой  
*hīn* *se* *kakhana'o* *naṅ*  
 низкий он.NEUT когда-нибудь.даже не-являться.PRS.3NEUT  
 ‘Ты очень несправедлива к Опурбо, Бхароти. Он точно не настолько низок и ничтожен’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 190).

- (11б) *āmi* *kāyamane* *prārthanā* *kari* *tomār*  
 я телом.душой.LOC молитва делать.PRS.1 **ТЫ.GEN.NEUT**  
*saduddeśya* *yena* *saphal* *hay*  
 благое.намерение чтобы успешный становиться.PRS.3NEUT  
 ‘Я искренне молюсь, чтобы **твои** благие намерения увенчались успехом’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 298).

## Шумитра

Еще одним интересным аспектом анализа категории вежливости может стать рассмотрение форм, встречающихся в повествовательных фрагментах. За счет использования как нейтральных, так и онорифических форм третьего лица автор выстраивает дополнительную субординационную структуру, раскрывая отношение к героям романа с точки зрения рассказчика. Нейтральные формы применяются по отношению к эпизодическим персонажам, слугам, большинству рядовых членов ячейки, а также Опурбо и Бхароти. Уважительные формы употребляются применительно к героям старшего поколения, представителям власти, а также к Доктору. Единственный персонаж, в отношении которого повествователь допускает варьирование форм вежливости, — это Шумитра, президент и фактически создательница революционной ячейки. В начале повествования при описании действий Шумитры последовательно используются глагольные формы повышенной субординации (12а), однако в какой-то момент, ничем не примечательный с точки зрения сюжета, начинается периодическое варьирование форм (12б), перемежающееся возвращением к исходной системе, а ближе к концу романа нейтральные формы начинают превалировать. Это варьирование можно было бы объяснить невнимательностью автора — ведь роман публиковался по частям — или тем, что он сам не уверен в том, какой степени вежливости «заслуживает» эта героиня, не вписывающаяся в рамки традиционного общества. Однако такое предположение нельзя считать обоснованным, поскольку случаи варьирования встречаются в пределах одного эпизода. С точки зрения сюжета, сцены, вводящие в повествование нейтральные формы по отношению к Шумитре, имеют между собой мало общего и их содержание не обосновывает смену регистра вежливости. Ошибочным было бы также предполагать, что в этот момент как-то меняется отношение рассказчика к этой героине; ни в её поведении, ни в образе не происходит никаких существенных перемен. Можно предположить, что повествование в такие моменты подстраивается под формы, используемые самими героями, как, например, в разговоре между Шумитрой, Опурбо и Доктором, в котором смена онорифических форм нейтральными происходит впервые (12в):

- (12a) *Sumitrā hāsimukhe kahilen, tā'i ta*  
 Шумитра улыбка.лицо.LOC **говорить.PST.3NON** то.EMPH же  
*āsā kari*  
 надежда делать.PRS.1

‘Шумитра с улыбкой **сказала**: “На это я и надеюсь.”’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 95).

- (12b) *Sumitrā akasmāt <...> kahilen <...> Sumitrā*  
 Шумитра вдруг <...> **говорить.PST.3NON**<...> Шумитра  
*nije'i lajjita haila*  
 сама.EMPH **смущенный становится.PST.3NEUT**

‘Шумитра вдруг **сказала** <...> Шумитра сама **засмушалась**’  
 (Chaṭṭopādhyāy 1965: 181).

(12в) *Начало разговора (Шумитра и Онурбо):*

- Sumitrā kahilen, se aparādh āpnār*  
 Шумитра **говорить.PST.3NON** это преступление Вы.GEN  
*paṅ*  
 не-являться.PRS.3NEUT

‘Шумитра **сказала**: “Это не ваша вина”’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 125).

*Продолжение разговора (Шумитра и Доктор):*

- Sumitrā sahasā baliyā uṭhila, <...> kakhano*  
 Шумитра вдруг **говорить.PFV вставить.PST.3NEUT** когда.нибудь  
*bheba nā sakaler cokhe'i tumi*  
 думать.IMP.FUT.2NEUT не все.GEN глаз.LOC.EMPH **ты.NEUT**  
*dhulo dite pārbe*  
 пыль давать.INF **мочь.FUT.2NEUT**

‘Шумитра вдруг воскликнула: “Никогда не думай, что ты сможешь прове-  
 сти всех.”’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 125).

*Ответ Доктора:*

- Ḍāktār <...> kahilen, tumi to*  
 Доктор **говорить.PST.3NON** **ты.NEUT** же  
*jāno...*  
 знать.PRS.2NEUT

‘Доктор <...> **сказал**: “Ты же знаешь...”’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 125).

К сожалению, материал романа не позволяет однозначно под-  
 твердить или опровергнуть высказанное выше предположение.

Возможно, этот вопрос удастся решить при обращении к другим произведениям Ш. Чоттопадхая. Здесь следует также заметить, что коммуникативные стратегии, избираемые Доктором и Шумитрой по отношению друг к другу, также представляют собой уникальную для романа ситуацию. При непосредственном общении с Шумитрой Доктор использует нейтральные формы (13а). В то же время, говоря о ней с третьими лицами, особенно другими революционерами, он в подавляющем большинстве случаев прибегает к онорифическим формам (13б), что объясняется главенствующим положением Шумитры в организации. Исключения составляют откровенные разговоры Доктора с Бхароти во второй половине романа: в этой ситуации возможно употребление по отношению к Шумитре нейтральных форм (13в), что становится косвенным свидетельством доверительности их отношений (нет необходимости искусственно поддерживать официальный тон). Этот переход приводит к тому, что и рассказчик на протяжении длинных отрезков текста использует нейтральные формы по отношению к Шумитре, и даже отражается на типе референции, избираемой по отношению к ней Бхароти (см. далее).

(13а) *Sumitrā tomār jābhāy phire*  
 Шумитра ты.GEN.NEUT Ява.LOC возвращаться.PFV  
*yāoyā'i sthir*  
 уходить.EMPH решенный  
 'Шумитра, ты решила вернуться на Яву?' (Chattopādhyāy 1965: 284)

(13б) *Apūrbabābu āmi tōmāke cinte perechilām*  
 Опурбо-бабу я ты.ACC/DAT.NEUT узнавать.INF мочь.PRF.1  
*kintu pāren ni Sumitrā*  
 но мочь. PRS.3NON не.PRF Сумитра  
 'Опурбо-бабу, мне удалось тебя узнать, а вот Шумитре нет'  
 (Chattopādhyāy 1965: 299).

(13в) *o ye āmār ke e jabāb se nije nā*  
 она.NEUT что я.GEN кто этот ответ она.NEUT сама не  
*dile ār jānbār upāy nei*  
 давать.COND больше знать.GEN средство нет  
 'На вопрос, кто она мне, может ответить только она сама' (Chattopādhyāy 1965: 206).

В свою очередь Шумитра произвольно использует в разговоре с Доктором как уважительные (14а), так и нейтральные формы (14б), и эта особенность специально отмечена в тексте (14в). Однако говоря о Докторе с другими героями, Шумитра не допускает нейтральных форм, либо вставая в позицию своего собеседника, либо сохраняя официальный тон и не желая лишний раз подчеркивать близость своих отношений с Доктором (14г).

(14а) *kintu e'i nāṭak abhinay karābār'i*  
 но этот.EMPH пьеса исполнение.поли делать.CAUS.GEN.EMPH  
*yadi āpnār saṅkalpa chila pūrbāhne*  
 если **Вы.GEN** намерение быть.PST.3NEUT раньше  
**jānān ni kena**  
**сообщать.PRS.2HON не.PRF** почему

‘Если **Вы** хотели разыграть эту пьесу, почему **не сказали** об этом раньше?’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 180).

(14б) *treṭer badale yadi ekjan trāyēḍ kamreḍer*  
 предатель вместо если один.CLF испытанный товарищ  
*rakte'i tomār praṇojan takhana āmi'o ta*  
 кровь.LOC.EMPH **ты.GEN.NEUT** нужда тогда я.тоже же  
*dite pāri ḍāktār*  
 давать.INF мочь.PRS.1 доктор

‘Если вместо крови предателя тебе нужна кровь одного из твоих испытанных товарищей, то я ведь тоже могу дать пролиться своей, Доктор’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 224).

(14в) *Sumitrā tāhāke kakhano tumi kakhano*  
 Шумитра он.ACC/DAT.HON когда-нибудь **ты.NEUT** когда-нибудь  
*āpni baliyā sasammāne kathā kahita*  
**Вы** Говорить.PFV с.уважением.LOC слово говорить.PST.HAV.3NEUT

‘Шумитра обращалась к нему то на “ты”, то уважительно на “Вы”’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 180).

(14г) *e'i ḍr yatrārtha sbarūp*  
 это.EMPH **он.GEN.HON** истинный облик

‘Это его [Доктора] истинный облик’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 262).

В разговоре с Бхароти Шумитра последовательно выбирает нейтральные формы (15а). Любопытно отметить, что при ее подчеркнутых



той вежливости по отношению к Опурбо (15б) в ситуации обращения к Бхароти и Опурбо одновременно Шумитра использует нейтральные местоимения и формы глаголов (15в).

(15а) *e'ī bhayānak yantraṭāke mane*  
 этот.EMPH страшный машина.DEF.ACC/DAT **ум.LOC**  
*rekho bhāratī*  
**хранить.IMP.FUT.2NEUT** Бхароти

‘Запомни эту внушающую ужас машину, Бхароти!’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 169)

(15б) *Sumitrā kahilen āpnī āmāder cenen nā*  
 Шумитра говорить.PST.3NON **вы** мы.GEN **знать.PRS.2NON** не  
 ‘Шумитра сказала: “Вы нас не знаете.”’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 98)

(15в) *Sumitrā gārīr madhye ha'ite kṣīṅkaṅthe*  
 Шумитра машина.GEN внутри из слабый.голос.LOC  
*dākiyā kahilen tomrā eso*  
 звать.PFV говорить.PST.3NON **вы.NEUT.PL** **приходить.IMP.FUT.2NEUT**  
 ‘Шумитра тихо позвала из машины: “**Вы [оба]** подойдите!”’  
 (Chaṭṭopādhyāy 1965: 155)

Бхароти всегда обращается к Шумитре (16а) и обычно говорит о ней (16б), используя вежливые формы. Однако после того, как Доктор осуществляет переход на нейтральные формы в рассказах о Шумитре и рассказывает Бхароти историю их отношений, девушка начинает воспринимать Шумитру, в первую очередь, как просто человека, такую же женщину, как и она сама, и также переходит на нейтральные местоимения и глаголы, но только в референции (16в).

(16а) *āpnī yān. eṭuku āmrā hēṭe'ī*  
**вы идти.IMP.2NON** это.CLF мы ходить.пешком.PFV.EMPH  
*yābo*  
 идти.FUT.1

‘Вы поезжайте, а мы немного пешком пройдемся’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 155).

(16б) *unī'ī āmāder president, sumitrā*  
**Она.non.EMPH** мы.GEN президент Шумитра  
 ‘Она же наш президент, Шумитра’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 94).

(16в) *Sumitrā pāre kintu āmi pāri ne*  
 Шумитра **мочь.PRS.3NEUT** но я мочь.PRS.1 не  
 ‘Шумитра **может**, а я нет’ (Chaṭṭopādhyāy 1965: 194).

## Выводы

1. Ш. Чоттопаддхай активно использует формы вежливости и обращения как способ отражения структурных изменений в бенгальском обществе, позволяющий привлечь дополнительное внимание к гендерным, кастовым и религиозным проблемам, а также как средство лингвистической характеристики персонажа. Выбор героями романа той или иной коммуникативной стратегии может быть обусловлен не только традиционными этикетными нормами или спонтанными душевными порывами; в ряде случаев он становится следствием размышления или непосредственного обсуждения этого вопроса. При этом для каждого героя и пары героев иерархия значимости факторов, влияющих на выбор формы вежливости, будет различной.

2. Бхароти ввиду своего внекастового положения стремится максимально соблюдать нормы этикета и тем самым найти для себя место в обществе. Переходы между степенями субординации в ее речи серьезно обоснованы событиями романа и носят постоянный характер.

3. Опурбо, наиболее эмоционально нестабильный и колеблющийся член ячейки, несмотря на изначальное стремление выстроить вокруг себя понятную иерархию, проявляет свое непостоянство и на языковом уровне. Он демонстрирует спонтанные скачки между формами вежливости как в обращении, так и в референции.

4. Наибольший интерес в системе обращений Доктора представляют выбираемые им апеллятивы, которые весьма разнообразны и отражают специфику коммуникативной ситуации. При обращении к Опурбо Доктор поначалу соблюдает дистанцию и использует онографические формы, а когда их общение становится более тесным, он переходит на нейтральную ступень.

5. Особое положение Шумитры как в обществе в целом, так и в рамках революционной ячейки, отражается в вариативности форм, используемых как ею самой, так и в отношении нее (в том числе, в повествовательных фрагментах).

6. За счет использования различных форм вежливости рассказчик становится не отстраненным наблюдателем, а живым участником описываемых событий, однако для более точного определения его «положения» в иерархии героев и причин некоторой нестабильности необходимо провести более тщательное исследование этого вопроса.

### Список литературы

- Бросалина Е. К. О принципах анализа поэтического текста Р. Тагора // *Зографский сборник*. Вып. 4. Отв. ред. М. Ф. Альбедиль, Васильков Я. В. СПб.: МАЭ РАН, 2014, 310–318.
- Быкова Е. М. *Бенгальский язык*. М.: Наука, 1966.
- Костина Е. А. Проблемы перевода обращений хинди (на примере рассказа и фильма «Третья клятва») // *Актуальные проблемы перевода и переводоведения в русском и южно-азиатских языках. Материалы II Международной научно-практической конференции 29–30 сентября 2021 г.* М.: РГГУ, 2022, 109–121.
- Ракеш М. Рецензия. Пер. с хинди А. В. Челноковой // *Посмотрите на меня! Антология индийского рассказа второй половины XX века*. СПб.: Изд-во С.-Петербург. гос. ун-та, 2013, 65–70.
- Das, S. K. Forms of Address and Terms of Reference in Bengali // *Anthropological Linguistics*. 1968. Vol. 10, No. 4, 19–31.
- Jain, Dh. K. Verbalization of Respect in Hindi // *Anthropological Linguistics*. 1969. Vol. 11, No. 3, 79–97.
- Thompson, H.-R. *Bengali. A Comprehensive Grammar*. London and New York: Routledge, 2010.
- Chattopādhyāy, Ś. *Śaraṭ-sāhitya-saṅgraha. Pather dābi* (Собрание сочинений Шорота. Дайте дорогу). Kalikātā: Em.Si. Sarkār ayāṅḍ sans prā'ibheṭ limiṭeḍ, 1965.
- Rāy Caudhurī, A. *Śaraṭcandrer upan'yāser bhāṣāśilpa* (Особенности языка романов Шоротчондро). Pi'eic. Ḍi. upādhir jan'ya upasthāpita gabeṣaṅā abhisandarbhā. Uttarabaṅga biśbabidyālay, bānlā bibhāg, 2012.

Б. А. Огибенин

## Marginalia к теме ‘мысль’ и ‘речь, слово’ в индоиранском, праславянском и хеттском (?)

В недавней заметке автора (Огибенин 2019: 34–39) предлагалось считать, что индоевропейские (и.-е.) корни, представленные фонетическими формулами *\*mVR-*, *\*mVL-* и *\*mVN* (Напр 1970: 5–10; 1973: 153–156)<sup>1</sup> и известные в индоиранском и анатолийском материале, составляют замкнутую лексическую группу, в которой преобладают значения ‘думать, мыслить’ и которая связана с семантической сферой молитвы, просьбы и почитания их адресатов (иначе говоря, со сферой речевых актов определённой направленности).

В. Н. Топоров писал, что слав. *myslь* восходит к и.-е. *\*men*, отвечающему третьей из приведённых выше формул Хэмпса, и что исходное и древнейшее значение и.-е. глаголов, связываемых с *myslь*, — ‘думать’, и что, наконец, «слова с корнем *\*men-* в славянских и некоторых других языках могут обслуживать и сферу понятий ‘слово’, ‘говорение’, ‘речь’, и сферу понятия ‘мысль’» (Топоров 1963: 5–13). (Приводятся др.-русск. мьнити, русск. *мнить*, *мнение* и т. п.)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В этих работах изучаются конкретные воплощения приведённых фонетических формул в нескольких индоевропейских языках.

<sup>2</sup> Примечательны др.-русск. *gadati* ‘думать, размышлять’, но и ‘советоваться’, ‘предсказывать’ и *gatati* ‘пророчествовать’, в семантике которых допустимо усмат-

Ранее (Огибенин 2019) приводились анатолийские данные, надёжно подтверждающие высказанные соображения. Согласно разысканиям Я. Пухвела, и.-е. глагол *\*meldh-* (т. е. *\*mVI-dh-* в терминах Хэмпса) лучше всего представлен в хеттском глаголе *malt(a)-*, *melt-*, среди значений которого не только 'говорить, произносить, объявлять', но и особенно важные для реконструкции индоевропейской сакральной лексики значения 'давать обет, произносить обет, связывать себя обетом в ожидании благорасположения богов' (Puhvel 2004: 36). Этот глагол относится к лексическому пласту глаголов говорения (*verba dicendi*), предполагающих субъекта речевого акта в ситуации испрашивающего благоволения и милости, точнее, — к пласту глаголов мысленного почитания (*verba venerandi*), сфокусированных на роли адепта, хотя известны примеры ослабления значения сакральной лексики, ср. зап.-герм. *meldō* 'объявление' и др.-англ. *meldian* 'объявлять' (См. Rix et al. 2001: 432 s.v. *\*meldh-*).<sup>33</sup> Эти данные полезно напомнить постольку, поскольку они воплощают один из фонетических комплексов *\*mVR-*, *\*mVL-* и *\*mVN-* и указывают на тесную связь говорения и мысленного почитания.

В древнеиндийском глаголе *man-* (основное значение которого 'мыслить, думать') сохраняются следы древнего синтеза значений — его основных значений и значения 'говорить' (См. Rix et al. 2001: 435–436 s.v. *\*men-* 'думать, мыслить'<sup>44</sup>), т. е. прослеживается представление о сопряжении мысли и речевого акта, которое в Ригведе (РВ) может выражаться как личными формами глагола *man-*, так и соположением (или синтаксическим параллелизмом) этого глагола и глаголов говорения.

(1) В РВ I.84.17 *kó maṃsate śántam indram* форму *maṃsate* (3 л. ед. ч. делиберативного сослагательного наклонения от *man-*) можно понять в прямом значении ('Кто бы стал думать, что Индра суще-

---

ривать следы диахронического развития значений, свидетельствующего о тесной связи мышления и говорения (или об их синтетическом назывании как следствии семантической компрессии, см. Цейтлин 1998: 21) В *Этимологическом словаре славянских языков* s.v. *\*gadati* говорится, что праславянские *\*gadati* и *\*gatati* формально самостоятельны, но это не исключает их общего происхождения и унаследованного характера (предлагается также иногда забываемое сравнение с древнеиндийским глаголом *gadati* 'говорить, сообщать') (Трубачев 1979: 78).

<sup>33</sup> *\*meldh-* 'говорить торжественно, возвещать'.

<sup>44</sup> S. v. *\*men-* приводятся индо-иранские (ведийские и авестийские) и индоевропейские формы (однако хеттский глагол *meta/i-* в значении 'говорить' упомянут только под вопросом).

ствует?’), но не исключено, что речь идёт о глаголе говорения, см. перевод Рену ‘Qui se demanderait si Indra existe?’ (Renou 1969: 33).

(2) В РВ V.13.1–2 говорится о двух типах речевого акта (пение и словесное обращение), с которыми сопоставляется действие творения мыслью: *árcantas tvā havāmahe [...]* *agné stótam manāmahe* ‘мы, воспевающие тебя, взываем [к тебе], [богу] Агни творим мы мыслью прославляющую [его] словесную молитву (или: ‘словесное восхваление’)’ (здесь возможно истолкование сопоставления как расщепления сложного и.-е. значения).

(3) РВ VIII.90.3 сходным образом утверждает тождество словесного творения и мыслительного творчества: *brāhmā ta indra kriyánte itā juṣasva yójanā indra yā te amanmahi* ‘создаются для тебя, о Индра, словесные формы (или: формулы), радуйся же, о Индра, этим упряжкам (одно из ведийских метафорических названий гимнов), которые создали мы своими мыслями!’.

Ср. РВ X.35.8 *pípartu mā tád r̥tásya pravācanam devānām yán manuṣiyā ámanmahí*<sup>5</sup> ‘Да уведёт меня (от зла) это возглашение Истины, которое мы, люди, сотворили мыслью для богов!’

Известны и случаи употребления ведийского глагола вне контекста, отсылающего к говорению, т.е. имеет место сочетание семантических признаков + [мыслить] и -[говорить], но отсутствие второго компенсируется названием предмета мысли — ‘словесной молитвы/восхваления, см. РВ V.35.8 *stótam manāmahe* ‘да сотворим мы мыслью словесную молитву/ восхваление!’.

Особо следует упомянуть ведийский термин *mántra*- и соответствующий ему авестийский термин *maθra*- (предположительно заимствованный из древнеиндийского). Обе лексические единицы являются индо-иранским отражением индоевропейской концепции, объединяющей мысль и высказанное слово. Ведийский термин содержит и.-е. корень \**men*- (вед. *man*-, авест. \**man*- ‘думать, мыслить’) и инструментальный суффикс *-tra*; частое его истолкование — ‘священная формула, формульное высказывание, сформулированная мысль’, авестийский же термин иногда переводится как ‘высказанное слово; строфа’, но следует уточнить, что основной смысл ведийского термина именно ‘сформулированная мысль’, тогда как авестийский термин удачнее трактуется как ‘указание, мудрое наставление Ахура

<sup>5</sup> Текст по изданию В. А. van Nooten, G. B. Holland eds., *Rig Veda. A Metrically Restored Text with an Introduction and Notes*, Cambridge, Mass. and London, 1994.

Мазды’ (См. напр., Insler 1975: 71 (к Yasna 43.14)). Оба термина подразумевают высказывание, слово как сгусток, как итог мысли, её концентрированное выражение и результат и, что ещё важнее, как инструмент её закрепления и передачи в акте речи (Wackernagel & Debrunner 1957: 706, 703).<sup>66</sup>

В недавнем исследовании хеттской лексики (Pozza 2019: 325–326) показано, что глагол *meta/i-*, восходящий к и.-е. \**men-* и изначально значащий ‘говорить’, служит для выражения значения ‘размышлять, думать’, см. Keilschrifttexte aus Boghazköi (Kbo) XXII 2 Vs. 13–14: *nu-zza DUMU. NITA<sup>MEŠ</sup> kartismi piran memir* ‘Тогда сыновья себе сказали’ (дословно ‘сказали перед своим сердцем’) — один из показательных хеттских контекстов, описывающий происходящее ‘в собственном сердце’ (*kard-*, датив-локатив *kartismi*) (См. Archi 1995: 17–18)<sup>7</sup>. Важно, что в цитированном предложении оборот *kartismi piran memir* ‘сказали перед своим сердцем’ (или ‘своему сердцу’) соответствует неиндоевропейскому (аккадскому или нео-ассирийскому) обороту *itti libbi dabābu* ‘говорить своим сердцем’ и, следовательно, этот пример может быть лишь типологической — хотя и полезной — параллелью к сопряжению действий «мыслить» и «говорить», но не может считаться иллюстрацией индоевропейского наследия в хеттском языке.<sup>8</sup> Представленные данные склоняют к общему выводу,

<sup>6</sup> См. с. 706, где термин *mántra-* передаётся как ‘живая мысль (?)’ (раннее толкование, восходящее к Бругманну). Ведийский отымённый глагол *mantray-* в сочетании с существительным *vācam* (вин. пад. ед. ч.) описывает действие ‘создать слово/речь усилием мысли’ (см. Репов 1967: 89–90 (к РВ. I.164.10)); инструментальная функция термина *mántra-* выступает ещё отчётливей.

<sup>7</sup> В названной работе обобщаются наблюдения о древнехеттском обороте, значащем ‘говорить своему сердцу’ или ‘говорить самому себе’, который рассматривается как единственный (метафорический) способ описания мыслительного процесса, при том что в этом контексте никакой глагол со значением ‘думать’ не употребляется. Заключение Арки: «Только с помощью такой метафоры хетты могли описывать действие ‘размышлять, думать’» основывается на работах об аккадском обороте, в частности, в статье Райнер (Reiner 1985: 36): «Понятие “мысль” не выражается в [аккадском] языке иначе как фразой “говорить своему сердцу”» (“The concept of thought finds no expression in the language apart from the formulation ‘to speak to one’s heart’”). Следует отметить яркую формулировку в статье Эдзарда (Edzard 1990: 161): «Аккадский язык всё же ... вполне располагал способами выражения того, что происходит в нашем внутреннем вербальном мире и что мы частью выражаем, а частью оставляем невыраженным. Глагола [со значением] ‘думать’ как такового в этом языке нет. Нам не удастся перевести на аккадский *cogito ergo sum* — анахронизм будет явным.»

<sup>8</sup> Выше отмечалось, что в семантической структуре ведийского глагола *man-* (в RV. 35.8) доминирует составляющая [мыслить] при затемнении составляющей

что в праславянском и индоиранском существовал (типологически подтверждаемый) синтез понятий «мыслить» и «говорить», повлёкший в отдельных случаях их неразличение. Воплощение этого синтеза в лексике и в текстах было неравномерно и шло непрямыми, но вполне зримыми путями. Было справедливо замечено (Haudry 2009: 152), что, если хеттский глагол *meta/i-* образован от перфектной формы и.-е. *\*men-*, то это объясняется тем, что слово понимается как выражение мысли. Это наблюдение может показаться избыточным, однако приведённые и.-е. свидетельства ценны тем, что они согласованно отражают концепцию, восходящую к глубокой древности. Выражение этой концепции не только в лексических единицах, но и в их вовлечении в построение текстов говорит в свою очередь о её динамизме и даже об особой актуальности её выявления.

### Список литературы

Огибенин Б. Л. Из заметок об индоевропейских связях русской лексики. // *Славистика. Индоевропеистика. Культурология. К 90-летию со дня рождения Владимира Николаевича Топорова*. М.: Институт Славяноведения РАН, 2019, 34–39.

Топоров В. Н. К этимологии слав. *myslʹ* // Этимология. Исследования по русскому и другим языкам. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963, 5–13.

Трубачев О. Н. *Этимологический словарь славянских языков*. Вып. 6. М.: Наука, 1979.

Цейтлин Р. М. О древних славянских словах **мысль, мыслити, мьнѣти, мѣнѣти** // *Славяноведение*. 1998. № 3, 19–22.

Archì, A. “Pensavano” gli Ittiti? // *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico*. 1995. 12, 13–19.

Edzard, D. O. Selbstgespräch und Monolog in der akkadischen Literatur // Abusch T., J. Huehnergard & P. Steinkeller (eds). *Lingering over Words. Studies in Ancient Near Eastern Literature in Honor of W. L. Moran*. (Harvard Semitic Studies 37). Atlanta: Brill, 1990, 149–162.

Hamp, E. P. Greek and Indo-European Words in *\*mVl-*. *Živa Antika*. 1970. Issue 20, 5–10.

Hamp, E. P. Celtic and Indo-European Words in *\*mVl-*. *Celtica*. 1973. Issue 10, 153–156.

[говорить]. Полезно при этом подчеркнуть контраст этого производного от и.-е. *\*men-* с глаголом *meta-* в контексте приведённой выше хеттской фразы (КВо XXII 2 Vs. 13–14) где ‘говорить’ употребляется для передачи значения ‘мыслить’ (вследствие влияния неиндоевропейской семантики заимствованного аккадского фразеологизма).



Haudry, J. *La triade pensée, parole, action dans la tradition indo-européenne*. (Études indo-européennes 5). Milan: Archè, 2009.

Insler, S. *The Gāthās of Zarathustra*. Тéhéran-Liège: Bibliothèque Pahlavi, 1975.

Pozza, M. From Experiential Contact to Abstract Thought: Reflections on Some Hittite Outcomes of PIE \**steh2-* 'to stand' and \**men-* 'to think'. // Kim, R. I., J. Мунářова & Pavuk, P. (eds). *Hrozný and Hittite. The First Hundred Years*. Proceedings of the International Conference Held at Charles University, Prague, 11–14 November 2015. Leiden; Boston: Brill, 2019, 317–334.

Puhvel, J. *Hittite Etymological Dictionary*. Vol. 6. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2004.

Reiner, E. *Your Thwarts in Pieces, Your Mooring Rope Cut: Poetry from Babylonia and Assyria*. (Michigan Studies in the Humanities 5). Ann Arbor: Horace H. Rackham School of Graduate Studies, University of Michigan, 1985.

Renou, L. *Études védiques et pāṇinéennes*, XVI. (Publications de l'Institut de Civilisation Indienne 27). Paris: Boccard, 1967.

Renou, L. *Études védiques et pāṇinéennes*, XVII. (Publications de l'Institut de Civilisation Indienne 30). Paris: Boccard, 1969.

Rix, H. et al. *Lexikon der indogermanischen Verben*. Wiesbaden: Reichert, 2001.

Wackernagel, J. & A. Debrunner. *Altindische Grammatik*, II.2: *Einleitung zur Wortlehre. Nominalkomposition*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1957.

*Е. Ю. Попова*

## **О соотношении словарной формы глагола и глагольного корня в языке телугу**

**Аннотация.** Данная работа ставит целью выявить отношение между словарной формой глагола телугу, оканчивающейся на *-и*, и корнем глагола. Их анализ, как и исследование морфологии современного языка телугу в целом, затруднено отсутствием единого терминологического аппарата. В научной литературе, посвящённой языку телугу, разные авторы используют различные термины для одних и тех же явлений. Так, словарная форма глагола, оканчивающаяся на *-и*, как и форма без конечного *-и*, называются то корнем, то основой, причём различие между ними не объясняется и даже не отмечено. Поскольку от этих двух форм образуется большинство форм глагола, выяснение их соотношения представляется необходимым шагом к непротиворечивому описанию морфологии глагола телугу. Наша гипотеза заключается в том, что формы с *-и* и без *-и* — алломорфы, которые можно назвать простым глагольным корнем и корнем с расширителем.

**Ключевые слова:** телугу, корень, основа, глагол, морфема

**Abstract.** This paper aims at establishing a connection between the basic verb form ending in *-u* and the verbal root in Telugu. The modern Telugu morphology needs to be studied at a deeper level. To this end, it is essential to develop a unified terminology. In scholarly literature on the Telugu language, different authors use various terms for the same phenomena. Thus, the basic verb form ending in *-u* is called either “root” or “stem”. No explanation as to the difference between the basic form and the form without the final *-u*, i. e. the root, or stem, is ever provided. Since most verb forms, both finite and non-finite, are derived from these two forms, elucidating their relationship is necessary to unify research on verb morphology in Telugu. I suggest to consider the forms with *-u* and without *-u* as allomorphs of the root, which can be termed a simple verb root and an extended verb root respectively.

**Keywords:** Telugu, root, stem, verb, morpheme

Целью данной работы является выяснение отношения между словарной формой глагола телугу, оканчивающейся на *-u*, и корнем глагола. Одной из причин неясности в этом вопросе является отсутствие общепринятого терминологического аппарата, который обеспечил бы единообразное описание грамматики современного языка телугу. Так, словарная форма глагола, оканчивающаяся на *-u* (например, *serri* ‘говорить’), называется то корнем, то основой, причём в научной литературе не проводится и не объясняется разграничение между словарной формой и формой без конечного *-u*, также называемой корнем или основой (например, *serp*).

Мы предлагаем считать формы, оканчивающиеся на *-u*, и формы, не имеющие на конце этого гласного, (напр., *serri* и *serp*) алломорфами, которые можно назвать простым глагольным корнем и корнем с расширителем.

В этой связи встаёт также вопрос об использовании терминов «корень» и «основа» в одном и том же смысле. Так, Б. Кришнамурти не различает их, когда утверждает, что если к простой основе (т. е. основе, состоящей только из корня) присоединяются суффиксы, основа на согласный присоединяет суффиксы, начинающиеся на гласный, а основа на гласный присоединяет суффиксы, начинающиеся на согласный (Krishnamurti 2009: 212). Мы проанализируем также другие источники, чтобы собрать сведения о том, как разные учёные определяют корень и основу глагола телугу.

Термины «корень» и «основа» могут обозначать одно и то же явление, но в разных контекстах. Корень функционирует как простая основа, к которой присоединяются суффиксы. Так, в томе «Дравидийские языки» слово «корень» не употребляется, поскольку не разбираются вопросы, связанные именно с корнем. При объяснении глагольного формообразования используется только термин «основа». За исходную форму при образовании инфинитива принята форма, которую мы назвали выше простым глагольным корнем; инфинитив образуется путём присоединения к ней гласного *-a*. При этом конечный *-и* вообще не упоминается (Гуров, Климина 2013: 339).

В русскоязычной работе М. С. Андронова, напротив, встречается только слово «корень» в том же смысле, что и простая основа: «Причастие, как правило, включает в себя показатель времени, присоединяемый к корню глагола, и показатель причастия» (Андронов 1965: 82). Однако в его же англоязычной работе *A Comparative Grammar of the Dravidian Languages* в том же значении употребляется только термин *stem* 'основа': "...verbal participles consist of the stem and the tense suffix..." ('деепричастия состоят из основы и временного суффикса') (Andronov 2003: 253).

В англоязычных работах, как правило, используются два термина, которые встречаются в разных контекстах: *root* для корня и *base/stem* — для основы. Кришнамурти в своих работах употребляет слово 'base' или 'stem', когда говорит об образовании глагольных форм путём присоединения к основе суффиксов. В своей работе *The Dravidian Languages* он определяет основу глагола (a verbal base) как «корень с показателями или без них» (root with or without formatives) (Krishnamurti 2003: 278). О нефинитных формах глагола Кришнамурти пишет, что они состоят из двух компонентов: основы глагола (the verb base) и показателя времени или аспекта ("A non-finite verb has two components, the verb base + tense/aspect") (Krishnamurti 2003: 279).

Кришнамурти упоминает обе формы корня — простой корень и корень с расширителем, когда пишет о простой глагольной основе (base): "A simple base is identical to the monosyllabic verb root (C1) V̄(C2), or a disyllabic one extended with a short vowel (C1)V1C2-V2 in which -V2 does not contribute to the root meaning" (Krishnamurti 2003: 279). Присоединяясь к корню, *-и* не изменяет его значения.

Кришнамурти обозначает корни словом ‘root’ в тех случаях, когда речь идёт об основных типах корней безотносительно формообразования. Рассматривая корни, он упоминает, что *-u* — это словообразовательный суффикс. При этом имеется в виду, что исторически *-u* — суффикс, который, как и другие словообразовательные суффиксы старого телугу, включающие гласный *-u*: *-ru*, *-ndu* и др., присоединялся к корням, общим для имен и глаголов, и отличает глаголы от имён (Krishnamurti 2003: 279). Такие образования по сути — простые глагольные основы, которые в современном языке можно считать глагольными корнями, и Кришнамурти в ряде случаев представляет формы с *-u* и без *-u* как инварианты.

В монографии Кришнамурти *Telugu Verbal Bases. A Comparative and Descriptive Study* также используется термин ‘base’ (основа). Простую основу он определяет как основу, к которой «...непосредственно присоединяются суффиксы времени и модальности без вставки каких-либо вербализующих морфем» (A simple base... enters directly into inflexion with tense-mode suffixes without the intervention of any verbalizing morphemes) (Krishnamurti 1972: 133).

В работе Ардена *A Progressive Grammar of the Telugu Language* термин ‘root’ (корень) используется для обозначения именно форм на *-u*:

The root is the crude form of verb, from which the various parts [verb forms] are derived. It has no distinct meaning, though it often has the same form as an abstract noun. The first conjugation includes all verbs of which the root does not end in *yu* or *cu*; as *koṭṭu*. The second conjugation includes all verbs of which the root ends in *yu*; as *cēyu* (Arden 1905: 91).

‘Корень — это исходная форма глагола, от которой образованы различные части [формы глагола]. Он не имеет чёткого значения, хотя часто имеет ту же форму, что и абстрактное существительное. К первому спряжению относятся все глаголы, у которых корень не оканчивается на *-yu* или *-cu*, как *koṭṭu*. Ко второму спряжению относятся все глаголы, корень которых оканчивается на *yu*; как *cēyu*.’

В книге Чекури Рамарао *Bhāshāntarangam* («Душа языка»), написанной на телугу, для обозначения формы на *-u* используется

термин *dhātuvu* ‘основа’ (Ramarao 2000: 42). Для обозначения производных основ (переходных и каузативных) используется термин *śabdapallavam* ‘росток слова’ (Ramarao 2000: 38).

Слово *dhātuvu* в телугу соответствует слову *dhātu* в санскрите и является термином, заимствованным из санскритской грамматики. В «Словаре санскритской грамматики» К. В. Абхьянкара в статье для слова *dhātu* (root, глагольная основа) упоминаются первичные и вторичные основы глаголов (primary roots, secondary roots). Вторичные делятся на образованные от глагольных основ и образованные от именных основ. Основы, образованные от глагольных основ, делятся на каузативные, дезидеративные и интенсивные. В санскритской грамматике нет разделения понятий «корень» и «основа» (Abhyankar 1961: 193).

В работе К. К. Ранганадхачарьюлу *A Historical Grammar of Inscriptional Telugu* («Историческая грамматика надписей телугу») слово ‘root’ используется только в случае, если автору важно выделить корень, например, при наличии словообразовательного суффикса: «Корень глагола + формант (derivative) -с (переходный суффикс) *onar-с* ‘выполнять’» (Ranganadhacharyulu 1987: 192). В остальных случаях используется слово «stem» как для простого глагольного корня, так и для корня с расширителем: «Все эти [простые односложные] глагольные основы [(C) VC] оканчиваются на *n*, [например,ы] *an* ‘говорить’» (Ranganadhacharyulu 1987: 188).

Пример сложных основ: «Трёхсложные глагольные основы (C)VCVCu *anipu* ‘отправлять’» (Ranganadhacharyulu 1987: 191). Ранганадхачарьюлу выделяет основы в зависимости от того, присоединяют ли они суффиксы времени и модальности непосредственно или же имеют промежуточные показатели, например, простая основа *śēs* ‘делать’ присоединяет к себе суффиксы времени и модальности без каких-либо промежуточных производных морфем (показателей переходности, каузатива и др.) (Ranganadhacharyulu 1987: 188). Напротив, сложная основа *onar-с* содержит суффикс переходности -с-, суффикс времени или модальности будет следовать уже после суффикса переходности (Ranganadhacharyulu 1987: 192).

Таблица 1. Использование терминов «корень» и «основа» в различных работах

Источники	Термин для <i>sepp</i> <sup>1</sup> (форма без <i>-и</i> )	Термин для <i>seppi</i> (словарная форма на <i>-и</i> )
Sjoberg Andrée F. <i>The Structure of Dravidian Languages</i>	Root ( <i>nēr</i> ) 'корень'	Base ( <i>nērcu</i> ) 'основа'
Krishnamurti B. <i>The Dravidian Languages</i>	Root 'корень'	Base <sup>2</sup> /Stem <sup>3</sup>  основа ('корень с формантами или без, может быть простая, сложная или составная. Нефинитная глагольная форма имеет два компонента: основа глагола + время/аспект')  основа (финитная форма глагола имеет структуру основа + время-модальность + показатель рчл (род-число-лицо)' основа для образования нефинитных форм и основа для образования финитных форм

<sup>1</sup> Это пример корня глагола без фонетических изменений на стыке с суффиксами

<sup>2</sup> Root with or without formatives, may be simple, complex or compound. A non-finite verb has two components: the verb base + tense/aspect

<sup>3</sup> A finite verb has the structure: stem + tense-mode + (g)np (gender—number—person marker)

Источники	Термин для <i>sepp</i> <sup>4</sup> (форма без <i>-и</i> )	Термин для <i>seppi</i> (словарная форма на <i>-и</i> )
<p>Krishnamurti B. <i>Telugu Verbal Bases</i></p>	<p>Root/stem (Root — семантическая основа) Корень/основа «8 форм глагола в современном телугу можно распределить по трём структурным типам в соответствии с различиями в группировании трёх классов подстановки: основа, или корень с изменением, суффикс времени и аспекта, личный суффикс. Парадигмы финитных форм простых глагольных основ даны ниже в рамках трёх структурных типов: <i>amti</i> — ‘продавать’ с двумя алломорфами: <i>amm</i> — перед гласной, <i>amti</i> — в других позициях.</p> <p>Основа + личный суффикс Императив: Ед. ч. <i>-и amm-и</i> Мн. ч. <i>-aṇḍi amm-aṇḍi</i>» (Krishnamurti 2009: 212)</p>	<p>Base/stem (‘основа’) Stem –словоизменительная основа Показ рода и числа исторически не актуален. <i>Kalci — kalpu</i> — base, классифицирующее качество, каузативный суффикс. Root — семантическая основа</p>
<p>Андронов М. С. <i>Дравидийские языки</i></p>	<p>корень</p>	<p>Нет</p>
<p>Andronov, M. S. <i>A Comparative Grammar of the Dravidian Languages</i></p>	<p>нет (stem)</p>	<p>stem</p>

<sup>4</sup> Это пример корня глагола без фонетических изменений на стыке с суффиксами



Источники	Термин для <i>sepp</i> <sup>5</sup> (форма без <i>-и</i> )	Термин для <i>seppi</i> (словарная форма на <i>-и</i> )
Дубянский А. М., Маркус Е. Б., Гуров Н. В., Кибрик А. А. Языки мира. <i>Дравидийские языки</i>	Основа (от чего образуется инфинитив)	основа
Rama Rao С. <i>Bhāshāntarangam</i>		<i>d<sup>h</sup>ātvu</i> (простая основа) <i>śabdapallavam</i> (производная основа)
Burrow Т., Emeneau М. В. <i>A Dravidian Etymological Dictionary</i>	root	Stem (обычно для временных основ)
Ranganadhacharyulu К. К. <i>A Historical Grammar of Inscriptional Telugu</i>	Root/stem ((C)VC) 'Корень'/'основа'  Основы исконных (native) сложных глаголов: ниже приведены примеры основ сложных глаголов исконного происхождения.  Корень глагола + производная <i>-c</i> (переходный суффикс) <i>onar-c</i> 'выполнять'	Stem — основа (может также состоять из одного корня) (simple, complex or compound — простая, сложная или составная)

<sup>5</sup> Это пример корня глагола без фонетических изменений на стыке с суффиксами

Источники	Термин для <i>серр</i> <sup>6</sup> (форма без <i>-и</i> )	Термин для <i>серри</i> (словарная форма на <i>-и</i> )
Arden A. H. <i>A Progressive Grammar of the Telugu Language</i>	нет	Root — корень ( <i>koṭṭu, sēyu, naḍuci, uṇḍu</i> ) «Глаголы телугу делятся на три спряжения в зависимости от окончания их корня.  NB: корень — это исходная форма глагола, от которой образованы различные части [формы глагола]. Оно не имеет особого значения, хотя часто имеет ту же форму, что и абстрактное существительное. К первому спряжению относятся все глаголы, у которых корень не оканчивается на <i>-уи</i> или <i>-си</i> , как <i>koṭṭu</i> » (Arden 1905: 91).
Subrahmanyam, P. S. <i>Drāvida Bhāṣhalu</i> (Дравидийские языки)	<i>dhātuvu</i> (Verb Base) — ‘основа’	нет

Таким образом, в поддержку нашей гипотезы говорит следующее:

В англоязычных работах Кришнамурти корень с расширителем приводится в примерах, демонстрирующих присоединение суффикса, начинающегося на согласный. В то же время слово ‘stem’ (основа) используется для простого глагольного корня, когда к нему присоединяется суффикс, начинающийся на гласный, как в примере с формами императива у Кришнамурти, указанном в табл. 1 (Krishnamurti 2009: 212).

<sup>6</sup> Это пример корня глагола без фонетических изменений на стыке с суффиксами

В ряде работ приводится только корень с расширителем, который может обозначаться как ‘root’, так и как ‘stem’. Это значит, что простой глагольный корень не представлял интереса для данного исследования, а корень с расширителем — это корень, предстающий в роли простой основы.

В качестве альтернативного варианта можно следовать за Кришнамурти и считать *-и* историческим словообразовательным суффиксом. Представляется, что данную позицию поддерживают те работы, которые не приводят корень с расширителем, а только простой глагольный корень, обозначая его как корень или как глагольную основу.

Если считать *-и* словообразовательным суффиксом, то эту словарную форму глагола можно определить как причастие общего вида в книжном<sup>7</sup> литературном телугу. Такая точка зрения косвенно подтверждается тем, что и в некоторых других индийских языках причастные формы используются как словарные: например, в бенгальском это субстантивно-адъективная форма (Костина 2017: 117–120).

Тем не менее в современных работах, посвящённых языку телугу, ничего не говорится о том, что эта словарная форма по своему происхождению является причастием. Вероятно, это связано с тем, что большинство этих работ рассматривают язык телугу в его современном состоянии, для которого понимание словарной формы как причастия уже не актуально. Кришнамурти, исследуя историю телугу, рассматривает дравидийские языки с точки зрения компаративистского подхода и упоминает, что исторически *-и* — это словообразовательный суффикс, но не упоминает о причастной природе формы на *-и*.

Таким образом, *-и* изначально был словообразовательным суффиксом, но со временем перестал восприниматься как таковой и сросся с глагольным корнем. Теперь словарная форма глагола телугу, оканчивающаяся на *-и*, рассматривается лингвистами как непроемная глагольная основа или как корень глагола. Мы можем считать эту форму и форму без *-и* алломорфами корня, которые чередуются в зависимости от того, какой суффикс присоединяется к корню: начинающийся на гласный или на согласный.

<sup>7</sup> *Grānthika* — книжный язык, в настоящее время мало используется, в отличие от современного литературного языка *uvavahārika* (букв. ‘обиходный’). Эти два варианта языка телугу имеют множество расхождений в грамматике.

## Список литературы

Андронов М. С. *Дравидийские языки*. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1965.

Гуров Н. В., Климина Е. М. Телугу язык // Дубянский А. М., Маркус Е. Б., Гуров Н. В., Кибрик А. А. (ред.). *Дравидийские языки*. (Языки мира). М.: Academia, 2013.

Костина Е. А. Субстантивно-адъективная форма глагола в бенгальском языке // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2017. № 10 (76): в 3 ч. Ч. 3, 117–120.

Abhyankar, K. V. *A Dictionary of Sanskrit Grammar*. Baroda: Oriental Institute, 1961.

Andronov, M. S. *A Comparative Grammar of the Dravidian Languages*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 2003.

Arden, A. H. *A Progressive Grammar of the Telugu Language*. Madras: The Society for Promoting Christian Knowledge, 1905.

Krishnamurti, B. *The Dravidian Languages*. New York: Cambridge University Press, 2003.

Krishnamurti, B. *Telugu Verbal Bases. A Comparative and Descriptive Study*. Delhi; Varanasi; Patna: Motilal Banarsidass Publ., 2009.

Krishnamurti, B. & J. P. L. Gwynn. *A Grammar of Modern Telugu*. New Delhi: Oxford University Press, 1985.

Ramarao, C. *Bhāshāntarangam*. Hyderabad: Potti Shriramulu Telugu Vishvavidyalayam, 2000.

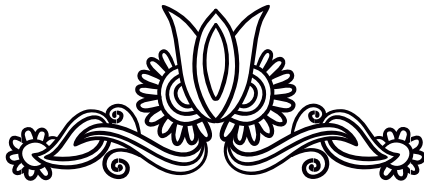
Ranganadhacharyulu, K. K. *A Historical Grammar of Inscriptional Telugu (1401 A. D. to 1900 A. D.)*. Hyderabad: Osmania University, 1987.

Sjoberg, Andrée F. *The Structure of Dravidian Languages. Final Report*. Washington, D. C. Bureau of Research Office of Education (DREW), 1971.

Subrahmanyam, P. S. *Drāvida Bhāshalu*. Annamalainagar: Satyavatī Pablidēṣans, 1977.

Часть IV

**ЭТНОГРАФИЯ.  
РЕЛИГОВЕДЕНИЕ.  
ФИЛОСОФИЯ**



Part IV

**ETHNOGRAPHY.  
RELIGIOUS STUDIES.  
PHILOSOPHY**



*М. Ф. Альбедиль*

## Кумаонский Голудев: от фольклорного героя до божества

**Аннотация.** Статья посвящена кумаонскому богу справедливости по имени Голудев (Голу-девата). В ней использованы материалы полевых исследований, которые автор вёл в 2017 г. в Кумаоне. Голудев, связанный с местными традициями, мало известен за пределами гималайского штата Уттаракханд, частью которого является Кумаон. Здесь Голудев входит в круг шиваитских божеств и почитается как одно из воплощений Шивы-Бхайравы. Ему посвящено множество храмов и святилищ, а его разнообразные изображения встречаются повсюду. Легендарная традиция чаще всего соотносит Голудева с одним из правителей династии Катьюри, которая правила территорией современного Кумаона в средние века (диапазон датировок колеблется от VI до XVI в.). Можно предположить, что в легенде отразился популярный фольклорный сюжет известный как «чудесные дети», который связан с древней мифологемой, опирающейся на этнографический субстрат. Местное божество было инкорпорировано в сакральное пространство индуизма не в последнюю очередь благодаря бхакти в его практическом смысле.

**Ключевые слова:** Кумаон, Голудев, местное божество, мифологема, этнографический субстрат, бхакти

*Margarita F. Albedil*

## **Goludev in Kumaon: From a Folk Hero to a Deity**

**Abstract.** Drawing from the field work data collected by the author in 2017 in Kumaon, this paper focuses on the local deity of justice named Goludev. He is associated with local traditions and is little known outside the Himalayan state of Uttarakhand, of which Kumaon is a part. Goludev is a Shaivite deity, he is revered as an incarnation of Shiva-Bhairava. Many temples and shrines are dedicated to him and his various images are found everywhere. Some veneration rituals suggest the archaic origins of this deity. The legendary tradition associates his name most often with one of the local rulers from the Katyuri dynasty, which ruled over the territory of modern Kumaon in the Mediaeval period (the dating varies from the 6<sup>th</sup> to the 16<sup>th</sup> century). It can be assumed that the legend reflects a popular folklore motif called «wonderful children», which is associated with an ancient mythologem based on an ethnographic substrate. The local deity was incorporated into the sacred space of Hinduism not least due to bhakti in its practical sense.

**Key words:** Kumaon, Goludev, local deity, mythology, ethnographic substratum, bhakti

### **Введение**

Популярное кумаонское божество справедливости Голудев, высший судья и вершитель человеческих судеб, не входит в пантеон так называемой большой традиции индуизма, а представляет одну из малых разновидностей главной религии Индии, сугубо локальную, сохраняющую признаки древних народных верований. Это местное божество мало известно за пределами гималайского штата Уттаракханд (образован в 2000 г.), частью которого является Кумаон, второй по величине после Гархвала округ этого штата. В восточной части Гархвала Голудев известен под именем Горил Девата, но здесь он не столь почитаем, как в Кумаоне, где Голудеву посвящено множество храмов и святыниц, а его разнообразные изображения встречаются на каждом шагу. Насколько можно судить по доступным источникам, образ бога справедливости сохранился только в устной, фольклор-



ной традиции. Некоторые черты этого образа, запечатлевшие, как можно предполагать, реальную историческую личность, соединились в народной памяти с мифологической моделью, опирающейся на архаический этнографический субстрат. Со временем подобный зыбучим пескам индуизм инкорпорировал культ Голудева в свое сакральное пространство, при этом трансформировав местное божество в региональную ипостась Шивы, одного из двух главных богов индуистского пантеона.

### Гений места

В Кумаоне Голудева почитают широко и повсеместно, так что его с полным основанием можно считать *genius loci* или, говоря современным языком, символом этнорегиональной идентичности, связанной прежде всего с осознанием местными жителями своего места в пространстве и во времени. Иконография Голудева незатейлива. Обычно его изображают в виде мужчины весьма воинственного вида, верхом на белом коне, с саблей или иным оружием в руках. Его «портреты» разных размеров, исполненные с той или иной степенью мастерства, встречаются на каждом шагу: не только в храмах и иных святилищах, но и в магазинах, кафе, лавках, на грузовых и легковых машинах, значках, не говоря уже о сувенирной продукции. Но во всех случаях его образ воспринимается жителями Кумаона как актуальная и вневременная репрезентация местного божества, объекта известного священного культа.

Едва ли не в каждой деревне есть посвящённое ему святилище. Самый известный храм под названием Читай находится в 8 км от Алморы, бывшей столицы Кумаонского княжества, а ныне — административного и культурного центра одноименного округа. Отличительная особенность этого уникального храма — множество колокольчиков разных форм и размеров, количество которых исчисляется едва ли не тысячами. Связанные гирляндами, они висят повсюду: не только в самом храме, но и на подходах к нему, и вокруг него. Индусы привязывают к этим гирляндам колокольчиков свои письменные просьбы-ходатайства — *манаути*: записки и даже целые послания, адресованные Голудеву (Agrawal 1992).

Просьбы самые разнообразные. Кто-то умоляет бога исцелить отца или другого родственника от болезни или иного недуга, послать

здоровое потомство, кто-то обращается с просьбой поселить в общезжитии или помочь получить работу, студенты и школьники просят помощи при сдаче экзаменов — словом, обращения к богу справедливости касаются практически всех сторон жизни его преданных адептов. Среди них очень много апелляций и жалоб, связанных с несправедливыми судебными решениями. Примечательно, что в записках просители часто указывают свой адрес и даже номер телефона, искренне надеясь, что Голудев, могущественный защитник людей, сможет найти способ исполнить их просьбу.

В целом же культ Голудева выглядит довольно аморфным. В храмах по большим праздникам в честь него совершают пуджу, ему приносят в жертву животных. Для этой цели больше всего подходят черные козлы; причем им надо отсечь голову одним ударом ножа. В честь почитаемого божества устраивают ритуалы—*джагары*, во время которых бог будто бы вселяется в выбранных медиумов, т. е. ритуалы сохраняют некоторые шаманские черты, что заставляет предположить их архаические истоки. Насколько позволяют судить доступные источники, образ этого божества сохранился в основном в устной, фольклорной местной традиции; письменные тексты, связанные с ним, неизвестны.

Кто же такой Голудев? Есть разные легенды, поясняющие его происхождение, но во всех случаях его божественный образ связывают с каким-либо реальным историческим лицом. Легендарная традиция чаще всего соотносит его имя с одним из местных правителей династии Катьюри, которая в Средние века правила территорией современного Кумаона; её правление чаще всего относят к периоду с VII по XI–XII в. По другой версии его отождествляют с некоторыми правителями Непала (Чельшева 2008: 308). Согласно самой распространенной версии легенды, правитель этой династии, раджа Джалрай, в течение многих лет был успешным властителем, но не имел детей и очень печалился, что у него нет наследника. Он женился семь раз, но ни одна из его жен не родила ребёнка. Раджа молился многочисленным богам, приносил всевозможные жертвы, предпринимал паломничества к святым местам, совершал омовения в священных источниках, но все безрезультатно.

Однажды к радже пришел святой из города Варанаси. По его настоянию Джалрай совершил жертвоприношение могущественному

Бхайраве. После этого бог явился радже и сказал, что он хотел проверить степень его преданности и что теперь он вполне удовлетворен результатом. Затем он посоветовал радже еще раз жениться и тогда, наконец, у него появится наследник, потому что теперь он получил благословение самого Бхайравы.

Все случилось так, как предсказал всемогущий бог. Некоторое время спустя раджа отправился путешествовать, встретил красавицу по имени Калинка и женился на ней. В одной из местных версий легенды повествуется о том, что раджа встретил красавицу Калинку во время безуспешной охоты. Оставшийся без добычи Джалрай вышел к деревне, около которой сцепились в схватке два буйвола. Раджа попытался их разнять, но не смог. Утомившись, он попросил слугу принести ему воды. Тот отправился к источнику и встретил там красавицу, которая удивилась: что же это за раджа, который не может разнять дерущихся быков? Слуга предложил ей самой сделать это, и девушка легко и быстро успокоила разъяренных животных. Пораженный ее отвагой и красотой, раджа влюбился в красавицу и решил на ней жениться.

Излишне говорить, что семь жен Джалрая отнюдь не обрадовались его новой жене, тем более что вскоре она забеременела. Тогда старшие жены раджи замыслили недоброе. Когда пришло время Калинке рожать, они отослали всех из дворца, сказав, что сами позаботятся о молодой матери и младенце. Но когда младенец появился на свет, они забрали его и подложили матери камень. Узнав о том, что она произвела на свет, молодая мать была безутешна. Джалрай во время родов был в отъезде, и сильно опечалился, когда до него дошла горестная весть.

Тем временем его коварные жены подбросили новорожденного в коровник в надежде, что корова, не отличавшаяся добрым нравом, затопчет его. Но спустя несколько дней, когда они пришли забрать тело, то, к своему удивлению, обнаружили, что ребенок цел и невредим и что корова его заботливо вскармливает. Они разозлились и бросили младенца в заросли крапивы. Однако через несколько дней они нашли его не просто живым, а вполне жизнерадостным, причем он с удовольствием ел листья крапивы, и они не причиняли ему никакого вреда. Тогда злобные женщины решили запереть ребенка в сарае с козами и другими животными в надежде, что они его наконец-то затопчут или забодают. Но через несколько дней они увидели, что

ребенок катается верхом на самом злобном козле. Тогда жены Джалрая поняли, что это — необычный ребенок и что он, видимо, находится под высокой божественной защитой. Они в очередной раз убедились в этом, когда положили ребенка в корзину и отнесли в глухой лес; младенец каким-то чудом выжил и там.

После неудавшихся попыток извести ребенка, женщины решили отослать его подальше. Они приказали кузнецу выковать железный сундук, наполнили его солью, положили туда младенца, закрыли сундук и бросили его в реку. Сундук плыл по течению и через семь дней и ночей попал в сеть рыбака по имени Бхана. Тот был женат уже двенадцать лет, но у него не было детей. Обнаружив в сундуке ребенка, он поверил, что его послали боги, вняв его молитвам. Его жена тоже обрадовалась младенцу. Когда она взяла его на руки, ее грудь наполнилась молоком. Бездетная чета оставила мальчика у себя и воспитала его как родного сына. Мальчик рос, окруженный любовью приемных родителей. Это и был Голу, будущий кумаонский бог.

Однажды мальчику приснился сон: он увидел свою мать, отца и дворец, в котором появился на свет. Увидел он и жен Джалрая и узнал об их попытках избавиться от него. Он рассказал свой сон Бхане, но уверил его, что никуда не уйдет от него, потому что тот его спас и воспитал.

Как-то раз мальчик попросил у своего приемного отца лошадь. Но бедный рыбак не мог выполнить эту просьбу. Тогда он попросил плотника сделать деревянную лошадь и подарил ее мальчику. Тот очень обрадовался и стал повсюду разъезжать на своей деревянной лошадке. Однажды он с этой лошадкой оказался на берегу реки, в уединенном месте, где купались те самые злые царицы, что когда-то пытались его извести. Он понял, кто они, из их разговоров и в гневе разбил их кувшины. Они принялись его ругать, но он довольно грубо велел им успокоиться и пропустить его, потому что его лошадь хочет напиться воды. Царицы рассмеялись: как может пить деревянная лошадь! Но мальчик ответил: «Если женщина может родить камень, то почему деревянная лошадь не может пить воду?»

Эта история дошла до Джалрая, он велел разыскать мальчика и привести его во дворец. Последовал счастливый конец: выяснилась вся правда о злключениях принца, семь злых царик были казнены, и Джалрай, официально признав Голу своим сыном, провозгласил его

своим наследником. Вот таким образом восторжествовала справедливость, и она стала неразрывно ассоциироваться с образом Голудева. Когда наступила пора, он стал полновластным правителем, приобрел репутацию справедливого и неподкупного владыки, под властью которого царство неуклонно процветало (Malik 2016).

Таким образом, глубокая укорененность образа Голудева в историческом, этноконфессиональном и социально-культурном пространстве Кумаона стала неоспоримым ресурсом для интерпретации его как местного божества справедливости, надежного посредника между высшими силами и людьми, который стал главным почитаемым персонажем в специально для него возведенном культовом сооружении.

### **Мифологема чудесного ребенка**

Какая бы реальная историческая фигура ни стояла за образом кумаонского Голудева, легенда о нем в любом случае соответствует фольклорному сюжету, известному под названием «Чудесные дети». Он числится под № 707 в указателе сказочных сюжетов Аарне-Томпсона (см. Uther 2004), а также встречается в различных региональных и национальных указателях (Хэмлет 2013: 198–200). При этом Томпсон еще в середине прошлого века подчеркивал, что этот сюжет — один из 8–10 самых распространенных в мире, поэтому его часто называют универсальным. Его широкое распространение обычно объясняют фольклорной типологией. Но, думается, тому могут быть и более глубокие причины.

В частности, убедительным объяснением распространения и устойчивости этого сюжета не только в фольклоре, но и за пределами народного творчества, может служить его глубокая связь с мифологемой рождения чудесного ребенка, присутствующей в культуре разных народов. Здесь необходимо уточнить одно важное обстоятельство: в отличие от запада, где миф был вытеснен наукой, философией и другими способами познания мира, в традиционной индийской культуре он не воспринимается как реликт давно прошедшего времени или как архаический способ выражения мироощущения и миропонимания человека, еще не имеющего аппарата обобщающих понятий (Дьяконов 1990: 9). Вплоть до нашего времени миф прослеживается как незыблемый фундамент индийской традиционной культуры, служивший главным способом организации ее основного

материала на всем протяжении ее существования. Он и сейчас сохраняет свою жизненную силу в индийском конфессиональном и социокультурном пространстве и влияет на него, даже если его носители не всегда осознают в полной мере, что они находятся в действующем поле мифа (Альбедиль 2020: 263–270).

Согласно мифологеме, чудо-ребёнка, младенца, сына божественных родителей или божества и земной женщины злокозненные люди бросают на произвол судьбы, выслают или заставляют бежать — словом, жестоко отвергают тем или иным способом. Дитя неминуемо обречено перенести долгий период, в течение которого отцу или обоим родителям о нём ничего не известно, пережить опасности и/или преодолеть преграды, но все это является прологом его будущих героических деяний. Известна обширная серия мифов и легенд о чудесных подкидышах и найдёнышах, сочетающих в себе человеческую и нечеловеческую природу. В их числе — основатель древнего Аккадского царства Саргон, библейский Моисей, прародитель еврейского народа Авраам, античный герой Персей и т. п. Во всех случаях отверженный ребенок, которому предназначено стать героем, поначалу претерпевает муки, но потом оказывается спасенным и готовым к свершению подвигов, получая заслуженные славу и признание.

Мифологема чудо-ребенка в разных вариантах присутствует и в индийской мифологии, но для целей нашей статьи важнее отметить ее причастность именно к развитому индуизму. Самый выразительный пример здесь — индуистский Кришна, пастух-герой, одна из самых популярных аватар Вишну, который, как известно, также разделил судьбу всех чудо-детей. Напомним, что он родился как сын Деваки, сестры злокозненного царя Кансы, правителя Матхуры. Тому было предсказано, что он погибнет от руки восьмого сына Деваки, поэтому он убивал одного за другим ее сыновей. Но Кришне чудом удалось уцелеть: его спас его отец Васудэва и отдал на воспитание пастуху Нанде и его жене Яшодде. Кришна вырос, вступил в единоборство с Кансой, одолел его, построил новый город и оборонял его от демонов, стремившихся отомстить за смерть Кансы.

Попутно стоит отметить, что появление мифологических персонажей и мифологических фигур в индуизме вполне закономерно, поскольку эта религия на всем протяжении своего существования

остаётся религией по преимуществу мифологической, в отличие от таких догматических религий как конфессии иудео-христианского круга, которые обычно диктуют стереотипы нашего восприятия и описания религии. Индуизм мифологичен и по своим основаниям, и по особенностям многовекового функционирования в социуме, и по главным предпочтениям его адептов. Как отметила итальянская исследовательница Г. А. Ферро-Луцци, именно мифологические комплексы индуизма можно отнести к его «прототипическим чертам». Складывается впечатление, что адепты индуизма, осознанно или нет, превыше всего ценят мифологический компонент религии и считают, что именно он наиболее надёжно связывает их с тем трудно уловимым для точных формулировок, но сущностно важным бытийным основанием, которое таится за «поверхностью жизни» (Ferro-Luzzi 1991:187–192).

Вследствие этого кажется вполне обоснованным утверждать, что биография кумаонского Голудева как реального исторического персонажа, запечатленного в местных легендах, со временем была переосмыслена, встроена в мифологическую модель, получила в таком виде долгую жизнь и активно функционировала в лоне индуизма, соединив воедино историю, миф и народные верования в образе местного божества справедливости, с которым жители Кумаона связывали свои надежды и упования.

Примечательно, что мифологический сюжет о чудо-ребёнке с обязательным мотивом его изгнания привлекал внимание не только исследователей мифологии и фольклора, но и психоаналитиков. Это отметил известный американский исследователь мифологического образа героя Дж. Кэмпбелл, указав, в частности, что этим сюжетом интересовался австрийский психоаналитик Отто Ранк. Кэмпбелл выявил и прокомментировал пять важнейших составляющих этого сюжета: 1) младенец — сын высокородных или божественных родителей, или хотя бы одним родителем является божество или царствующая особа; 2) его рождение сопровождается трудностями, причиной которых является чей-либо злой умысел; 3) младенца бросают на произвол судьбы или каким-то образом изгоняют из дома; 4) отверженного ребенка спасают простолудины или животные; 5) герой возвращается домой и либо мирится с отцом, либо свергает его и завершает его труды (Кэмпбелл 2004: 55–60).

Поскольку мифологема, как правило, подразумевает историческую память, допустимо предположить, что она имеет некий этнографический субстрат, так что в нем можно попытаться выделить разные по древности слои, соотносящиеся с разными уровнями архаической социокультурной реальности. Так, Е. М. Мелетинский усматривал этнографический субстрат этого сюжета в обычае убивать детей с необычными отличительными признаками. В некоторых архаических обществах отличительным знаком считалось рождение близнецов, поэтому от таких детей избавлялись тем или иным способом (Мелетинский 1958: 146–148).

Действительно, в некоторых вариантах легенды о Голудеве можно усмотреть отзвуки древнего близнецного мифа, с которым связана прежде всего идея двойственности. Так, в одной из версий говорится, что злокозненные жены Джалрая подложили Калинке два предмета: каменную ступку и пестик. А потом, когда юноша стал царем, его неотступно сопровождали двое, охраняя и направляя его: это были Харуа и Калуа — ступка и пестик. Отзвук близнецного мифа можно усмотреть и в некоторых вариантах легенды, где под именем Калуа фигурирует один из побежденных Голудевом демонов, впоследствии ставший его преданным слугой и верным оруженосцем и даже превратившийся в самостоятельный объект религиозного почитания (Чельшева 2008: 309).

Итак, в образе Голудева мог воплотиться реальный исторический персонаж, соединившийся с мифологемой чудо-ребенка, предположительно опиравшейся на архаический близнецный миф. Подобное историческое мифотворчество типично для коллективной памяти индийских конфессиональных и этнических сообществ, нередко стремящихся «подправить» прошлое, при этом соединяя реальное и воображаемое.

### **Возрождение средневекового бхакти?**

Обращаясь к теме кумаонского фольклора, нельзя не вспомнить основателя российской индологической школы И. П. Минаева, побывавшего в Кумаоне в 1875 г. во время одного из своих путешествий по Индии, собравшего там уникальные образцы местного фольклора и издавшего их. Он отмечал, что местные сказки и легенды, хотя и не богатые поэтическими красотами, тем не менее отличаются



неподдельной наивностью, оригинальностью и непосредственной искренностью в передаче духовных образов героев: «...простота содержания и отсутствие всяких предвзятых идей в этих безыскусственных созданиях отразились на самом языке оригинала: он в высшей степени не изыскан, не щеголеват и без всяких прикрас» (Минаев 1966: 11).

В книге И. П. Минаева не приводится легенд о Голудеве, не дается никаких сведений о нем и даже не упоминается его имя, несмотря на то, что ученый собирал фольклорный материал около Алморы, где в настоящее время культ Голудева чрезвычайно популярен. В сборнике содержится лишь одна сказка, отдаленно напоминающая легенду о Голудеве, под названием «Отданный царевич». В ней повествуется о царе, у которого, как и у Джалрая, было семь жен и не было потомства. Он также получил волшебную помощь от случайно встреченного йогина, благодаря чему все семь жен родили сыновей. Спустя двенадцать лет йогин потребовал у царя отдать ему сына. Ни одна из жен не согласилась отдать своего ребенка, и только младший сын вызвался сам отправиться к йогину. Там его ждали испытания, которые он преодолел и, вернувшись домой, занял отцовский престол (там же: 109–110).

Однако в статье «Алморские певцы», посвященной той же поездке в Кумаон, И. П. Минаев приводит услышанный им от одного бродячего певца сказ о старинном божестве по имени Вира-Ветала, к которому местные жители обращались как к великому и справедливому судье для разрешения трудных споров и которое представляло собой не что иное, как черный камень на вершине холма у одной из деревень рядом с Алморой; служение этому богу-камню составляло наследственное занятие певца. Примечательно, что бог будто бы изрекал свои решения, вселяясь в тело кого-нибудь из своих служителей. В жертву Вира-Ветале приносили коз, причем делали это в определенные дни, по ночам, и посторонние лица, особенно европейцы, к этим священнодействиям не допускались. Рассказывая о милостях Вира-Веталы, певец в числе прочего поведал и историю о чудесном рождении близнецов. Его бабка родила девять детей, но ни один не выжил. Когда умер и десятый ребёнок, она отправилась с его трупом к Вира-Ветале. Тот пообещал дать ей близнецов: они родятся, когда возле дороги за храмом божества вырастут два дерева. Все случилось именно так, как предсказал бог (Минаев 1876: 10–20).

Основываясь на приведенных И. П. Минаевым сведениях можно предположить, что легендарно-исторический образ Голудева как фольклорного или, точнее, мифологического персонажа, соединился с древними местными верованиями и послужил основой для становления популярного в наши дни самостоятельного культа бога справедливости. Для того, чтобы подтвердить или опровергнуть это предположение необходимо собрать и исследовать дополнительные данные; остается надеяться, что они рано или поздно появятся. Но в любом случае остается вопрос: что же послужило причиной всеохватной кумаонской известности Голудева на новом витке исторических предпочтений? Почему он приобрел здесь такую популярность, а его образ стал ярким и узнаваемым этноконфессиональным и этнокультурным символом?

В самом общем виде можно ответить на этот вопрос, сославшись на известную гибкость и плодovitость индуизма, способного создавать объекты почитания из исторических и фольклорных персонажей, облекая их в мифологические образы, извлеченные из глубин народной памяти и наращивая вокруг них новые ритуалы в возводимых для них культовых сооружениях.

Как известно, в индологии сложилась устойчивая традиция интерпретировать бхакти как влиятельное социокультурное и религиозно-реформаторское движение, зародившееся в Индии в Средние века и направленное — при всей его многоликости — против религиозной ортодоксии, брахманской авторитарности и жесткой ритуализации индуизма (Клюев, Литман 1991: 170–175). Отмечалась также недостаточная изученность этого феномена общественной жизни и культуры, оказавшего огромное воздействие на всю духовную жизнь Индии не только в Средние века, но и в Новое время (Ванина 1991: 181–182).

Не вдаваясь в обсуждение каких-либо дискуссионных проблем этого многогранного и сложного феномена, отметим два аспекта термина бхакти, выделенные А. М. Пятигорским: во-первых, бхакти как обозначение пути к богу, предполагающего глубокий личный и эмоциональный контакт адепта и объекта веры, и, во-вторых, — бхакти как подсистема не только индуизма, но и других индийских религий, включая джайнизм и буддизм в его тантрическом варианте. В этом втором аспекте бхакти аналогично эмоционально-мистической разновидности любой религии мира, как, например, исламский суфизм и иудейское саббатеиство (Пятигорский 1962: 76–77).

В качестве концептуального термина для обозначения пути постижения божества слово «бхакти» отчетливо прослеживается по меньшей мере со времени Бхагавадгиты, а в Средние века выделяется как самостоятельная подсистема индуизма, в той или иной степени постоянно присутствовавшая в нем. В этом качестве бхакти проявлялось в разных формах и с разной степенью интенсивности в разные исторические периоды и в разных этнорегиональных и социокультурных контекстах. Отметим, что в последнее время в индологических работах наблюдается фактический отказ от трактовки феномена бхакти только как движения, которая нивелирует его специфику (Hawley 2015).

На основании вышесказанного правомерно предположить, что образ Голудева прочно укоренился в Кумаоне и его культ, возникший на основе местных народных верований, получил устойчивую популярность благодаря бхакти. При этом следует учитывать, что бхакти — это не только особый способ почитания божества, общение с которым вовлечено главным образом в сферу эмоциональных переживаний адепта, но и самостоятельная подсистема индуизма, характеризующаясь собственным функционалом.

## Заключение

Образ кумаонского бога справедливости Голудева складывался как синтез легендарного исторического персонажа и фольклорного героя, получившего мифологическую привязку. Соединившись с древними местными верованиями, он тесно переплелся с ними и стал основой регионального культа, со временем вошедшего в шиваитский индуистский круг. Это произошло не в последнюю очередь благодаря всплескам общественного интереса к бхакти, главным образом в его прагматическом смысле. Так индуизм в очередной раз подтвердил присущую ему репутацию гибкой религии, в лоне которой рождаются новые божества, которые становятся объектами самостоятельных культов.

## Список литературы

Альбедиль М. Ф. Репрезентация мифа в традиционной индийской культуре // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика*. 2020. Т. 12. Вып. 2, 262–275.

Ванина Е. Ю. Бхакти: истоки, типология, перспективы эволюции // *Индия: религия в политике и общественном сознании*. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991, 180–196.

Дьяконов И. М. *Архаические мифы Востока и Запада*. М.: Наука. Гл. редакция восточной литературы, 1990.

Клюев Б. Н., Литман А. Д. Бхакти — феномен общественной мысли Индии (постановка вопроса) // *Индия: религия в политике и общественном сознании*. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. С. 172–179.

Кэмпбелл Дж. *Мифический образ*. М.: Издательство АСТ, 2004.

Мелетинский Е. М. *Герой волшебной сказки. Происхождение образа*. М.: Издательство восточной литературы, 1958.

Минаев И. П. Алморские певцы. Из путевых заметок // *Вестник Европы*. 1876. № 7, 7–29.

Минаев И. П. *Индийские сказки и легенды, собранные в Камаоне в 1875 году И. П. Минаевым*. М.: Наука. Гл. редакция восточной литературы. 1966.

Пятигорский А. М. *Материалы по истории индийской философии*. М.: Издательство восточной литературы, 1962.

Хэмлет Т. Ю. Описание сказочного сюжета 707 Чудесные дети в международных, национальных и региональных указателях сказочных сюжетов: сравнительный анализ // *Научный диалог*. 2013. № 5(17): Филология, 198–219.

Чельшева И. П. *Гималаи божественные и земные. Индийский штат Уттаракханд*. М.: Синергия, 2008.

Agrawal, C. M. *Golu Devata: The God of Justice of Kumaun Himalayas*. Almora, U. P., India: Shree Almora Book Depot, 1992.

Ferro-Luzzi, G. The Polythetic-Prototype Approach to Hinduism // Sontheimer, G. D. & H. Kulke (eds). *Hinduism Reconsidered*. Delhi: Manohar, 1991, 187–195.

Hawley, J. S. *A Storm of Songs: India and the Idea of the Bhakti Movement*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

Malik, Aditya. *Tales of Justice and Rituals of Divine Embodiment: Oral Narratives from the Central Himalayas*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Uther, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales : A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004.

*Е. А. Битинайте*

## Дерево как метафора единства религий в философии М. К. Ганди

**Аннотация.** Статья посвящена теме единства религий в философии М. К. Ганди. Он часто обращается к метафоре дерева для иллюстрации мысли о едином происхождении и равной значимости всех вероисповеданий. Вслед за реформаторами индуизма предыдущей эпохи он доказывает, что все религии одинаково истинны и одновременно ложны. Они несут частицу истины, т. к. все исходят из одного духовного корня. И одновременно в них всех эта изначальная суть искажена столетиями истории. Дерево религий можно рассматривать как своеобразный аналог мирового древа, согласно индийским представлениям укоренённого в Боге. Ганди верил, что все религиозные системы это лишь ответвления одной религии, которую он называет «истинная религия». Он сравнивал её со стволом дерева. Она символизирует духовное знание, утраченное людьми в процессе исторического развития. Листья дерева, по мысли Ганди, олицетворяют многообразие представлений отдельных людей о Боге. Обычный человек чувствует связь лишь со своей религиозной ветвью и не может понять, что все религии в равной степени связаны с Богом. Это вызывает межрелигиозные конфликты. Они могут прекратиться лишь, если множество людей увидит единый корень всех религий и ощутит свою связь со всем живущим и с Богом.

**Ключевые слова:** М. К. Ганди, религия, Бог, мировое дерево, индуизм

Elena A. Bitinayte

## The Tree as a Metaphor for Religious Unity in M. K. Gandhi's Philosophy

**Abstract.** The article deals with the subject of religious unity in M. K. Gandhi's philosophy. The Indian thinker often uses the tree metaphor in order to illustrate his thought that all religions have common origin and equal value. He proves, as reformers of Hinduism in the past did, that all religions are equally true and false. They all contain a particle of truth because all of them come from one spiritual root. At the same time, this original essence in all of them is deformed by history. The religious tree is similar to the world tree. According to the Indian mythology, it is rooted in the God. Gandhi believed, that all religious systems (Hinduism, Christianity, Islam, etc.) are branches of one religion, which he calls "the true religion". He compares it with the trunk of the tree. It symbolises the spiritual knowledge, which was lost by people in the historical process. The leaves of the tree, according to Gandhi, represent the plurality of human ideas about God. A common person feels connection only to the religious branch he belongs to, and he cannot understand that all religions are equally connected to God. This becomes the cause of interreligious conflicts. They can cease only if most people see the unique root of all religions and feel connected to all beings and God.

**Keywords:** M. K. Gandhi, religion, God, world tree, Hinduism

С древних времён дерево является одним из ключевых образов в мифологии, литературе и религиозной мысли. Практически во всех культурах есть свой архетип *мирового древа* (лат. *Arbor mundi*) или *древа жизни*. Это магическое дерево соединяет вселенную в двух аспектах: пространственном и временном. Во-первых, с помощью образа мирового древа люди изображают единство нескольких планов бытия. Во многих культурах его корни символизируют подземный мир, ствол — наш привычный земной мир, а ветви достигают неба. В некоторых культурах мировое дерево изображают перевернутым: его корни уходят в небо, а крона символизирует земной мир. Именно так индийцы представляют священное дерево *ашваттху*. Во-вторых, дерево сочетает в себе три формы времени: *прошлое* (корни), *настоящее* (ствол) и *будущее* (ветви). Кроме того, дерево, как мы обычно

видим его в природе (без корней, скрытых под землёй), иллюстрирует движение от единства ствола к множественности ветвей и листьев. То есть оно представляет собой метафору эволюции от простоты и единства к сложности и разнообразию. Всё это делает дерево идеальным символом единства в разнообразии, гармонии и согласия.

К образу дерева для обоснования единства мира обращались и представители неоиндуизма. К примеру, Свами Вивекананда в главе «Единство в многообразии» в опубликованном цикле лекций «Джняна-йога» говорит о связи Бога и мира: «Он — баньяновое дерево, Он — корень всего и он разросся ветвями, пока не превратился в эту вселенную, но как бы далеко он ни разрастался, все эти стволы и ветви остаются связанными» (Vivekananda 1963–1968: II, 183–184).

Единство в многообразии было идеалом взаимоотношений между различными религиями, культурами и странами для Мохандаса Карамчанда Ганди (1869–1948). Единство — одна из ключевых идей и в его картине мира. В его представлении все существа связаны одной духовной силой, которую мы обычно называем Богом. Индийский мыслитель пишет: «Я верю в абсолютное единство Бога, а значит, и человечества. Что с того, что у нас много тел? У нас же одна душа»<sup>1</sup> (Gandhi 1958–1994: XXV, 199).

Внимание Ганди к духовному единству сближает его с такими мыслителями, как, например, В. С. Соловьев и американские писатели-трансценденталисты, которые верили, что каждая индивидуальная душа «тождественна миру» и считали её «микрокосмом самого мира» (Van Spanckeren 2007: 26–27).

На Востоке наиболее последовательными апологетами духовного единства были философы адвайта-веданты. Ганди нередко заявлял о своих симпатиях к ним и даже называл себя адвайтистом. Он признаётся:

Я хочу осознать братство или тождественность не только с существами, называемыми людьми, но я хочу осознать тождественность со всей жизнью, даже с такими существами, как те, что ползают по земле. Я хочу, если не шокирую вас, осознать общность даже с ползающими по земле созданиями, потому что мы утверждаем, что произошли от одного и того же Бога, и, поскольку это так, вся жизнь, в какой бы форме она ни появлялась, должна быть по сути единой (Gandhi 1958–1994: XL, 109).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее переводы автора статьи.

Для объяснения своего понимания единства мира Ганди также использует метафору мирового дерева. Он говорит в комментарии к гл. XI: 10–13 Бхагавадгиты (эпизод, в котором Кришна являет Арджуне своё божественное всемогущество):

Вся вселенная, хотя она и разделена на множество частей, собрана в Нём (подобно дереву и его листьям. Дерево похоже на космическую форму Бога, корень и листья которого составляют одно целое. Корень содержит в себе весь мир дерева, а листья представляют этот мир, разделённый на множество форм). Так Арджуна увидел [космическую] форму Бога богов (Gandhi 1958–1994: XXXII, 293).

Примечательно, что уточнение в скобках о дереве было добавлено Ганди, его нет в Бхагавадгите. Дерево *ашваттха* описано в Гите далее, в главе XV: 1–4. Ганди объясняет эти шлоки в своих «Беседах о Гите»: «Мир — это священный дар, сделанный Богом по Его милости; дерево мира растёт из пупка Брахмы. Но есть другой мир, его корень внизу, а листья являются различными объектами чувственного удовольствия; этот мир — мир желаний» (Gandhi 1958–1994: XXXII, 323). Позднее он снова прокомментировал эту шлоку в книге «Анаканти-йога. Послание Гиты».

*Shvaha* означает завтра, а *ashvattha* (*na shvopi sthata*) означает то, что не продлится даже до завтра, то есть чувственный мир, который каждое мгновение находится в состоянии изменения. Но даже несмотря на постоянную переменчивость, оно неразруσιμο, поскольку его корнем является Брахман, или Всевышний (Gandhi 1958–1994: XLI, 130).

Ганди твёрдо верил, что Бог един. Поэтому для него все религии были различными путями к одной цели. По его словам, все основные религии мира «основаны на общих принципах. Все они произвели великих святых» (Gandhi 1945: 479). Также Ганди говорит, что верит в фундаментальную истинность всех великих религий мира и уточняет:

Я верю, что все они даны Богом, и верю, что они были необходимы людям, которым открылись эти учения. И я верю, что, если бы только мы все могли читать Священные Писания разных конфессий с точки зрения их последователей, мы бы обнаружили, что в основе своей все они были едины и полезны друг другу (Gandhi 1958–1994: LVII, 147).



Означает ли это, что человечеству не нужно религиозное разнообразие? Однажды некий «великий мусульманин» спросил у Ганди, хочет ли он, как когда-то Акбар, «объединить все религии в одну и создать новую веру». Ганди ответил: «Я не знаю, о чём мечтал Акбар. Я не стремлюсь ни к какому слиянию. Каждая религия вносит свой вклад в человеческую эволюцию. Я рассматриваю великие религии мира как множество ветвей дерева, каждая из которых отличается от другой, хотя и имеет один источник» (Gandhi 1958–1994: LXVIII, 323).

В другом тексте Ганди объясняет: «Теоретически, поскольку Бог один, может быть только одна религия. Но на практике я не знаю двух людей с одинаковыми и идентичными представлениями о Боге» (Gandhi 1958–1994: LVII, 89–90). Потенциально количество представлений о Боге может быть приравнено численности человечества. По словам Ганди: «У всех нас могут быть разные определения слова “Бог”. Если бы мы все могли дать свои определения Бога, их было бы столько же, сколько мужчин и женщин» (Gandhi 1958–1994: XXVI, 224). В разных цивилизациях это многообразие идей принимает форму различных религий.

Для иллюстрации мысли о связи религий Ганди обычно использует две метафоры: *цветы одного сада* и *ветви одного дерева*. Он говорит, например: «Разные религии для меня — это прекрасные цветы из одного сада или ветви одного величественного дерева» (Gandhi 1958–1994: LXIV, 326; см. также: Modarresin 2013: 141). Второй образ яснее и точнее первого. Причём метафора дерева встречается в его текстах чаще, чем сравнение верований с цветами. Важно, как Ганди воспринимал реальные деревья и природу в целом. Ученица Ганди Мирабен рассказывает, как однажды вечером попросила одного из волонтеров ашрама принести немного листьев, нужных для приготовления пищи. Ганди посмотрел на большой пучок свернувшихся листьев с жалостью и сказал: «Деревья такие же живые существа, как и мы. Они живут и дышат, они питаются и пьют, как и мы, и, как и нам, им нужен сон. Это гнусно идти ночью и срывать листья с дерева, когда оно отдыхает!» (Gandhi 1958–1994: XLII, 238). Природа была для него грандиозным примером творческой силы Бога. Ганди видел в ней гармонию, не нарушенную человеческой деятельностью. А потому он ценил природу больше, чем самые прославленные произведения искусства. В соответствии с этим он оценивает цивилиза-

ции в зависимости от того, далеки ли они от идеальной природной жизни («современная цивилизация») или близки к ней («истинная цивилизация»). Как было сказано выше, для Ганди Бог — это корень мирового дерева. Все творения Бога неотделимы от своего Создателя. Бог не просто создаёт мир, более того, Он воплощает Себя в каждом из Своих творений. Но есть большая разница между проявлением Бога в природе и в общественной жизни. С религиозно-философской точки зрения природу можно условно определить как первую стадию погружения Духа в материю. На этом этапе единая духовная сила, т. е. Бог, превращается во множественность. Условно назовём второй этап погружением Духа в «тело культуры».

В обоих случаях работает один и тот же механизм: единое становится множественным. Но на первом уровне, то есть когда Дух воплощается в природе, связь с Творцом сохраняется лучше, чем на уровне культурной жизни. И на первом уровне гармония Божьего замысла ещё не искажается несовершенным человеческим разумом. Однако с возникновением культуры люди стали отходить от духовного источника всё дальше и дальше.

Ганди в традиционной индийской манере осмысливает исторический процесс как регресс от древнего «золотого века», когда торжествовали истина и справедливость (сатья-юги), к современному «тёмному веку» (кали-юге). Соответственно он понимал историю религий как процесс отдаления от изначального духовного источника. Используя метафору дерева религий, Ганди обычно говорит о стволе, ветвях и листьях, но не о корне. Однако мы можем условно сказать, что в воображении индийского мыслителя корнем религиозного дерева мог быть Бог, потому что Он отождествляется с корнем мирового дерева. В некоторых текстах Ганди даёт этическую характеристику религиозного корня: «Сострадание лежит в самом корне религии, и отрекающийся от него отрекается от Бога; оставляющий бедных, оставляет всё. Если мы не будем заботиться о бедных и неприкасаемых, мы обязательно погибнем» (Gandhi 1958–1994: XXV, 603). Он снова и снова повторяет эти слова о сострадании со ссылкой на Тулсидаса.

Все религии произошли из одного корня и одного ствола. По словам Ганди, в реальности существует лишь одна религия. Он не уточняет, что понимает под ней, где мы можем найти её или когда она могла существовать в прошлом. Не исключено, что эта единствен-

ная, по определению Ганди, «истинная» (true) религия принадлежит божественному миру (или Платоновскому миру идей). Тогда можно сказать, что много веков назад, когда возникали разные религии, великие учителя и пророки видели свет истинного духовного знания и пытались передать его людям. Но невозможно было передать этот свет без утрат и искажений. Ганди вопрошает:

Почему должно быть так много разных верований? Душа одна, но тел, которые Она оживляет, много. Мы не можем уменьшить число тел, но мы признаём единство Души. Как у дерева один ствол, но много ветвей и листьев, так же есть лишь одна истинная и совершенная религия, но она обращается во множественность через посредничество людей. Единая религия превосходит любую речь. Несовершенные люди облачают её в язык, который не подвластен им, и их слова растолковываются другими людьми, столь же несовершенными (Gandhi 1945: 478).

С психологической точки зрения единую «истинную религию» можно объяснить сходством духовных потребностей разных людей. Представители всех религий стремятся осознать своё истинное духовное «Я» и ощутить связь со своим Творцом. Ганди пишет:

Позвольте мне объяснить, что я понимаю под религией. Это не индуистская религия, которую я, безусловно, ценю выше всех других, но это религия, превосходящая индуизм, изменяющая саму природу человека, неразрывно связывающая его с Истиной внутри и очищающая. Это постоянный элемент человеческой природы, который... не успокаивается, пока не обнаружит себя, не узнает своего Создателя и не ощутит своё подлинное соответствие Создателю (Gandhi 1958–1994: XVII, 406).

Эту единственную идеальную религию не найти в нашей культурной реальности, но можно представить её. Это источник всех религий. Это ствол дерева религий, от которого все великие религиозные системы расходятся как ветви. Ганди объясняет:

Подобно тому как у дерева много ветвей, но один корень, так же различные религии — это листья и ветви одного и того же дерева. Ислам, христианство, индуизм и зороастризм являются основными ветвями, но что касается разновидностей религии, то их количество соответствует численности человечества (Gandhi 1958–1994: LXXXV, 31).

Листья дерева символизируют многообразие человеческих представлений о Боге. Ганди не ограничивает число религий такими великими религиозными учениями, как индуизм, ислам и др. Как упоминалось выше, поскольку представления каждого о Боге уникальны, каждого из нас можно назвать творцом маленького религиозного течения. Рассуждая об этом, индийский мыслитель подчёркивает, что дерево — это символ гармонии. По его словам,

Различные религии были подобны листьям на дереве. Не было двух одинаковых листьев, и всё же не было никакой вражды ни между ними, ни между ветвями, на которых они росли. Всё-таки в разнообразии, которое мы видим в Божьем творении, есть основополагающее единство (Gandhi 1958–1994: LXXXIV, 156).

Люди должны стремиться к аналогичной гармонии в общественных отношениях. Ганди говорит:

Нет двух одинаковых листьев на дереве, под которым мы сидим, хотя они и происходят от одного корня, но так же, как листья живут вместе в совершенной гармонии и являют нам прекрасное целое, так и мы, разделённое человечество, должны представлять стороннему наблюдателю прекрасное целое. Это можно сделать, когда мы начнём любить и терпеть друг друга, несмотря на различия (Gandhi 1958–1994: XXVI, 296).

Эта идеальная гармоничная жизнь множества листьев возможна благодаря их связи с ветвями, а через них — с одним духовным стволом и корнем. Однажды Ганди спросили: «Если есть только один Бог, разве не должна быть только одна религия?» Он ответил, что подобно тому, как на одном дереве миллион листьев, так же и религий столько же, сколько людей, укоренённых в одном Боге. И уточнил: «Они не видели этой простой истины, потому что были последователями разных пророков и утверждали, что религий столько, сколько было пророков» (Gandhi 1958–1994: LXXXVI, 484).

Можно образно сказать, что листья не «осознают» своей связи со стволом и корнем, а следовательно и со всем деревом; они могут чувствовать связь лишь со своей ветвью. Это означает, что каждому из нас легко увидеть свою связь с конкретной религиозной системой и традицией, но лишь немногие люди чувствуют сопричастность единому духовному корню, то есть Самому Богу. Это также означает, что

лишь немногие из нас способны ощущать духовную связь с другими религиозными течениями.

Важно ли это чувство для человека? Для Ганди духовное родство с другими творениями (включая людей других вероисповеданий) и с Богом является ключом к предотвращению и разрешению религиозных конфликтов. Такое понимание жизни делает бессмысленной саму идею вражды. Как может человек ненавидеть кого-то, если он признаёт себя и других частями одного духовного целого? Убить человека или животное в этом контексте — то же самое, что поранить собственную руку или другую часть тела. Индийский мыслитель сам чувствовал свою связь со всеми религиозными системами и призывал других уважать все вероисповедания. Иногда, хотя и редко, Ганди говорил о своём религиозном универсализме. Американский журналист Луис Фишер описывает такой эпизод:

В 1942 году, когда я был гостем Ганди в течение недели, на глинобитных стенах его хижины было только одно украшение: чёрно-белое изображение Иисуса Христа с надписью: «Он — наш мир». Я спросил об этом Ганди. «Я христианин, — ответил он. — Я христианин, и индуист, и мусульманин, и иудей» (Fischer 1957: 360).

В то же время, он часто называл себя *санатани-хинду* (традиционным индуистом). На первый взгляд эти два утверждения противоречат друг другу. Как может человек считать себя последователем разных религий и при этом утверждать, что он строгий индуист? Однако здесь нет противоречия, поскольку Ганди понимал каждую конкретную религию как синтез всех религиозных систем. Однажды некий американский пацифист и христианин спросил его: «Не могли бы вы тогда сказать, что ваша религия — это синтез всех религий?» Ганди ответил: «Да, если вам угодно. Но я бы назвал этот синтез индуизмом, а для вас синтезом будет христианство» (Gandhi 1958–1994: LXIV, 401). В другой раз он пояснил, что его взгляд на индуизм субъективен, и сказал: «Мой индуизм — мой собственный, лично я думаю, что он охватывает все религии» (Gandhi, 1958–1994: LXXVII, 352).

Такую способность видеть свою религию как синтез всех конфессий, видеть связь своей религиозной ветви с другими ветвями, можно назвать признаком духовно развитого человека. Когда человек уважает другие религии, это расширяет его представления о своей.

Ганди писал о своём друге англиканском священнике Чарльзе Ф. Эндрюсе: «...он любил других как ближних, и тем расширил свои христианские воззрения (broadened his Christianity)...». И далее Ганди добавляет о себе: «так же и я расширяю свои индуистские воззрения (broaden my Hinduism), полюбив другие религии, как свою» (Gandhi, 1958–1994: XXXV, 462).

Человек также может «расширить» свои религиозные воззрения, изучая другие религии и заимствуя из них лучшее. Ганди пишет: «Я считаю долгом каждого образованного мужчины или женщины с сочувствием читать Священные писания мира. Если мы хотим уважать чужие религии так, как мы хотели бы чтобы уважали нашу, дружелюбное изучение мировых религий является священным долгом» (Gandhi, 1958–1994: XXXI, 350). Он подчёркивает, что мы должны изучать священные тексты чужих религий, ставя себя на место их последователей: «Если вы читаете Коран, вы должны читать его глазами мусульманина, если вы читаете Библию, вы должны читать её глазами христианина, если вы читаете Гиту, вы должны читать её глазами индуиста» (Gandhi, 1958–1994: LXIV, 420). И тогда, «рассматривая все религии одинаково беспристрастно, мы бы не только не колебались, но и сочли бы своим долгом включить в нашу веру все приемлемые черты других религий» (Gandhi 1945: 478).

Если все религии происходят от одного корня и каждую из них можно рассматривать как синтез со всеми другими, означает ли это, что человек может выбирать или менять свою веру? Ганди был противником смены религии. Он сравнивает связь между последователем религии и его верой с браком (Gandhi 1945: 482). По его словам,

...если мы индуисты, мы можем молиться не о том, чтобы христианин стал индусом, или, если мы мусульмане, — не о том, чтобы индуист или христианин стал мусульманином, и мы даже тайно не должны молиться, чтобы кто-то обратился в другую веру, но наша сокровенная молитва должна быть о том, чтобы индуист был лучшим индуистом, мусульманин — лучшим мусульманином, а христианин — лучшим христианином (Gandhi 1958–1994: XXXV, 461).

У всех религий есть общая основа и особенности, делающие каждую из них уникальной. Это кажется парадоксальным, но, согласно Ганди, разные религии равны и неравны друг другу одно-

временно. С одной стороны, все религии одинаково истинны и одинаково несовершенны. С другой стороны, они неравны из-за того, что постоянно меняются. Эти два утверждения приводят к одному выводу: бессмысленно считать чью-то веру лучшей. Ганди говорит:

Чем точнее проводимая вами линия, тем больше она походит на истинную прямую Евклида, но она никогда не становится по-настоящему прямой линией. Таково же и древо Религии, между его ветвями нет физического равенства. Все они растут, и человек, принадлежащий к растущей ветви, не должен злорадствовать по этому поводу и говорить: «Моя ветвь выше». Ни одна из них не превосходит другие, ни одна не уступает другим (Gandhi, 1958–1994: LXIV, 420).

Вернёмся к сравнению с браком, упомянутому выше. Ганди учит, что любовь к своему партнёру не должна означать неуважения к другим людям; то же самое и с религией. Он пишет: «Как верному мужу не нужно для поддержания своей верности считать других женщин хуже своей жены, так и приверженцу одной религии не нужно считать иноверцев хуже» (Gandhi 1945: 482). Далее он продолжает рассуждения, говоря, что «как верность своей жене не предполагает слепоты к её недостаткам, так и верность своей религии не предполагает слепоты к недостаткам религии» (Gandhi 1945: 482). На древо религий следует смотреть беспристрастно. По словам Ганди, «Все религии представляют собой откровение Истины, но все они несовершенны и подвержены ошибкам» (Gandhi 1945: 478). В другом тексте, сравнивая религии с цветами из одного сада и с ветвями одного дерева, он добавляет: «Поэтому они одинаково истинны, хотя и воспринимаются и интерпретируются с помощью человеческих инструментов, одинаково несовершенных» (Gandhi, 1958–1994: LXIV, 326). Таким образом, все священные тексты в равной степени вдохновлены Богом и в то же время искажены позднейшими вставками. И мы должны внимательно читать их, отделяя человеческие измышления от боговдохновенных откровений. Кроме того нужна смелость, чтобы видеть достоинства других религий и признавать слабые стороны своей. Ганди говорит: «Мне не нравится мирская толерантность, но лучшего я и придумать не смог. Терпимость может подразумевать необоснованное допущение неполноценности других вероисповеданий по сравнению со своим, тогда как *ахимса* (ненасилие — Е. Б.) учит нас относиться к религиозным верованиям других

с таким же уважением, с каким мы относимся к своим, признавая этим несовершенство последних» (Gandhi 1945: 477). Поэтому Ганди учит, что у каждой религии есть положительные и отрицательные черты. Можно предположить, что положительные черты возникли из-за того, что пророки и святые старались донести одну божественную Истину, хотя и понимали её по-разному. Слабые же стороны всех религий проистекают из несовершенства человеческого разума, языка и традиций. Признание недостатков другой религии не должно приводить к ненависти к её адептам. Таков фундаментальный принцип сатьяграхи: сопротивление дурной системе без ненависти к людям, поддерживающим её. Рассуждая об уважении к последователям других религий, Ганди говорит: «Моя доктрина терпимости не включает в себя терпимости ко злу, хотя она включает терпимость к помышляющим злое» (Gandhi 1958–1994: XXXV, 462). Более того, оценивая другую религию, мы должны внимательно рассматривать её культурный контекст и уважать чувства людей другой веры. Ганди разъясняет:

Пока существуют разные человеческие головы, будут существовать разные религии, но секрет истинной религиозной жизни заключается в том, чтобы терпимо относиться к религиям друг друга. То, что может показаться нам злом в определённых религиозных практиках, не обязательно является злом для практикующих это. Я не могу, не смею закрывать глаза на существующие различия. Я не могу стереть их с лица земли, даже если бы захотел, но, зная эти различия, я должен любить даже тех, кто отличается от меня (Gandhi 1958–1994: XXVI, 296).

Непонимание этого стало одной из причин кровавых столкновений между индусами и мусульманами незадолго до и вскоре после обретения Индией независимости в 1947 году. Каждая из сторон упрекала другую за традиции и привычки, которые для её культуры неприемлемы, но являются нормой во второй культуре. Например, мусульмане убивают священных для индуистов коров. А индусы из низших каст едят свинину и используют свиную кожу, в то время как для мусульман свинья — нечистое животное. Ганди предупреждает индуистов, что защита коров не должна превращаться в повод для ненависти к мусульманам. Он говорит: «Я думаю, что для индуиста грех смотреть на мусульманина как на неприкасаемого, и индуист не



должен этого делать, независимо от того, убивает мусульманин или щадит корову» (Gandhi 1958–1994: XXV, 137).

Важное место в налаживании индусско-мусульманских отношений Ганди отводит защите коров. Однажды Маулана Хасрат Мохани (1875–1951), союзник Ганди в антиколониальной борьбе, сказал ему, что «...мусульмане должны защищать корову ради индуистов, а индуисты должны перестать считать мусульман неприкасаемыми, каковыми, по его [Хасрата Мохани] словам, их считают в Северной Индии» (Gandhi 1958–1994: XXV, 136). Ганди ответил: «Я не буду торговаться с вами в этом вопросе. Если мусульмане считают своим долгом защищать корову ради индуистов, они могут это делать, независимо от того, как индуисты ведут себя по отношению к ним» (там же). Они оба выступали против разделения страны по религиозному принципу. Но, как мы знаем, их мечте не суждено было сбыться...

Однако вернёмся к образу древа религий. Общаясь с разными людьми, мы постоянно сталкиваемся с разными точками зрения, в том числе и по религиозным вопросам. Метафора древа религий Ганди может помочь нам увидеть единство в этом разнообразии взглядов и идей. Мы можем мысленно рассматривать это дерево не только от корней до ветвей и листьев, но и в противоположном направлении. Тем самым мы можем увидеть связь между различными религиозными ветвями и даже найти свой духовный источник в Боге, которого можно условно сравнить с корнем мирового древа.

Это позволяет чувствовать духовное родство со всеми творениями. Для Ганди понимание человеком своей духовной связи со всё большим и большим числом существ является критерием развития личности. Осознавая духовное родство со всем сущим, человек постигает свою связь с Богом. Таким образом он достигает духовной свободы — *мокиши*. Это не только вопрос чистой духовности, но и идеал межкультурных, межрелигиозных и международных отношений. Идеал Ганди — это восприятие всего человечества как одной большой семьи. Он пишет в автобиографии: «Мы все — одна семья» (Gandhi 1958–1994: XXXIX, 247). Это он начал понимать ещё в юности, когда познакомился с Библией. Ганди вспоминает о своём несогласии с христианской догмой, что Иисус был единственным воплощённым сыном Божьим: «Если бы у Бога могли быть сыновья, все мы были бы Его сыновьями. Если Иисус был подобен Богу или

Самим Богом, тогда все люди были подобны Богу и могли быть Самим Богом» (Gandhi 1958–1994: XXXIX, 112–113).

Идеал общечеловеческой семьи Ганди перекликается с его идеей всеобщего благосостояния (*сарводайя*). Люди и другие творения связаны друг с другом настолько тесно, что достижения и неудачи одного человека влияют на всех остальных. Ганди говорит: «Нет ни одного нравственного принципа, направленного на благополучие одного человека или ограниченного этой целью. И наоборот, нет ни одного морального преступления, которое прямо или косвенно не затронуло бы многих других, помимо самого преступника. Поэтому плох ли человек или хорош, это касается не только его, но в действительности — всего сообщества, более того, всего мира» (Gandhi 1969: 118).

На уровне международных отношений идеал общечеловеческой семьи открывает возможность для широкого понимания патриотизма. Ганди говорит, что его миссия — братство человечества, а его патриотизм всеобъемлющ. Он заключает: «Концепция моего патриотизма — ничтожна, если она не соответствует всегда, во всех без исключения случаях, самому широкому благу всего человечества» (Gandhi 1969: 119).

Это относится не только к общественной жизни, но и к духовной. Ни одна религия не вправе утверждать, что только её путь ведёт к Богу. Более того, никто не может достичь духовного спасения в одиночку. Ганди предлагает идеал коллективной духовности и коллективной мокши. Он утверждает: «Я не верю, что человек может духовно преуспеть, пока окружающие его страдают. Я верю в адвайту. Я верю в сущностное единство человечества и, если уж на то пошло, всего живого. Поэтому я верю, что если один человек выигрывает духовно, весь мир выигрывает вместе с ним, и если один человек опускается, весь мир опускается в той же степени» (Gandhi 1969: 118).

Используя метафору дерева религий, мы можем условно сравнить человека, стремящегося к индивидуальному духовному спасению, с листом, оторвавшимся от ветки. Как мы выяснили выше, человек обретает духовную силу, когда ощущает свою внутреннюю связь с другими существами. Напротив, разрыв духовных связей делает людей слабее. Для Ганди религия, любовь и социальное служение были силами, помогающими понять единство мира. Он говорит: «В природе есть фундаментальное единство, пронизывающее всё разнообразие, которое

мы видим вокруг себя. Религии даны человечеству, чтобы ускорить процесс осознания основополагающего единства» (Gandhi 1945: 480).

Идеальная религия несовместима с ненавистью к иноверцам. Напротив, она предполагает любовь ко всем существам и социальное служение как одно из выражений этой любви. Ганди заключает:

Хотя в Природе достаточно отторжения, она живёт притяжением. Взаимная любовь позволяет Природе сохраняться. Человек не живёт разрушением. Любовь к себе заставляет уважать других. Нации объединяются, потому что между отдельными людьми, составляющими их, существует взаимное уважение. Когда-нибудь мы должны будем распространить национальный закон на вселенную так же, как мы использовали семейный закон, чтобы сформировать нации — бóльшие семьи (to form nations — a larger family) (Gandhi 1969: 118).

Исследование образа религиозного древа Ганди может помочь нам глубже понять философскую основу его миротворческой деятельности, особенно миротворчество в сфере межрелигиозных разногласий. Через эту метафору мы видим его идеал единства в многообразии. Как корень мирового древа сокрыт в Боге, так и все религиозные ветви одинаково истинны, потому что они исходят из одного божественного источника. Однако в то же время все они в равной степени испорчены несовершенством человеческой природы и разума. Понимание этих двух утверждений приводит к осознанию того, что все претензии на превосходство одной религии над другой бессмысленны. Более того, гандистский идеал всеобъемлющего внутреннего единства показывает бессмысленность всех конфликтов и войн. На духовном уровне связь между всеми существами означает невозможность индивидуального спасения. Индийский мыслитель учит, что только объединённое человечество может достичь мокши, то есть мокша может быть только коллективной. Так же только вместе мы можем решить проблемы нашей земной жизни. Религия, по мнению Ганди, должна быть не причиной разногласий, а одной из сил, помогающих понять значение единства.

### Список литературы

- Fischer, L. *The Life of Mahatma Gandhi*. London: Jonathan Cape, 1957.
- Gandhi, Mahatma. *The Collected Works*. In 100 vols. New Delhi: Government of India. The Publications Division. Ministry of Information and Broadcasting, 1958–1994.

Gandhi, M. K., ed. by K. Kripalani. *All Men are Brothers: Life and Thoughts of Mahatma Gandhi as Told in His Own Words*. Paris: UNESCO, 1969.

Gandhi, M. K., ed. by J. P. Chander. *Teachings of Mahatma Gandhi*. Lahore: The Indian Printing Works, 1945.

Modarresin, M. A. *Gandhiji on the Harmony of Religions — a Critical Study. A Thesis Submitted to the University of Mysore for the Award of Degree of Doctor of Philosophy*. Mysore: University of Mysore, 2013.

Van Spanckeren, K. *Outline of American Literature*. Revised Edition. Washington: United States Department of State, 2007.

Vivekananda, Swami. *Complete Works*, 11<sup>th</sup> ed., 8 vols. Calcutta: Advaita Ashrama, 1963–1968.

О. П. Вечерина (1960–2023)

## Загадка саммелана-янтры в «Куньджитангхриставе» Умапати Шивачарьи<sup>1</sup>

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию некоторых интерпретаций *саммелана-янтры*, описанием которой открывается последняя поэма Умапати Шивачарьи — последнего среди восьми великих тамильских шайва-ачарий. В поэме «Куньджитангхристава» Умапати дает философско-иконологическую интерпретацию храмового комплекса Чидамбарама, окончательно утвердив его как сакральный центр тамильского шиваизма. В начале поэмы детально описан двумерный рисунок-янтра с изображением Натараджи в середине. Эта янтра, возможно, представляла собой вариант знаменитой шричакры, в которой был изображен Натараджа рядом с Шивакамасундари. Считают, что это и есть *рахасья* (тайна) Чидамбарама.

Сегодня *саммелана-чакра* (если она вообще там есть) скрыта завесой и недоступна для зрителей. Поэтому для западных исследователей доступны только интерпретации текстов. Некоторые из них утверждают, что *саммелана-чакра* — это две отдельные янтры Шивы и Шакти, свя-

---

<sup>1</sup> Работа подготовлена в рамках Соглашения между Министерством образования и науки РФ и Российским университетом дружбы народов № 075-15-2021-603 по теме: «Разработка методологии и интеллектуальной базы нового поколения по изучению индийской философии в ее соотношении с другими ведущими философскими традициями Евразии».

занные друг с другом. Эти утверждения основаны на сравнении описаний Умапати Шакти-чакры как шричакры и описания Тирумуларом *tiruvambalam cakkaram* как Шива-чакры.

Мы считаем, что ближе всего к разгадке sammelana-чакры подошел Б. Г. Л. Свами, полагавший, что секрет Чидамбарам связан с особым помещением, где происходило финальное самадхи четырёх знаменитых йогинов. Рахасья же относится к особому тайному виду йогической практики *daharōpāsana*, являющейся неотъемлемой частью культа Натараджи, требующей секретного места, являющегося лотосным сердцем Виратпуруши. Ссылаясь на неопубликованную «Тильвавана-махатмью», Свами рассматривает храм Чидамбарам как Виратпурушу, чит-сабху — как его сердце, и *dahara* как мистический центр сердца, заполненный акашей. Он считает, что практика, назначение и регулярное выполнение этого ритуала утрачены, оставив нам только текстуальные свидетельства и черно-красную завесу, закрывающую стену с замурованным входом в *sancta sanctorum* Чидамбарам.

**Ключевые слова:** Умапати Шивачарья, sammelana-янтра, sammelana-чакра, Чидамбарам, культ Натараджи

*Olga P. Vecherina*

## The Riddle of the Sammelana Yantra in the *Kuñcitāṅghristava* of Umāpati Śivācārya

**Abstract.** The article is devoted to the study of some interpretations of the *sammelana yantra*, the description of which opens the last poem of Umāpati Śivācārya, the last among the eight great Tamil Śaivācāryas. In the poem *Kuñcitāṅghristava* Umāpati gives a philosophical and iconological interpretation of the Chidambaram temple complex, finally establishing it as the sacred center of Tamil Śaivism. At the beginning of the poem, a two-dimensional yantra with the image of Naṭarāja in the middle is described in detail. This yantra may have been a variant of the famous Śrīchakra, which depicted Naṭarāja next to Śivakamasundari. This is believed to be the *rahasya* (=secret) of Chidambaram.

Today, the *sammelana chakra* (if it exists at all) is hidden by a veil and is not accessible to viewers. Therefore, only interpretations of texts are available to Western researchers. Some of them claim that the sammelana chakra consists

of two separate yantras of Śiva and Śakti connected with each other. These statements are based on a comparison of Umāpati's descriptions of the Śakti chakra as Śrīchakra and Tirumūlar's description of *tiruvampalam cakkaram* as Śiva chakra.

We believe that B. G. L. Swami came closest to unraveling the sammelana chakra. Swami believed that the secret of Chidambaram was connected with a special room where the final samadhi of four famous yogis took place. Rahasya, on the other hand, refers to a special secret type of yogic practice *daharōpāsana*, which was an integral part of the Natarāja cult, requiring a secret place, which is the lotus heart of Viratpurūṣa. Referring to the unpublished *Tilvavana Mahatmya*, Swami sees the Chidambaram temple as the Viratpurūṣa, the Chit Sabha as its heart, and the *dahara* as the mystical center of the heart filled with ākāśa. He believes that the practice, purpose, and regular performance of this ritual has been lost, leaving us with only textual evidence and a black-and-red curtain covering the wall with the bricked-up entrance to Chidambaram's sancta sanctorum.

**Keywords:** Umāpati Śivācārya, *sammelana yantra*, *sammelana chakra*, Chidambaram, Natarāja cult

Умапати Шивачарья — последний в парампаре восьми великих тамильских шайва-ачарий. Его перу принадлежат восемь из четырнадцати текстов, составляющих философско-теологическую часть канона шайва-сиддханты, обычно называемую «Шастры Мейкандара» (*Meṅkaṇṭa cattiraṅkaḷ*). Многие из его неканонических произведений на тамильском языке посвящены жизни и гимнам тамильских бхактов. Умапати — главный и наиболее плодовитый автор канона шайва-сиддханты в Тамилнаду. Он же главный популяризатор и, по-видимому, редактор наследия бхактов. Умапати, скорее всего, создал окончательную редакцию канона в том виде, в котором они нам сегодня известны. Им также описан прецедент трансляции прямых слов Шивы на тамильском, создано описание его подлинной природы по-тамильски, сформулирована новая теология пути поклонения на основе тамильской традиции бхакти, канонизированы гимны и биографии тамильских святых, а также связанные с ними маршруты шиваитского паломничества в Тамилнаду.

В своей поэме «Куньджитангхристава» (*Kuñcitāṅghristava* ‘Гимн хвалы изогнутой ноге [Натараджи]’) Умапати Шивачарья дает философскую и иконологическую интерпретацию храмового комплекса Чидамбарам,

окончательно утверждая его в качестве главного сакрального центра тамильского шиваизма и сформулировав новую иконологию мурти Натараджи как главного храмового образа. Написанная около 1300 г., эта поэма на санскрите состоит из 313 строф и затрагивает широкий диапазон тем. Поэма в течение столетий была известна только жрецам Чидамбарам, пока не была впервые издана в 1958 г., а ее издатель К. М. Раджаганеша Дикшита сопроводил издание переводом на современный тамильский и примечаниями (*Śrī Kuñcitāṅghristavam* 2007).

Далее она стала предметом многолетнего исследования Дэвида Смита, итоги которого были опубликованы в монографии «Танец Шивы. Религия, искусство и поэзия в Южной Индии», где автор, приводя многочисленные переводы фрагментов поэмы, сообщал: «Я готовлю к публикации издание текста с английским переводом и примечаниями. В настоящее исследование включены переводы всех фрагментов поэмы, относящихся к танцу Шивы» (Smith 1996: 8). Однако, насколько нам известно, эта идея не была воплощена в жизнь.

Поэма начинается с подробного описания так называемой саммелана-янтры, которая имеет ключевое значение для понимания эзотерического содержания образа Натараджи (везде, где не оговорено иное, перевод мой. — *О. В.*).

Я, Умапати, преданный Брахману, скажу хвалу, [воспевающую его,] с  
Согнутой ногой, представляющего в круге, почитаю [Его,]  
с согнутой ногой.

Мир Брахмы — его тело, его ноги — в направлении Ямы,  
множество голов — на севере.

В теле того сияющего Вираджа, в средоточии сердечного лотоса,  
лицом на юг,

В середине царской янтры, называемой саммелана, [на которую]  
лучшие из мудрецов медитировали,

Со своей Шакти танцующего прославленного Владыку танцоров  
С согнутой ногой я почитаю. (1)

Создателя изначальной земли, исчисляемой в 500 коти,  
по имени Шри Вираджд,

Владыку сабхи, танцующего в семенной коробочке лотоса  
золотой великой янтры,



Находящейся на стене единственного лотоса [Его] сердца,  
Его девять видов танца, сияющих в наданте, всегда почитаемых  
Шакти трижды в день,  
С согнутой ногой я почитаю. (2)

Таким образом, в самом начале поэмы детально, хотя и несколько туманно, описан некий двумерный рисунок-янтра, в середине которого как-то изображен Натараджа, а вовсе не тот металлический трехмерный образ-мурти Натараджи, известный всему миру и являющийся главной манифестацией Шивы в Чидамбараме. Эта янтра была, по-видимому, прикреплена к стене Чит-сабхи, и, как полагают те немногочисленные исследователи, которые ее «изучали», представляла собой некий вариант знаменитой *шричакры*, в центре которой был изображен Натараджа рядом с Парвати (Шивакамасундари). Считается, что это и есть подлинная рахасья (*rahasya* ‘тайна’) Чидамбарамы. В этом значении рахасья как часть саманьяшастры в дуалистической доктрине шайва-сиддханты, несомненно, противостоит рахасье как части вишеша- или рахасьяшастры в недуалистической доктрине Абхинавагупты (подробнее см. Duquette 2015). Мы заключили здесь слово «изучали» в кавычки, поскольку для западных исследователей возможны и доступны только умозрительные интерпретации текстов, так как изучить реальное изображение на стене Чидамбарамы мы не имеем возможности.

«Девататотра», гимн во славу божеств храма Чидамбарамы, опубликованный вместе с «Патанджали-пуджасутрой», содержит две строфы, восхваляющих рахасью:

Мы восхваляем рахасью Чидамбарамы, то место на стене,  
где особые янтры — Шричакра и другие — помещены,  
влажные от мускуса,  
сделанные из знания вечного блаженства, демонстрирующие  
слияние Натешы и Шивы, украшенные гирляндами  
из золотых листьев бильвы.

Я поклоняюсь великой рахасье Чидамбарамы, чья слава превосходит мир,  
чье животворное снадобье, панчакшара, дает благо всему миру,  
в которой в конце дня Шива с волосами, покрытыми ракушками,  
поглощает всех Шакти, а Гаури обнимает его,

из которой на рассвете возникает вселенная, сияет Шакти — пусть она засияет в моем сердце (Smith 1996: 98).

У нас есть современные описания и иллюстрации Чидамбара-рахасья. Например, Д. Смит в своей монографии описывает это так: «Внутри Чит-сабхи находится еще один каменный постамент, отстоящий примерно на 1 м со стеной за ним, а под Натараджей и Шива-камасундари слева от него он облицован позолоченными панелями, над которыми возвышаются постаменты двух мурти. Справа от Натараджи находится Чидамбара-рахасья — перед занавесом свисают несколько ниток золотых листьев бильвы. Занавес размерами 1,5 м в высоту и 3,5 м в длину висит позади Натараджи, а также закрывает Чидамбара-рахасью. Он состоит из двух слоев: внутреннего красного и внешнего черного — иллюзии снаружи, просветления внутри. Занавес обновляется дважды в год, на десятый день основных праздников, старые занавесы хранятся в Дева-сабхе» (Smith 1996: 96).

Таким образом, сегодня мы не можем увидеть никакой янтры, или чакры, тогда как Умапати, напротив, ничего не говорит о каком-то занавесе. Как полагает Д. Смит, саммелана-чакра, возможно, в то время не была закрыта или же это было описание воображаемого видения автора поэмы. Умапати разворачивает перед читателем все аспекты танца Шивы в Чидамбараме, и, так сказать, суть этого акта воображения — ментальную конструкцию, которая является янтрой.

Элен Брюнер в свое время выделила три типа геометрических конструкций, которые являются визуализацией ментальных конструкций верующего. Это — мандалы, янтры и чакры. Мандалы в шиваизме чаще всего обозначают просто круг или же ограниченную каким-то особым образом территорию/место. Янтры — это геометрические рисунки, которые отличаются от мандал в нескольких отношениях.

1. Янтра используется только для ритуалов камня, предполагающих значительную эмоциональную вовлеченность садхаки.

2. Они выполняются из прочных материалов.

3. Рисунки на них носят линейный характер и могут быть выгравированы (редко) или нарисованы с помощью различных жидких субстанций.

4. Рисунки всегда сопровождаются написанием букв, или биджа-мантр, каждая из которых делает божество присутствующим.

5. Их использование и культ имеют секретный характер (Brunner 2007: 153–178).

Дэвид Ренфру Брукс в своих работах детально исследовал культ Богини в Тамилнаде и его возможные отражения в ритуале. В частности, он рассматривает строфы 894–978 «Тирумантирама» Тирумулара, утверждая, что это ссылка на янтру Натараджи в Чидамбараме. Он пишет: «Современные адепты утверждают, что он (Тирумлар — О. В.) имеет в виду часть так называемой саммелана-чакры, также известную как секрет (*rahasya*) Чидамбарам». В современной интерпретации эта янтра, поскольку она представляет собой комбинацию (*sammelana*) Шива- и Шакти-чакр, также известна как *ciddakasarahasya* (тайна пространства сознания) и сегодня она идентифицируется внутри храма Натараджи. Как утверждают современные жрецы-дикшитары Чидамбарам, современная янтра покрыта рельефными золотыми листьями бильвы и прикреплена к стене рядом с отдельно стоящим изображением Натараджи. Под этими листьями бильвы, согласно жрецам и адептам шривидьи, находится настоящая саммелана-чакра. Натараджа представляет *сакала*, или воплощенную форму Господа; хрустальный лингам, Чандрамаулишвара — это *сакала-нишкала*, или “сформированная-бесформенная форма” Господа; и рахасья, или Чидамбара-янтра, трансцендентная (*нишкала*) форма Господа» (Brooks 2002: 57–75). Но мы лишены возможности проверить их заявления.

Брукс полагает, что чидамбара-рахасьям — это всего лишь символ акаши, который, по словам тех, кто имеет доступ к святилищу, воплощает шри-чакру, чидамбара-чакру, саммелана-чакру, махатандава-чакру, тираскарани-чакру и ананда-чакру, которые все вместе составляют Чидамбара-рахасью. Это пространство рассматривается как самая священная муластана (центр) акаши. Кто-то из великих святых сказал, что наложение Шри-чакры на Панчакшара-чакру создает конфигурацию Натараджи. Эта янтра считается символом «пространства» и является Акаша-лингамом, который является Чидамбара-рахасья («секрет Чидамбарам»).

Следующее последовательное описание чакр и мурти мы находим в 20-й строфе Умапати:

Почитая Ту, которая в Шричакре на стене, и после нее —  
Владыку танцоров в Шайвачакре, затем Натараджу,

а слева от Него — Джняна-шакти, имеющую две руки  
и держащую попугая;  
затем поклонившись Быку, Брахме и другим,  
делая всевозможные благоговейные подношения еды,  
совершая внешние подношения пищи, и совершая хому,  
они чтят Его каждый день. (20)

Исходя из этого описания, мы можем заключить, что Умапати описывал две чакры (=янтры), по-видимому, расположенные рядом. При этом Умапати совершенно определенно высказывается относительно того, что первой почитается Шричакра, или янтра богини Трипурасундари — тантрической формы богини Шри, под которой понимают как одну из ипостасей Лакшми (Гэвин Флад), так и одну из форм Парвати. В любом случае шричакра, представляющая собой девять пересекающихся треугольников в круге из лепестков лотоса, символизирует единственную актуальную реальность — Шакти, которая является динамичной всепроникающей энергией, тогда как Шива олицетворяет собой пассивное мужское сознание. Это — главная янтра шактистской тантрической традиции, имеющей глубокие корни на тамильском юге.

Брукс считает, что связь между саммелана-чакрой Натараджи и шричакрой Шривидьи незначительна. Однако в своем анализе, рассматривая ссылку Тирумулара на эту конкретную янтру, он указывает, что часть храма, в которой сегодня находится саммелана-чакра, почти наверняка не существовала во времена Тирумулара. Однако он датирует время его жизни VII в.! (Brooks 2002: 57–75)

У нас же есть две относительно точные датировки. Первая — это росписи в девятом зале храма Раджараджесварам в Танджоре, на которых изображен общий вид храма Натараджи в Чидамбараме. Исходя из них, мы можем предположить, что ко времени Раджараджи I (985–1014) храм Натараджи уже включал в себя обе сабхи — канака-сабху (золотой зал) и чит-сабху (зал сознания) (Younger 1995).

Канака-сабха, или святилище с золотой крышей, которое сегодня является центром храмового поклонения Натарадже, было значительно реконструировано во время правления Кулоттунги II (1130–1150). При нем же произошло значительное расширение значения культа богини в храме и было построено отдельное святилище для богини Шивакамасундари, называемое *tirukkamakottam*.

Неясно, относятся ли строфы Тирумулара к какой-либо из янтр, в его описании *tiruvambalam cakkaram*.

Сформируйте чакру Тирувambала следующим образом:  
Нарисуйте два набора из шести линий, как Тирувambалам;  
Сформируйте двадцать пять квадратов как Тирувambалам;  
Напишите разными способами панчакшару и медитируйте. (904)

Если кто-то повторяет Ши-ва-я-на-ма, Ши-ва-я-на-ма,  
человек больше не будет рождаться в будущем.  
Можно созерцать непрерывный танец благодати;  
При правильном повторении медь превращается в золото. (905)

Он может просто иметь в виду Шива-чакру, связанную с Чидамбарамом. Если Шива-янтра, которую описывает «Тирумантирам», может быть связана с шричакрой, тогда были бы веские доказательства, предполагающие присутствие всех трех важнейших элементов Шривидьи — богини Трипуры, шривидья-мантры и шричакры — в Тамилнаду, не позднее XII в. Кроме того, такая связь предполагает наличие шричакры внутри устоявшегося шиваитского храма. К сожалению, связь между *tiruvambalam cakkaram* Тирумулара и саммелана-чакрой невозможно проверить. Доказательства, указывающие на связь между саммелана-чакрой Натараджи и шричакрой, имеются только в работах Умапати Шивачарьи.

Согласно современным адептам шривидьи, Тирумалар описывает только шиваитскую часть комбинированной (саммелана) чакры. Информация, которую он предлагает об идентификации *tiruvambalam cakkaram*, не особенно полезна. Он не устанавливает явной связи между своей Шива-чакрой и шиваитской частью саммелана-чакры. В строфе 928 он говорит, что автором *tiruvambalam cakkaram* является сам Шива, а в строфе 930 — что все творение в форме брахмананды есть не что иное, как *tiruvambalam*. В строфе 884 он дает описание Шива-чакры, которая является либо *tiruvambalam cakkaram*, либо какой-то ее частью: «Нарисуйте шесть линий по вертикали и шесть по горизонтали, таким образом вы создадите пять квадратов по пять, и внутри них будут написаны слоги Шива-мантры» (*The Tirumantiram* 2010). Связь между

Шива-чакрой и шричакрой столь же неопределенна, как и связь между *tiruvambalam cakkaram* Тирумулару и саммелана-чакрой. Нет никакой очевидной связи между янтрой Тирумулару и так называемыми шиваитскими частями шричакры, то есть четырьмя обращенными вверх главными треугольниками, которые пересекаются с пятью направленными вниз треугольниками Шакти. Это несоответствие не мешает современным традиционалистам утверждать, что саммелана-чакра на самом деле является двумя отдельными янтрами — одна представляет Шиву, а другая представляет Шакти, — которые накладываются друг на друга или связаны друг с другом. Они основывают свои утверждения на описаниях Умапати Шивачарьи в его «Кунджитангриставе» Шакти-чакры как шричакры, а Тирумуларом — *tiruvambalam cakkaram* как Шива-чакры. К сожалению, нет возможности независимой проверки ни того, ни другого утверждение. Сегодня саммелана-чакра (если она вообще там есть) скрыта золотыми листьями бильвы.

Очень интересную интерпретацию предлагает Б. Г. Л. Свами в своей монографии «Чидамбарам и Натараджа. Проблемы рационализации» (Swamy 1979). Он считает, что этот секрет Чидамбарама может быть связан с неким особым помещением, где происходило финальное самадхи йогингов, уходящих в него именно в Чидамбараме. Это относится к Нанде, Маниккавасахару, Тирумулару и Аппайе Дикшитару. Свами считает, что то, что мы называем «рахасья», относится к особому тайному виду йогической практики, известной как *daharōpāsana* и являющейся неотъемлемой частью культа Натараджи. Кроме всего прочего, эта практика требует особого секретного места, являющегося лотосным сердцем Виратпуруши. Ссылаясь на неопубликованную «Тильвавана махатмью», автор рассматривает храм Чидамбарама как Виратпурушу, читсабху — как его сердце, и *dahara* как мистический центр сердца, заполненный акашей.

Опираясь на исторические свидетельства длительных перерывов в культе (1608–1678 и 1750–1780), он считает, что подлинная практика, назначение и главное регулярное выполнение этого ритуала были утрачены, оставив нам свидетельства только в текстах и в виде черно-красной завесы, за которой находится стена, скрывающая замурованный вход в наиболее сакральное пространство Чидамбарама (Swamy 1979: 77–81).

## Список литературы

Brooks, D. R. Auspicious Fragments and Uncertain Wisdom: The Roots of Śrīvidya Śakta Tantrism in South // *The Roots of Tantra*. NY: SUNY Press, 57–75.

Brunner, H. Maṇḍala and Yantra in the Siddhānta School of Śaivism: Definitions, Description and Ritual Use // *Maṇḍalas and Yantras in the Hindu Traditions*. Ed. by G. Bühnenmann. Leiden; Boston: Brill, 2003, 153–178.

Duquette, J. Tradition, Identity and Scriptural Authority: Religious Inclusivism in the Writings of an Early Modern Sanskrit Intellectual // *Religions of South Asia*. 2015. 9.3: 265–289.

Smith, D. *The Dance of Śiva. Religion, Art and Poetry in South India*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 [1996].

*Śrī Kuñcitāṅghristavam of Śrī Umāpati Siva*. Collected by Panditha Pravara Brahmashri K. M. Rajaganesa Dikshitar; Ed. by T. N. Thillai Srimoolanatha Dikshitar. Chidambaram: N. T. Ganapathy Dikshitar, 2007 [1958].

Swamy, B. G. L. *Chidambaram and Naṭarāja: Problems ana Rationalization*. Mysore: Geetha Book House, 1979.

*The Tirumantiram by Tirumūlar* / Eng. Trans. and Comm. by T. N. Ganapathy ... [et al.]. Eastman: Babaji's Kriya Yoga and Publ., 2010. In 10 Vols. Vol. 1–3 / Eng. Trans. and Comm. by T. V. Venkataraman; Vol. 4 / Eng. Trans. and Comm. by T. N. Ramachandran; Vol. 5 / Eng. Trans. and Comm. by K. R. Arumugam; Vol. 6 / Eng. Trans. and Comm. by T. N. Ganapathy; Vol. 7 / Eng. Trans. and Comm. by P. S. Somasundaram; Vol. 8 / Eng. Trans. and Comm. by S. N. Kandaswamy; Vol. 9 / Eng. Trans. and Comm. by T. N. Ganapathy; Vol. 10: Appendices 1 (Subramaniam Swamy, T. N. Arunachalam), 2 (G. Feuerstein); Glossary, Select Bibliography / by T. N. Ganapathy; Index.

Younger P. *The Home of Dancing Śivan. The Traditions of the Hindu Temple in Chidambaram*. New York: Oxford University Press, 1995.

*И. Ю. Котин, К. В. Лемешкина*

**Сикхи смеются, сикхи сердятся.  
Анекдоты о «сардарах»  
как социальное явление  
в независимой Индии**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию важного явления социальной жизни Индии — смешным историям о сикхах, исконная территория проживания которых — Панджаб. Они проживают также повсеместно в городах Северной Индии и в странах индийской диаспоры. Вероятно, эти анекдоты восходят к историям о простаках, каковыми считались крестьяне-джаты еще в период британской власти в стране. Отголосок этого мы находим и в романе Киплинга «Ким». Джаты — лишь часть сикхского социума. Авторы полагают, что внешние атрибуты мужчин-сикхов, часто называемых сардарами, такие как борода и тюрбан, а также тот факт, что сикхи живут почти повсеместно, но за исключением Панджаба, на остальной территории Индии их численность невысока, сделали адептов сикхизма идеальным объектом шуток. При этом, за исключением внешнего вида сикхов, собственно религиозные аспекты сикхизма осмеянию в Индии не подвергаются. Шутки о сардарах появились в Индии не позднее 1987 г, что примечательно. В 1984 г. сикхи стали объектом обще-индийского и мирового внимания из-за событий в Золотом Храме, террористических нападений сикхов на представителей других религий, убийства ими индийского премьер-министра Индиры Ганди. Но сейчас, как замечают авторы, сикхи не считаются опасными и страшными. Быть может, здесь заметен и терапевтический эффект анекдотов о сикхах. Однако отдельные представители сикхского социума, недовольные самим фактом шуток о сардарах, подали в 2015 г.



в Верховный Суд Индии петицию с просьбой запретить шутки о сардарах. Если писатель-сикх Кхушвант Сингх, умерший незадолго до этого, сам рассказывал истории о сикхах Санте и Банте, то адвокат Харвиндер Сингх нашла это неприемлемым. Хотя отдельные серверы, содержащие шутки о сикхах, были закрыты, Верховный Суд Индии считал невозможным запретить шутки, как таковые, а анекдоты о сардарах получили своеобразную рекламу благодаря сообщениям о ходе слушаний в Верховном Суде Индии.

**Ключевые слова:** Сикхи, анекдоты, Санта, Банта, Индия, Верховный Суд Индии

*Igor Yu. Kotin and Ksenia V. Lemesbkina*

## **Sikhs are Laughing. Sikhs are Getting Angry. The “Sardari Jokes” as Social Phenomenon in Independent India**

**Abstract.** The article deals with development and nature of so called “Sardari jokes” in India and the reaction of the Sikh activists to them, as well as the response of the Supreme Court of India to the Sikh request to ban the jokes. As the authors suggest, initially, jokes about the Sikhs are related to the jokes about the Jats, known in the British colonial period. The Jat jokes are typical simpleton jokes. In the post-Independence India the Sikhs, among whom Jats are quite numerous, have been chosen as a target for jokes, perhaps, because of their visibility (turbans and beards for men) and their scarcity outside the Punjab. The authors also suggest that the jokes played a therapeutic role for the Indian society after 1984, when the terrorist activity of the Sikhs temporarily gave them the image of dangerous people. The laughter played its role in harmonizing relations between the Sikhs and the Hindu majority of the country. Yet, it is understandable that some Sikh activists are not happy with the ethnic jokes featuring the Sikhs in a humorous way. Unlike the popular Sikh writer Khushwant Singh, who authored many jokes about Sikh personalities Santa and Banta, the Sikh activist and an attorney Ms Harvinder Choudhuri was not happy with the “Sardari jokes”. As the result, in 2015–2016 the Supreme Court of India had to discuss their nature. The Supreme Court of India refused to ban the jokes and laughter, although some restrictions on the circulation of Sardari jokes in media had been made.

**Keywords:** India, Sikhs, Sardari jokes, Santa, Banta, Supreme Court

Заходит пассажир в купе вагона. Там сидят сикхи и рассказывают анекдоты о сардарах. Все смеются. Пассажир тоже хочет рассказать анекдот, но думает: расскажу о сардарах — поколотят. Вот он и рассказывает: «Был, значит, один бенгалец». Сикхи разозлились, колотят его и приговаривают: «Что, о сардарах уже и анекдотов нет!» (Из анекдотов о сардарах).<sup>1</sup>

Сикхи, представители этноконфессиональной группы населения Пенджаба, проживающие повсеместно в городах Индии и в странах индийской диаспоры, в 1980-е гг. получили печальную известность из-за серии кровавых террористических актов в Индии и за ее пределами, а также в связи со штурмом их главной святыни — Золотого Храма в Амритсаре войсками центрального правительства Индии, и мести сикхов — убийства индийского премьер-министра Индиры Ганди (1917–1984). Гибель Индиры Ганди от рук ее собственных охранников-сикхов спровоцировала сикхские погромы в Дели и других крупных городах страны, вызвала новый всплеск противостояния сикхских радикалов и центральной власти, приведший к осаде Золотого Храма в 1988 г., см. (Бельский, Фурман 1992). После 1990 г. накал страстей пошел на убыль. Сейчас Пенджаб<sup>2</sup>, родина сикхов, вновь представляет собой процветающий край, главную житницу страны, населенную веселыми, добродушными и гостеприимными людьми — преимущественно сикхами и индусами. Почти столетие противостояние индусов и сикхов имело характер активной борьбы — общественной, парламентской, вооруженной. Теперь, к счастью, этот конфликт постепенно уходит из общественной памяти в область анекдота. По всей Индии, но особенно в северной Индии, преимущественно индусы рассказывают анекдоты о сардарах — так уважительно обращаются к сикхам.

---

<sup>1</sup> Приводимые в тексте статьи анекдоты служат исключительно материалом для анализа и иллюстрациями исследовательских выводов авторов статьи и ни в коей мере не носят оскорбительного для последователей сикхизма характера.

<sup>2</sup> В отечественной литературе встречаются написания Пенджаб и Панджаб. На географических картах пакистанская провинция чаще называется Панджаб, а индийский штат — Пенджаб. Следуя индологической традиции, в данном тексте мы используем написание «Панджаб», «панджабцы» как более точное для передачи названия единой исторической области и ее населения. Однако при цитировании исследований других авторов сохраняется оригинальное написание.

Слово «сардар» (перс.) «офицер», «командир воинского подразделения», буквально означающее «имеющий голову», в фольклорном контексте звучит из уст некоторых рассказчиков не вполне уважительно. В последнее время анекдоты о сикхах, или сардарах, в Индии принято называть по их главным героям — Санте и Банте. Анекдоты о Санте и Банте украшают почти любые посиделки, любое застолье в северной Индии. Сикхи разделились в вопросе о «сардарских» анекдотах. Одни, подобно знаменитому историку, писателю и рассказчику Кхушванту Сингху<sup>3</sup>, сами не прочь рассказать анекдот о сардарах и посмеяться над ними, другие направили петицию в Верховный Суд, реакция которого, до некоторой степени тоже была анекдотичной.

### Санта и Банта дурачатся и смеются

Герои анекдотов о сардарах Санта и Банта имеют литературных прототипов. Это персонажи новогодних инсценировок и других сценических номеров Гурприта и Прабхаприта Сингхов, индийских драматургов и актеров, работавших вместе. С 1997 по 2015 г. они поставили 18 новогодних номеров и множество пьес, а также снимались под своими сценическими именами в фильмах. Некоторые рассказчики приписывают авторство образов Санты и Банты Кхушванту Сингху, историку, писателю и общественному деятелю. Принадлежность Санты и Банты к сикхской среде наделяет их стереотипными сикхскими добродетелями, «вывернутыми» в анекдоте наизнанку. Добродетельные и честные, они выступают наивными и простодушными, напоминая других персонажей (ирландцы, поляки, чукчи) из «этнических» анекдотов. Но есть у Санты и Банты и особенность. Это их принадлежность к сикхизму, монотеистической религии, которая зиждется на принципах, проповедованных десятью вероучителями — гуру. Сикхи горды и воинственны. Внешне их мужчины отличаются или должны отличаться нестриженными волосами (*кеша*), укрытыми под тюрбаном и расчесываемыми гребнем (*кангха*), особого рода штанами (*каччха*), стальным браслетом (*када*) и коротким мечом (*кирпан*). В большинстве случаев сикхов опознают по тюрбанам и бородам. Как заметил новозеландский исследователь

---

<sup>3</sup> Авторы благодарят К. А. Демичева (Нижний Новгород) за сборник шуток Кхушванта Сингха (Singh 1998).

В. Х. Маклеод, кеша стали нормой в сикхизме с принятием этой религии *джатами* — членами земледельческой касты, известными своей воинственностью и нестриженными волосами (McLeod 1999: 111). Отметим также, что джаты были объектом шуток задолго до появления анекдотов о Санте и Банте. Еще у Киплинга в романе «Ким» фигурирует джат, гордый и даже высокомерный человек, преувеличивающий свои достоинства и возможности. Упоминают герои Киплинга с улыбкой и сикхов. Один из героев Киплинга цитирует кашмирскую пословицу о сикхах: «Отрасти волосы, говори по-пенджабски — будешь вылитый сикх» (Киплинг 2014: 39), иронично отражающую мнение окружающих о внешней религиозности последователей гуру Нанака. Здесь уже чувствуется ирония. Но это еще не та издевательская нотка, которая звучит из уст рассказчиков некоторых анекдотов о Санте и Банте. Что-то среднее между остротами героев Киплинга и этническими анекдотами о сардарах в Интернете характеризует шутки Кхушванта Сингха. Его анекдоты — это шутки о добрых и веселых простаках, которые автор рассказывает своим единоверцам, но не возражает, если и другие посмеются над ними.

Некоторые представители учения трактуют шутки о сикхах как отражение успеха сикхского сообщества: сикхи хорошо зарекомендовали себя как добросовестные работники за рубежом и хорошие аграрии на родине. Сикхи много работают, да и пьют они тоже много. Их еда, танцы и музыка преодолели языковые и культурные барьеры в Индии. Сикхи любят демонстрировать своё благосостояние, заработанные деньги; стремление к роскоши и показушности не сильно выделяет их из индийского социума в целом (мы не учитываем конфессии, ведущие довольно аскетичный образ жизни). В то же время сикхи испытывают невероятную гордость за то, что их уважают за щедрость, отзывчивость и военную поддержку угнетенных групп по всей стране с помощью оружия. Поскольку среди сикхов много военных и полицейских, часть стереотипных характеристик представителей этих профессий (грубость военных, недалекость полицейских) делегируется и им. Разумеется, мы не разделяем пренебрежительного отношения к сикхам, и нам не нравится, когда их зло высмеивают. Мы знаем, что сикхи показали себя в истории Индии выдающимися воинами, что отражено, в частности, в закрепившемся за сикхами-мужчинами апеллятиве «сардар». Они замечательные земледельцы, из их среды выходят успешные предприниматели,

программисты, экономисты, инженеры. Есть среди них и лихие таксисты, доставляющие пассажиров из аэропортов не только Индии, но и многих других стран мира в их самые удаленные уголки. Сикхи были среди пионеров индийской иммиграции в Канаду, США, Великобританию, Новую Зеландию; подробнее см. (Котин 2002). И в городах этих стран сикхи часто работают таксистами. Это нашло отражение в ряде анекдотов о сардарах.

Сардары иногда предстают перед рассказчиками простаками, лишенными элементарных навыков счета, но всегда солидарными друг с другом, поддерживающими друг друга, что вообще характерно для сикхов. Заметим, что из среды сикхов вышло немало выдающихся математиков, финансистов, экономистов. Шутки о сардарах или, с присоединением уважительной частицы, «сардарджи» — это класс этнических шуток, основанных на стереотипах о сикхах. Собственно их вера не является предметом шуток, но внешние признаки исповедующего сикхизм могут стать предметом осмеяния. Хотя шутки о других религиозных, этнических и языковых сообществах также встречаются в различных регионах Индии, шутки о сардарах являются наиболее широко распространенными этническими шутками и встречаются повсеместно. Члены сикхской общины обычно считают такие шутки безвкусными.

Джавахарлал Ханду связывает некоторые черты сардарских шуток со стереотипом о том, что сикхи нередко занимаются работой, требующей физической силы в значительно большей мере, нежели интеллектуальных способностей (Handoo 1990: 155–161). Сикхи Пенджаба — прекрасные аграрии, владеющие современными техникой и технологиями. Для горожан Индии, однако, они — малограмотные крестьяне. Между тем, сикхи весьма преуспевающие и успешные люди. Это может угрожать индуистскому эго и создавать беспокойство, породившее различные стереотипы, на основании которых сформировался цикл шуток. Не исключено, что эти шутки, «отражают беспокойство не-сикхской индийской элиты, которая, возможно, страдала от чувства незащищенности из-за растущей конкуренции со стороны предприимчивых сикхов» (Sen 2004: 11). Некоторые из сардарских анекдотов, носящие уничижительный характер, были придуманы самими сикхами. Джогиндер Сингх пишет: «...кто может посмеяться над собой или своей этнической группой, кроме самих панджабцев?» (Singh 1982: 37). Итак, сикхи есть среди создателей

анекдотов о сардарах. Но слушают и читают их все индийцы. О чем же эти анекдоты?

На интернет-сайте [indyaspeak.com](http://indyaspeak.com) помещена шутка под названием «Собрание неглупых сикхов»:

80 000 сикхов собрались на стадионе и скандируют лозунг: «Сикхи не глупы». Они приглашают добровольца продемонстрировать свой интеллект. Тому дважды задают математические задачки. Он оба раза отвечает неверно. В ответ сардары всем стадионом скандируют: «Дай ему еще шанс!». Наконец, сикха спрашивают: «Сколько будет дважды два?». Тот отвечает: «Четыре». «Дай ему еще шанс!», — кричат ведущему 80 000 сикхов на стадионе (Santa Banta).

На наш взгляд, главное здесь — сплоченность. Сикхи единодушны, правы они или нет. Однако чаще в анекдотах фигурируют не тысячи сикхов, а один или два сардара, в наше время нередко носящие имена Санта и Банта. Возможно, популярность анекдотов о сардарах связана именно с тем, что хотя за пределами Панджаба сикхов немного, но они есть везде. Внешне со своими бородами и тюрбанами сикхи очень заметны. Соответственно, на большей части Индии рассказывать анекдоты о сикхах относительно безопасно. При этом собственно религиозные аспекты жизни сикхов, история сикхов и сикхизма, политические коллизии, связанные с сикхами, в этих анекдотах не затрагиваются.

Присутствие в анекдотах пары простодушных и вполне взаимозаменяемых героев напоминает классические пары смешных персонажей, например, таких как Фома и Ярема, героев русского фольклора, или рассмотренных А. Г. Козинцевым (Козинцев 2002 (б)) персонажей юмористических стихов В. Буша (Макс и Мориц), или мультфильмов (Бивис и Баттхед). Санта и Банта изначально литературные персонажи, но пьес с их участием уже почти никто за пределами Панджаба не помнит, и авторство приписывают другим, Кхушванту Сингху, например. Имя «Санта» рождает ассоциации с Санта Клаусом, но в анекдотах эта связь не прослеживается. Перед нами два простака, у которых могли бы быть и другие имена, два сикха, хотя они могли бы быть и индусами, два северянина, хотя их могли бы заменить и южане. Главные их внешние отличия от других (преимущественно индусов) — тюрбан и нестриженная борода. Анекдоты про бороды и тюрбаны встречаются среди классических сардарских шуток:

Сардар сел в сидячий вагон поезда и попросил соседа разбудить его в 4 часа утра. Он дал соседу за эту услугу двадцать рупий. Сосед был брадобреем и решил удружить сикху. За эти деньги он был готов не только разбудить сикха, но и побрить его, спящего, к 4 утра. Так и сделал. Брадобрей разбудил сардара в 4 утра. Тот поблагодарил соседа и сошел с поезда. Дома он посмотрел на себя в зеркало, и, увидев сбритую бороду, возмущенно воскликнул: «Этот негодяй-сосед разбудил в 4 утра не меня, а кого-то другого!».

Некоторое простодушие крестьян-сикхов делает их идеальными героями анекдотов о простаках.

На том же сайте ([indyaspeak.com](http://indyaspeak.com)) мы находим шутки, высмеивающие плохое знание сикхами английского языка, а также их практичность. Иллюстрацией последнего может служить такой анекдот:

Санта хочет дать объявление в газету: «Банта умер». Санте объясняют, что самое короткое объявление должно состоять из пяти слов. Тогда Санта пишет объявление из пяти слов: «Банта умер. Его Марути<sup>4</sup> продается».

Сардары вызывают симпатию, будучи героями анекдотов. Это не жадины и скряги *гуджу* (гуджаратцы) и не изнеженные и манерные эстеты *бабу* (бенгальцы) из этнических индийских анекдотов. Это простаки, которые попадают в смешные истории, показывая при этом определенный практичный ум, который их, однако, в анекдотической ситуации только подводит:

Сардар смотрит в кинотеатре фильм «Парк Юрского периода». Когда динозавр на экране бежит на зрителя, сардар прячется под лавку. Его останавливают: «Ты же умный человек. Знаешь, что это лишь кино». Сардар отвечает: «Я-то умный человек, знаю, что это лишь кино. Но динозавр — животное. Он может этого не знать!».

Примечательно, что в Интернете и именных сборниках Кхушванта Сингха сардары неуловимо преображаются. Они все те же простаки-простаками, но здесь их наивность им помогает. Вот один из таких анекдотов с сайта [Jatland.com](http://Jatland.com) (Страна джатов), представляющего культуру, историю, интересы сикхов и других джатов:

---

<sup>4</sup> Марка недорогой машины

Два джата идут в паб. Там они заказывают пиво, а затем угощаются сэндвичами, принесенными с собой. Бармен их останавливает: «В пабе не принято есть свои сэндвичи». Окей, — отвечают Санта и Банта (это были они). Меняются сэндвичами и закусывают дальше.

Как мы видим из следующего универсального анекдота, первыми замечают и раскрывают комичность ситуации сами сардары:

Четыре сардара приходят на станцию в 10 часов утра и узнают, что их поезд «Панджаб мейл» опаздывает на два часа и будет в двенадцать. (Рассказчик как бы вскользь смеется над медлительностью и задержками индийскими поездов, особенно так называемых «почтовых»). О символическом «двенадцати часов» в анекдотах о сикхах мы еще скажем отдельно.) Итак, поезд опаздывает, сардары идут в паб и возвращаются на станцию ровно в двенадцать. Их поезд останавливается лишь на минуту и трогается. Сардары бегут за поездом. Двое заскакивают в последний вагон, а двое остаются. Запрыгнувшие в последний вагон смеются: они успели, но они ведь только провожали тех двух, что остались на перроне...

Почему же двенадцать часов дня или ночи, согласно мнению не-сикхов, столь опасны или важны для сикхов? Сами сикхи любят объяснять это так: в XVII веке, когда Индостаном правили Моголы, многие индуисты и сикхи подвергались унижению. Сикхский духовный лидер гуру Тегх Бахадур отстаивал право пандитов Кашмира на свое вероисповедание. Позднее, после смерти Аурангзеба и Фарруха Сияра, Моголы ослабели. Страна стала объектом нападений иностранцев, прежде всего, иранцев и афганцев. Стереотип о полуночной силе сикхов возник на основе события, когда правитель Ирана Надир-шах собирался увезти в рабство около 2200 индуистских женщин. Сикхский правитель сардар Джасса Сингх, узнав об этом, в ту же ночь атаковал Надир-шаха и спас женщин. Такие атаки происходили не единожды, и каждый раз армия сикхов нападала в полночь и одерживала победу. Позднее представление о «12 часах» перешло и на полдень. Можно найти в этом и определенную зеркальность. В 12 ночи сардар не только умен, но и очень находчив. В двенадцать дня он начинает делать глупости, как бы «включает внутреннего дурака», сидящего в каждом. Отсюда частый издевательский призыв индусов к сикхам: «Барах бадж гая, бхай» ([Очнись], братец. Пробило двенадцать!). Впрочем, сами сикхи путаются, что же происходит с ними в две-



надцать дня или ночи, предполагая, что именно в это время с ними происходит что-то не то.

Некоторые анекдоты о сардарах точно совпадают с российскими шутками о джигитах, хотя и имеют свою культурно-этническую специфику. Вот, например, легко узнаваемый сардарский вариант универсального анекдота:

Сардар на «Хонде» обгоняет на огромной скорости ползущего на «Фиате» бихарца<sup>5</sup>. «“Хонду” знаешь?» — успеваet спросить он и проносится мимо. Через некоторое время сардар летит на «Хонде» обратно и задает тот же вопрос «“Хонду” знаешь»? Еще через пару минут он вновь обгоняет бихарца, и тот вскоре видит перевернувшуюся «Хонду» сардара на обочине. Бихарец издевательски и удивленно: «Хонду знаешь, как остановить»? Сардар оправдывается: «Я это и хотел спросить».

На сайте любителей шуток из Кералы, края, отдаленного от Панджаба более чем на две с половиной тысячи километров, где видят сардара не то что не каждый день, но и не каждый год, но вовлеченных в общеиндийские дела благодаря средствам массовой информации, мы нашли следующую шутку про сардаров:

Санта и его друг смотрят фильм в кинотеатре. Во время паузы Санта предлагает поспорить, что ковбой в фильме через минуту наткнется на растущий перед ним кактус. Поспорили на бутылку вина. Так и происходит. За бутылкой вина Санта признается, что пари было не совсем честным. Он ведь уже видел этот фильм. Банта же признается, что видел фильм уже четыре раза, но каждый раз не может поверить, что идиот-ковбой все-таки наедет на кактус (Sardarji Jokes).

Как мы видим, анекдот, хотя и изображает одного из сикхов неразумным, но показывает и его логику, которая, однако, в данном случае его подводит.

В Индии встречается и другой бродячий сюжет для анекдота: сардар просит Бога помочь ему выиграть в лотерею, но все никак не выигрывает, пока Бог не обращается к нему напрямую с советом: «Купи же, наконец, лотерейный билет!».

Примечательно, что сикхи действительно очень азартны и любят испытывать судьбу в лотерею, что не совсем соответствует требова-

---

<sup>5</sup> В Бихаре доход на душу населения ниже, чем в других штатах Индии

ниям их религии. Скупость, точнее, экономность, наряду с глупостью, порой лишают фольклорного сардара удачи, как в известном анекдоте:

Сардар купил за пять рупий лотерейный билет и выиграл миллион. В магазине, где он приобрел билет, были готовы выдать ему сразу лакх (100 тыс.) рупий и обещали остаток суммы в дальнейшем каждую неделю выплачивать по лакху.

— Меня не обманешь, — возразил сардар. Гоните мой миллион или возвращайте мне мои пять рупий!

Традиционное занятие сикхов в городах — работа таксистами. Таксистов-сикхов можно встретить по всей Индии, а также в Лондоне, Ванкувере, Торонто и Нью-Йорке, многих других мегаполисах мира. Сами сикхи любят рассказывать анекдот о том, что первый астронавт, высадившийся на поверхность Луны, Нил Армстронг, увидел там пашущего на быках сикха-крестьянина и сардара на такси. А что рассказывают другие о сикхах-таксистах? Вот история с уже упомянутого сайта <https://www.indyaspeak.com/jokes>:

Четыре сардара решили открыть бизнес. Купили шикарную машину «Премьер-Падмини», лицензию, поместили на машину значок такси и стали ездить в поиске клиентов по Бомбею. Целый день катались. Никто не поднял руку, чтобы остановить такси. Почему? Все четыре сардара сидели в этой машине (Santa Banta).

Порой шутки о сардарах-таксистах отдают черным юмором. В одной из историй сикх желает себе умереть в преклонном возрасте, как его дед-таксист, скончавшийся тихо во сне, а не как его пассажиры, в ужасе кричавшие до последней своей минуты. Своеобразным комментарием к этой черной шутке служит псевдо-загадка:

— Почему самые быстрые водители сикхи?

— Потому, — отвечает рассказчик, — что они не боятся умереть.

Действительно, водители-сикхи, как правило, ведут машину очень быстро, нарушая многие правила, подвергая риску жизнь и здоровье пассажиров. Здесь рассказчик смеется не только над сикхом-водителем, но и над собой-пассажиром, доверившим жизнь такому водителю. Это также отсылка к известной среди сикхов фразе: «Почему самые лучшие воины — сикхи? Потому, что они не боятся умирать».

Помещенные в контекст одного анекдота, сикх и Индира Ганди как бы приходят к примирению, которого, к сожалению, в реальной политике не произошло. 31 октября 1984 г. два охранника-сикха из личной гвардии премьер-министра смертельно ранили Индиру Ганди, виновную, по мысли многих сикхов, в разрушении священного комплекса Акал Тахт и осквернении Золотого Храма сикхов при штурме его летом того же года для уничтожения засевших там террористов. Анекдот примиряет обе стороны при помощи Санты и Банты. Но рикошетом при этом задеваются привилегии индийских чиновников. Возможно, здесь также обыгрывается сикхская традиция именнаяречения по первой увиденной в день выбора имени букве из «Адигрантх». Имена Индра и Индира оказываются одно мужским, другое — женским, но звучат похоже. Мужским и женским может быть и упомянутое далее в статье имя Харвиндер. Но вернемся к Индире Ганди. Итак:

Санта едет зайцем в поезде. Контролер Банта проверяет билеты. У Санты их, естественно, нет. Санта заявляет, что он министр, а министр может ехать в поезде бесплатно. Банта вместо того, чтобы потребовать удостоверение министра, спрашивает: какой министр? Санта знает из министров только Индиру Ганди, первую и пока единственную в истории Индии женщину премьер-министра. Кардинальное несоответствие пола пассажира и названной Индиры Ганди не смущает ни Санту, ни Банту. Последний просто в восторге: столько о Вас слышал, читал и, наконец, увидел!!!

С 2004 по 2014 г. премьер-министром Индии был сикх Манмохан Сингх, талантливый экономист, бывший глава Резервного Банка Индии, экс-министр финансов страны, автор самых успешных экономических реформ, определивших нынешний динамичный образ страны. Однако и его не пощадили авторы анекдотов о сикхах, в том числе размещенных на указанном сайте любителей шуток из Кералы (<http://www.prokerala.com/entertainment/jokes/sardarji-jokes>). Отметим, что Манмохан Сингх не обратился в Верховный Суд Индии с требованием запретить анекдоты о сикхе-премьер-министре. С другой стороны, популярность шуток о сардарах может как-то коррелироваться с ростом и падением популярности Манмохан Сингха как премьер-министра. Его реформы, направленные на развитие страны, косвенно приводили к обеднению неимущих. Неудивительно, что

в 2014 г. партия Индийский Национальный Конгресс, которую он представлял, проиграла парламентские выборы, а сам Манмохан Сингх попал в анекдоты в амплуа «сикх-премьер-министр».

Я. Попов видит в этнических стереотипах национального юмора выражение социальных страхов (Попов 2012: 100–108). Вероятно, это справедливо и в случае с анекдотами о сардарах. Сикхи воинственны. Они совершили ряд кровавых расправ над индусами в 1980–1990-е гг. Сикхские террористы взорвали в 1980-е гг. «Боинг» индийской авиакомпании «Эйр Индия» (эпизод, сатирически описанный в начале романа Салмана Рушди «Сатанинские стихи»), сикхи убили индийского премьер-министра Индиру Ганди, и до завершения следствия по делу об убийстве Раджива Ганди они также находились под подозрением в этом преступлении. Сикхи грозны и воинственны, строги и экономны, носят уже перечисленные внешние отличительные символы, известные как «пять к». Конституцией Индии сикхам даже разрешено носить короткий меч или кинжал как символ их религии (Constitution of India 2022: 45). При этом многие сикхи сами не прочь посмеяться над своей особостью и особенностью. Но есть и те, кого анекдоты о своих единове́рцах глубоко задевают.

### Санта и Банта сердятся и смеются

В 2015 г. Харвиндер Чоудхури, женщина-адвокат сикхского происхождения, подала в Верховный суд Индии петицию, требующую запретить шутки о сикхах как ксенофобское явление. Судьи Верховного суда оказались в сложной ситуации. Запретить смех даже им казалось невозможным, к тому же судьям такой запрет вполне мог показаться смешным и ставящим и истца, и судей в смешное положение. Истица перечислила более пятисот веб-сайтов, на которых нашла анекдоты про сикхов, и попросила их запретить. Истица сочла, что анекдоты о сикхах представляют их глупыми, наивными, плохо говорящими по-английски, что нарушает их право, предоставляемое 21 главой Конституции Индии, на достойную жизнь (Sinha 2015). Во время слушаний адвокат Чаудхури также высказала ряд претензий к автору многих шуток, сикху Кхушванту Сингху, но судьи посоветовали ей не отвлекаться от сути собственного иска (Santa Banta Type Jokes 2016).

В Индии существует традиция запретов и контроля средств массовой информации и интернет-сайтов, использующих неуважитель-

ные слова и тексты в отношении так называемых неприкасаемых или далитов (угнетенных), исторически наиболее обделенной части населения страны (Kazmin 2016). Однако сикхи относятся к наиболее обеспеченным группам индийского населения. Сравнение с неприкасаемыми им бы не понравилось.

Два года рассматривали судьи Верховного суда петицию и материалы к ней — бесчисленные анекдоты о сикхах. Вероятно, это были самые веселые заседания в истории Верховного суда Индии. Почти год шло изучение анекдотов, опубликованных на пятистах сайтах. За это время были изданы новые сборники анекдотов о сардарах, а в кинопрокат попал художественный фильм «Santa Banta Pvt Ltd» (DSGMC Warns against Release of the Movie ‘Santa Banta Pvt Ltd’). DSGMC — Делийский комитет по управлению сикхскими религиозными центрами (*гурдварами*) тут же выразил протест. Выразив симпатию сикхам, судьи Верховного суда попросили у истицы и ее представителей высказать мнение о критериях, по которым следует рассматривать дело (Suggest ways to ban Santa-Banta jokes in 6 weeks, 2016). Запросы были отправлены комитетам гурдвар Дели, Харьяны и Патны, но сами судьи в 2017 г. отклонили иск (Gangwar 2022: 329–360). Даже высокоумным судьям Верховного суда оказалось не под силу запретить смех, а может, их мудрость подсказала, что это невозможно. Возник даже своеобразный ажиотажный спрос на шутки о сардарах. 12 июля 2016 г. популярная индийская газета «Хиндустан Таймс» опубликовала подборку из 10 шуток о сардарах под заголовком «Вот 10 шуток о Санте и Банте от Кхушванта Сингха до того, как их запретят» (Here are 10 Santa-Banta jokes by Khushwant Singh before they get banned). Среди этих авторских попадают добрые шутки, которые можно приписать представителю любой нации и религии:

Банта говорит Санте: «Я изобрел компьютер, который ведет себя совсем как люди».

— То есть? — спрашивает Санта.

— Если он ошибается, он начинает винить в своей ошибке другие компьютеры!

В предисловии к собранию своих избранных шуток Кхушвант Сингх пишет: «В нашей лишенной юмора стране не требуется

большого ума, чтобы прослыть остроумным. Для меня большим сюрпризом было обнаружить, что мои колонки в газетах читатели начинают читать с конца — то есть с анекдотов. Вывод, который я делаю из этого: мы сами не умеем шутить, но любим шутки, которыми с нами делятся другие» (Singh 1998: 1–2).

Кхушвант Сингх по-доброму смеется и над грубостью своих земляков из пенджабской глубинки, и над их недалекостью:

Санта Сингх летит на самолете из Пуны в Чандigarх. Он садится на кресло у окошка, хотя его место в середине. Сикх хочет полюбоваться видами из окна и отказывается уступить место пожилой даме. Он не подчиняется ни стюардессе, ни помощнику пилота. Лишь когда сам пилот шепчет что-то на ухо сардару, он подчиняется и пересаживается на свое место в середине ряда. Стюардесса удивленно спрашивает у пилота: «Что Вы ему сказали?» — «Ничего особенного. Я сказал, что только пассажиры в среднем ряду прилетят в Чандigarх, остальные летят до Джалландхара».

В другом анекдоте из коллекции Кхушванта Сингха главными героями являются сардар и индус.

Банта заходит в ресторан поужинать и встречает там индуса Раму Лая, работающего там официантом.

— Рам Лай, как тебе не стыдно работать в таком дрянном заведении?!

— Может быть, Санта, я и работаю в дрянном ресторане, но я здесь не ужинаю.

Подобно Банте из этого анекдота, адвокат Чаудхури, пытавшаяся защитить сикхов от шуток, сделала сардаров еще более уязвимыми для шуток, а анекдоты о сикхах еще более популярными.

Рассматривавший дело судья Тхакур задался справедливым вопросом: «Почему мы должны запрещать такие вещи? Община (сикхов) известна своим отменным чувством юмора. Они любят шутить. Разве писатель Кхушвант Сингх не писал шуток о сикхах? А ведь он сам сардар. Возможно, сикхская община будет возражать против запрета этих шуток» (Suggest Ways to Ban Santa-Banta Jokes in 6 Weeks, 2016). Однако истица добилась ограничения циркуляции анекдотов в средствах массовой информации, социальных сетях и даже у операторов мобильной связи, каждое утро потчевавших слушателей и читателей порцией свежих анекдотов о сардарах. Адвокат Вираг Гупта посо-

ветовал истице учиться чувству юмора и терпимости у Кхушванта Сингха, что важно для сохранения свободы слова (Gupta 2017). Тем не менее часть сайтов с сикхскими шутками была закрыта, а часть шуток перекочевали на сайты с не столь говорящими названиями или на иностранные сайты, на которые не распространяются рекомендации Верховного суда Индии. Гурприт Сингх (Санта) и Прабхаприт Сингх (Банта), выступавшие на сцене с инсценировкой номеров о Санте и Банте и считающиеся создателями этих образов, не только отказались от авторства в пользу Кхушванта Сингха после смерти писателя в 2014 г., но и сменили имена своих персонажей, став Джугли и Шугли (The Original Santa-Banta Speak out, 2016).

Примечательно, что популярность шуток о сардарах после рассмотрения дела в Верховном суде Индии только выросла, а публикации СМИ пестрели веселыми комментариями и карикатурами. На одной из карикатур мы видим четыре фигуры в тюрбанах: представители разных возрастов удивленно смотрят на читателя, вероятно, разделяя его недоумение по поводу судебного иска (Cracking a Santa-Banta joke, 2022). Между тем, во время слушаний в Верховном Суде Индии, истица выразила изумление, что во всей Индии анекдоты рассказывают только о сикхах. Отметим, что это не так. Достается гуджаратцам, которых считают скрягами и жадинами; бенгальцам, признанным манерными эстетами; южанам, предстающим как люди плохо образованные и грубоватые. Газета «Таймс оф Индия» отметила, что истица нашла особенно оскорбительными «шутки о 12 часах», которые мы рассмотрели выше (Cracking a Santa-Banta joke, 2022). В целом же, комментаторы в средствах массовой информации не скрывали улыбки, выражая сикхам политкорректную поддержку в деле запрета шуток о сардарах. Среди сикхов оказались и критики данного судебного рассмотрения. Газета «Таймс оф Индия» 10 ноября 2015 г. на своих страницах поместила эссе юмориста Викрамджита Сингха, рассуждающего о природе анекдота — жанра, который, с его точки зрения, содержит элемент нонсенса; см. для сравнения (Козинцев 2007: 12–14). «Шутки есть шутки, — пишет Викрамджит Сингх, — они могут содержать зерно истины, но они не истина» (Singh 2015).

Новым явлением последнего десятилетия стали комиксы, героями которых также являются сикхи. Сикхи сами рисуют небольшие шаржи на бытовые темы: разрыв в культуре поколений, сложности отношений молодых супругов под чутким надзором родителей,

бездумное следование моде, недоразумения из-за совпадения или сходства мужских и женских имен. Одна из шуток, нашедшая отражение в комиксе, посвящена моде у девушек на изысканные шарфы известных брендов, как бы продолжающей стремление старшего поколения сикхов иметь стильные тюрбаны:

В комнату заходит сикхская девушка и спрашивает, где ее модный шарф. Дед стоит у зеркала и любуется тюрбаном в тонах Louis Vuitton. Маленький внук шепчет деду, что ничего не скажет и не выдаст его.

Следует отметить, что сикхи не первые, кто пытался защититься от шуток с помощью суда. В 1970-е гг. Министерство иностранных дел Польши просило правительство США защитить своих соотечественников в Америке и запретить анекдоты о поляках. А между тем, этнический или конфессиональный юмор, как правило, полезен для неоднородного общества. Так, важнейший, на наш взгляд, эффект от сардарских шуток — исчезновение страха перед сикхами. В 2024 г. исполнилось 40 лет со времени возникновения волны терроризма в Пенджабе, штурма индийскими войсками сикхского Золотого Храма и убийства сикхами индийского премьер-министра Индиры Ганди. Тем не менее, сикхов последние двадцать лет в Индии не боятся. Как замечает А. Г. Козинцев, «согласно почти единодушному мнению этологов, смех, произвольная врожденная реакция, филогенетически восходит к ритуализированному сигналу миролюбия при игровой агрессии...» (Козинцев 2002а: 151). И если анекдоты Кхушванта Сингха и инсценировки Гурприта Сингха (Санта) и Прабхаприта Сингха (Банта) хоть немного способствовали миру в Пенджабе и Индии, то Санта и Банта сделали свое дело, даже если когда-нибудь анекдоты о сардарах окажется возможным запретить.

## Заключение

Анекдоты о сикхах, ставшие столь популярными в Индии в последние три с половиной десятилетия, относятся к классическим «этническим анекдотам». В них сикху- сардару отведена роль классического простака. Часто героями «сикхских» или «сардарских» анекдотов выступают простаки Санта и Банта, герои популярных



театральных постановок и телешоу, а также герои авторских анекдотов писателя и журналиста Кхушванта Сингха. Шутки о сардарах, возможно, сыграли терапевтический эффект в индийском обществе, так что при упоминании сикхов индийцы вспоминают теперь не вооруженных до зубов сикхов-террористов, а простодушных крестьян или таксистов. Однако некоторые сикхские активисты нашли сам факт существования анекдотов о сикхах оскорбительным для сикхской общины. Двухлетнее разбирательство в Верховном суде Индии в 2015–2016 гг. сделало анекдоты о сардарах только еще более популярными. Санта и Банта шагнули со страниц собраний анекдотов в Интернете на экраны кинозалов и телевизоров, на мониторы компьютеров и дисплеи смартфонов, на страницы книг и сайтов комиксов.

### Список литературы

- Бельский А. Г., Фурман Д. Е. *Сикхи и индусы. Религия. Политика. Терроризм*. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992.
- Киплинг Р. Ким // Киплинг Р. *Малое собрание сочинений*. СПб.: Азбука, 2014.
- Козинцев А. Г. *Человек и смех*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007.
- Козинцев А. Г. Смех и антиповедение в России: национальная специфика и общечеловеческие закономерности // *Смех: Истоки и функции*. Под ред. А. Г. Козинцева. СПб.: Наука, 2002а, 147–173.
- Козинцев А. Г. Фома и Ерема; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: Трикстерские (шутовские, клоунские) пары в трех культурах // *Смех: Истоки и функции*. Под ред. А. Г. Козинцева. СПб.: Наука, 2002б, 186–210.
- Котин И. Ю. Южноазиатский элемент канадской мультикультурной мозаики // *Этнографическое обозрение*. 2002. № 6, 3–17.
- Попов Я. Этнические стереотипы в национальном юморе как выражение социальных страхов // *Вестник МИЛ*, 2014. № 2. №2, 100–108.
- Constitution of India* (As on 26th November, 2021). New Delhi: Government of India Press, 2022.
- Cracking a Santa-Banta Joke. Watch out, Supreme Court Has its Eyes on You // *The News Minute*. 2015, October 31.
- DSGMC to Protest Against Santa Banta Pvt. Ltd. Movie Today. By Sikh Siyasat Bureau. (<https://sikhsiyasat-en.net/dsgmc-protest-santa-banta-pvt-ltd-movie-today>, 2016, April 22; дата обращения: 19.04.2024).
- DSGMC to Protest ‘Santa Banta’ Film // *The Tribune*. 2016, April 21.
- DSGMC Warns Against Release of the Movie ‘Santa Banta Pvt Ltd’ // *Kalgidhar Society Blog*. 2016, March 12.

Gangwar, Sh. Santa Banta Jokes: The Intersection Between Humour, Religion and the Law // *Humor*. 2022. Vol. 35, No 3, 329–360.

Gupta, V. SC on Sikh Jokes — Laughing Out of Despair // *LiveLaw.in*. 2017, February 9 (<<https://www.livelaw.in>>, дата обращения 19.04.2024).

Handoo, Jawaharlal. Folk Narrative and Ethnic Identity: The 'Sardarji' Joke Cycle // Röhrich, L. & S. Wienker-Piepho (eds.). *Storytelling in Contemporary Societies*. Tübingen: Gunther Narr, 1990.

HC Asks Censor Board to Hear DSGMC on 'Santa Banta' Film Row // *Hindustan Times*. 2016, April 22.

HC Asks Censor Board to Hear DSGMC on 'Santa Banta' Movie // *The Indian Express*. 2016, April 19.

Here Are 10 Santa-Banta Jokes by Khushwant Singh Before They Get Banned // *Hindustan Times*. 2016, July 12.

Kazmin, Amy. In India, Sikh Jokes Are No Laughing Matter // *Financial Times*. 2016, July 26.

McLeod, W. H. *Sikhs and Sikhism: Gurū Nānak and the Sikh Religion. Early Sikh Tradition. The Evolution of the Sikh Community. Who Is a Sikh?* New Delhi: Oxford University Press, 1999.

Santa Banta. (<https://www.indyaspeak.com/jokes>, дата обращения: 19.04.2024).

Santa-Banta Type Jokes. Supreme Court to Consider Sikh Community's View // *NDTV*, Press Trust of India. 2016, January 04.

Sardarji Jokes. (<http://www.prokerala.com/entertainment/jokes/sardarji-jokes>, дата обращения: 19.04.2024).

Sen, Soumen. *Khasi-Jaintia Folklore; Context, Discourse, and History*. Chennai: National Folklore Support Centre, 2004. Singh, Joginder. *President Giani Zail Singh*. Chandigarh: Sunder, 1982.

Singh, Khushwant. *Khushwant Singh's Joke Book*. New Delhi: Orient Paperbacks, 1998 [1987].

Singh, Vikramjit. A Brief History of Sardar Jokes // *The Times of India*. 2015, November 10.

Sinha, B. SC to Hear PIL Demanding Ban on Websites with 'Santa Banta' Jokes // *Hindustan Times*. 2015, October 30.

Suggest Ways to Ban Santa-Banta Jokes in 6 Weeks, SC Tells Sikh Bodies // *India Today*. 2016, July 21.

The Original Santa-Banta Speak Out // *Governance now*. 2016, April 2. (<http://governancenow.com>, дата обращения: 23.04.2024).

*Dhaneshwar Mandal, Vaishali Mandal,  
Elena S. Soboleva*

**A Donation from Mandal Family  
to the Peter the Great Museum  
of Anthropology and Ethnography  
(Kunstkamera), Russian Academy  
of Sciences: The New Bengali Collection  
of MAE No 7756**

**Abstract.** In 2021, Professor Dhaneshwar Mandal and his daughter Vaishali Mandal donated MAE (Kunstkamera) RAS a valuable familial collection comprised of a gala saree and a jewelry set made in traditional West Bengal style. Gold ornament pieces made according to the fashion of Bengal in the early 20<sup>th</sup> century were ordered as a gift for Mrs. Bela Rani Bose (maternal grandmother of Vaishali) by her husband Mr. Shishir Kumar Bose on the occasion of birth of their eldest daughter Basanti in Kolkata, West Bengal, India. Later, Basanti received this jewelry set from her parents as a wedding gift. Over the time, this familial collection was inherited by Vaishali.

**Basanti Bose Mandal** (1947–2019) acquired her Master's degree from Allahabad University and later, worked as social science teacher at a primary school. Unfortunately, she passed away while visiting St. Petersburg in 2019. Her urn is buried in the Pavlovsk cemetery. (Pavlovsk is a suburb of St. Petersburg.)

**Dhaneshwar Mandal** (1933), husband of Basanti, born in Jamalpur (Bihar), professor of the department of Ancient History Culture and Archaeology of Allahabad University, participated in many archaeological excavations, authored a number of scientific articles as well as brochures in Hindi devoted

to social topics. His biographical memoir *Safarnama* portraying life in the Soviet Union in the 1980s has been translated into Russian.

**Vaishali Mandal**, their daughter, studied medicine at Zaporozhye Medical Institute and later did her PhD in medicine from St. Petersburg Medical Academy for Postgraduate Studies. Also, she is the editor of the children Hindi magazine *Indradhanush* published in association with St. Petersburg Rabindranath Tagore Hindi secondary school No 653.

By donating a familial jewelry and saree set to MAЭ (Kunstkamera) RAS the Mandal family emphasise their wish to further strengthen the cultural ties between two great countries.

**Keywords:** Mandal family, Bengal, India, Kunstkamera, donation, gold jewellery set, gala sari, culture

*Дханешвар Мандал, Вайшали Мандал,  
Е. С. Соболева*

## **Дар семьи Мандал Музею антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН: Новая бенгальская коллекция МАЭ № 7756**

**Аннотация.** В 2021 году профессор Дханешвар Мандал и его дочь Вайшали Мандал пожертвовали МАЭ (Кунсткамера) РАН ценную семейную коллекцию, включающую праздничное сари и комплект украшений в традиционном стиле Западной Бенгалии. Золотые украшения, выполненные в соответствии с модой начала 20-го века в Бенгалии, были изготовлены по индивидуальному заказу Шишира Кумара Босе в подарок для своей жены Белы Рани Босе (бабушка Вайшали по линии матери) по случаю рождения их старшей дочери Басанти в г. Калькутта, штат Западная Бенгалия, Индия. Позже Басанти получила этот комплект украшений в качестве свадебного подарка от родителей. Со временем эти семейные предметы перешли к Вайшали по наследству.

**Басанти Босе Мандал** (1947–2019) окончила магистратуру Аллахабадского университета, работала учителем общественнознания в начальной школе. Она скоропостижно скончалась во время визита в Санкт-Петербург в 2019 г., урна с её прахом покоится на Павловском кладбище.

**Дханешвар Мандал** (1933 г.р.), муж Басанти, родом из города Джамалпур (штат Бихар), профессор кафедры древней истории культуры и археологии Аллахабадского университета, участник множества научных экспедиций.

археологических раскопок, автор ряда научных статей и также брошюр на хинди, посвященных социальным темам. Его последняя работа «Сафарнама», в жанре биографического мемуара, описывающая жизнь Советского Союза 80-х годов, переведена на русский язык.

**Вайшали Мандал**, их дочь, окончила медицинский факультет Запорожского медицинского института, кандидат медицинских наук кафедры лучевой диагностики Медицинской Академии Последипломного Образования г. Санкт-Петербурга, редактор детского журнала на хинди «Индраджануш», издаваемого совместно со средней образовательной школой № 653 имени Рабиндраната Тагора.

Пожертвовав МАЭ (Кунсткамере) РАН фамильный ювелирный набор и праздничное сари, семья Мандал подчеркивает свое желание дальнейшего укрепления культурных связей между двумя странами.

**Ключевые слова:** семья Мандал, Бенгалия, Индия, Кунсткамера, пожертвование, комплект золотых украшений, праздничное сари, культура

In 2021, Professor Dhaneshwar Mandal and his daughter Vaishali Mandal donated to MAE (Kunstkamera) RAS (further Kunskamera) a valuable familial collection comprised of an Indian *saree* and a jewellery set made in traditional West Bengal style. This collection is registered in the museum as the new Bengali collection No 7756.

The Banarasi saree (MAE No 7756-10)<sup>1</sup> is a beautiful example of north Indian female attire, which belonged to late Mrs. Basanti Bose Mandal, Vaishali's mother. She purchased the vibrant yellow and red handwoven saree of natural silk for a family celebration in the late 1980s. The matching silk blouse, or *choli*, (MAE No 7756-11) and cotton petticoat (MAE No 7756-9) — obligatory attributes of the costume — she stitched herself. The saree has been worn by the mother as well as by the daughter on a number of special occasions.

The jewellery set of eight beautifully carved pieces in gold reflects the fashion of West Bengal in the early 20<sup>th</sup> century. This set was ordered in Kolkata by Mr. Shishir Kumar Bose as a gift for his wife, Mrs. Bela Rani Bose, Vaishali's maternal grandmother, on the occasion of birth of their first daughter Basanti. Later, Basanti received this precious jewellery set

---

<sup>1</sup> See photo of Mrs Basanti Bose Mandal.

as a wedding gift from her parents. Over the time, this affection-soaked familial collection was inherited by Vaishali.

The cultural importance of jewellery and their impact on societies all over the world cannot be overstated. Particularly, jewellery holds a very special place in Indian society, and the history of jewellery in India is as old as Indian culture itself. From late Vedic ages through the Mughal and British rule, the Indian jewellery tradition has gradually evolved in different parts of the country, including West Bengal. In fact, Bengal can be considered as treasure trove of the magnificent jewellery heritage of India. Through unique craftsmanship and loyalty to traditional style Bengal has wonderfully preserved the cultural ethnicity of its jewellery.

Traditional jewellery of West Bengal is usually made of gold, a most expensive and precious metal, playing an important role in Bengali culture and customs for centuries now. Gold is considered a symbol of goddess Lakshmi, the Hindu goddess of wealth and prosperity, and a sign of power and wealth. It is believed that gold has the power to purify anything it touches. Aside from that, it symbolizes good health, prosperity and femininity. From practical point of view, it is a durable metal that does not tarnish despite of everyday use.

The indigenous craftsmanship is widely recognized and appreciated all over the world. Indian goldsmiths *swarnakar*, pronounced in everyday speech as *sunar*, constitute a merchant caste. The business of jewellery making and selling runs in their families through generations. They create simple ornaments for daily use, heavy gold jewellery studded with precious stones for special occasions, such as marriage, and also highly decorated complex pieces of art to demonstrate their skill. Traditionally a goldsmith crafts jewellery completely by hand using a small burner to melt gold first and then carving it with tools like hammers and files according to specific designs. These handmade jewellery pieces are unique in their shape, size, weight and design, in contrast to machine-made typed ornaments sold in shops.

Apart from their aesthetic charm and important role in culture, gold ornaments represent one's economic wellbeing. They are acquired to mark different important occasions of life, such as a child's birth, jubilees, marital engagements, weddings, new jobs and settlements, etc. In India, gold jewellery is also considered a dependable form of savings, especially for lower and middle classes, since it can easily be converted into money.

Also, certain gold jewelries stand for status symbols, declaration of identity, religious beliefs, marital state and so on.

Gold ornaments carry specific ethnic and spiritual meanings in India in general and Bengal in particular in context of weddings. Bridal jewellery has a very special place in the legacy of most Indian families. From the birth of a girl, Indian parents who can afford to buy gold start buying gold jewellery for their daughter on various occasions. Usually, all these pieces are gifted to her when she gets married along with the heirlooms that parents had received themselves for their wedding. Gold is an integrated part of marriage inheritance in Indian culture. Families pass on their heirloom to newly-weds which they could use for their life in an hour of need. However, converting heirloom into money is not a common practice in India, as it has huge sentimental value attached to it. Especially so, if they have been passed down through many generations. Hence, in times of need Indians would consider to mortgage or sell family gold only as their last option.

Gold jewellery given to an Indian bride is called *streedhan* ‘woman’s wealth’, which is basically the private wealth that a girl inherits from her parents at the time of her marriage. Gold ornaments gifted to her on wedlock ceremony are not only considered auspicious but also seen as a means of her economic security. This concept goes back to ancient times, when valuables and gold were given to daughters as a share of parents’ property which they could spend according to their wish. This practice is seen across India till this date, and Bengal is no exception.

A wide range of jewellery pieces adorn Indian, and particularly Bengali women, from head to toe. However, a typical set of jewellery generally comprises of earrings, necklace and bangles. For special occasions these jewellery pieces are made heavy and skillfully carved with a distinct design to suit the wearer. The gold jewellery set donated by Bose-Mandal family to the *Kunstkamera* includes a necklace, a rectangular pendant, a pair of large hanging earrings, a pair of bangles and a pair of broad bracelets — all with traditional Bengali motifs on them. As the jewellery set was made to mark the birth of the first daughter in the family, all the pieces are quite chunky and lavishly decorated.

The neckpiece is a fine example of *paṭṭī hār* (MAE No 7756-4, see Fig. 1) made of 26 rectangular toreutic gold pieces with intricate design joined together. *Patti har* is a type of traditional Bengali jewellery that is crafted with a complex design and with flawless pre-



Fig. 1. Patti har

cision. It is a flat and broad necklace reaching just below the collar bone. Usually a number of square, rectangular or round beautifully carved gold pieces, sometimes studded with precious or semiprecious stones of different colours, are neatly assembled together to make it. Bengali women wear it with special pride on Durga Puja, weddings and family celebrations.

Gold chain with large pendant of various shapes carrying exclusive motifs is worn independently or as an additional jewellery piece to mark the importance of any special occasion. The trapezoid shaped pendant (MAE No 7756-1, see Fig. 2) of the Bose-Mandal family collection is decorated with a leafy plant in the pot with three blooming flowers studded with multicoloured semiprecious stones. This distinct blooming motif on the pendant indicates a well-to-do family. In India, neck ornaments generally signify protection and prosperity, while some specific neckpieces, like *maṅgalsūtrā*, lit. ‘thread of bliss’, indicate the woman’s marital status.





*Fig. 2. Pendant*



*Fig. 3 Kaner dul*



Fig. 4. *Chur*

Earrings (*kaner dul*) of different size and shape with artistic design usually match the attire worn on the occasion. They are made to suit the hair-do and the shape of the face, so as to highlight the beauty of the woman wearing them. Traditionally these are hanging pieces of flattened gold skillfully decorated and stone studded. Bengali women choose small and simple earrings for everyday use, whereas heavy and large *kaner dul* are for festive occasions. Earrings (MAE No 7756-2, MAE No 7756-3, see Fig. 3) in Bose-Mandal family jewellery set are large round shaped pieces of pure gold, decorated with an exquisite floral design and traditional motif of the mythical sea-creature heads known as *makar-mukh*. A small hanging flower in the center makes them exclusively fascinating. Ear ornaments enhance a woman's beauty.

In Bengal, the elegant lamellar bracelets shaped to wrist are called *chur*. They stand out for their intricate latticework design. Since these bracelets are quite broad, they are made in two halves with hinge joints in order to closely fit the wrist and at the same time convenient to wear. The amount of gold used in manufacturing of Bengali *chur* bangles testifies to the woman's wealth. Bose-Mandal family jewellery set can boast of a marvelous pair of golden *chur* bangles (MAE No 7756-7, MAE No 7756-8, see Fig. 4), each 2,5 cm wide, with a precise floral latticework on them. They display Bengal's exclusively rich tradition and exquisite craftsmanship.



*Fig. 5. Bala*

Chunky bangles known as *bala* (*bālā*) are perhaps the most common wrist ornament worn by Bengali ladies. The collection has a pair of *makar-mukhī bālā*, or bangles featuring the head of the chimera water creature *makara* (often associated with the goddess of the Ganges river), the hallmark of Bengal's traditional wrist jewellery (MAE No 7756-5, MAE No 7756-6, see Fig. 5).

Usually, a Bengali girl inherits at least one pair of such bangles from her mother or receives them from her mother-in-law.

Besides *bala* married Bengali women also wear *noa* (gold plated iron bangle) along with customary *shakha* (bangle made of conch shell) and *pola* (red coral bangle) to indicate their marital state. It is believed that bangles on wrists provide protection from evil and also regulate one's pulse and blood pressure.

Saree has been the most consistent and beautiful attire of Indian women across the ages. A classic saree is a piece of unstitched cloth measuring 4 to 9 meters in length. It is draped over the body in various styles. The term *saree* derives from Skt. *śāṭī* 'strip of cloth', which can be silk, cotton,

linen or any other fabric. Sarees are suitable for any climate and situation, be it household chores, outdoor activities or gorgeous weddings. In modern times, saree is worn with a petticoat and a short tight blouse, or *choli*. A wide range of saree varieties is observed across India, reflecting the country's cultural diversity.

Almost every Indian state has its own saree weaving process, giving them a distinct look and feel. Fine craftsmanship, specialised fabric, exclusive patterns and unique procedures are skillfully blended in each regional saree kind. Bose-Mandal family collection's silk Banarasi saree (MAE No 7756-10) is a typical example of traditional handiwork of craftsmanship of the city of Banaras, or Varanasi, in North India. Canary yellow handwoven natural silk is decorated with bright red embroidered border, the shoulder-piece woven with golden threads is a typical example of traditional handiwork of Varanasi craftsmanship. Certainly, this vibrant female national dress is not merely an attire but a very important part of one's emotional life and, to a certain extent, of ideological attitude.

A few pieces of metal and fabric from Bose-Mandal family collection tell the story of three generations. Passing down personal belongings through multiple generations is a beautiful symbolic representation of one's legacy. They not only carry familial memories, vintage value and spiritual energy but also reflect centuries of Indian cultural heritage and craftsmanship. The Bose-Mandal family's jewellery set and saree are donated to the Kunstkamera in order to enrich its collection of Indian ethnic artefacts, to display the traditions of fine Indian craftsmanship, and also as a contribution of the family to further strengthening the cultural ties between two great countries.

### Reference:

Mrs. Basanti Bose Mandal (1947–2019) was born in Kolkata (West Bengal) but brought up in a number of north Indian cities. Having acquired her Bachelor's and Master's degrees from Allahabad University, she worked as social science teacher at a primary school in Allahabad. She was fluent in a number of languages and loved to read world classics. She passed away while visiting St. Petersburg in 2019. Her ashes are buried in the neighbouring suburb of Pavlovsk.

Prof. Dhaneshwar Mandal (b. 1933), husband of late Mrs. Basanti Bose, was born in Jamalpur, Bihar. He is Professor emeritus at the department



*Mrs. Basanti Bose Mandal   Prof. Dhaneshwar Mandal   Dr. Vaishali Mandal*

of Ancient History, Culture and Archaeology of Allahabad University. He participated in many archaeological excavations, authored a number of scholarly articles and brochures in Hindi on social topics. His biographical memoir *Safarnama* portraying the life in the Soviet Union in the 1980s has been translated into Russian.

Dr. Vaishali Mandal, their only daughter, was born in Allahabad (Uttar Pradesh). She studied medicine at the Zaporozhye Medical Institute and did her Ph. D. from St. Petersburg Medical Academy for Postgraduate Studies. At present, she is settled in St. Petersburg and devotes most of her time to medical profession. She is the editor of the children's Hindi magazine *Indradhanush* (Радуга) published in association with St. Petersburg secondary school No. 653, with in-depth study of Hindi and English, named after Rabindranath Tagore.

С. И. Рыжакова

## Культ богини Моноши в Бенгалии и Ассаме: нарратив и ритуал<sup>1</sup>

**Аннотация.** История богини Манасы (бенг. Моноша, ассам. Моноха) — один из лучших примеров взаимоотношения людей с опасной божественной силой, которая порождает неуверенность и страх, но также награждает адептов чудесными способностями. Моноша, она же Бишохори, очень важная богиня восточной части Индии, особенно почитается представителями низких каст Бенгалии, Западного Ассамы, некоторых районов Одиши и Бихара. Ее культ занимает важнейшее место в религиозной культуре большинства раджбанси Северной Бенгалии. Текущая граница между божествами, ведьмами, демонами и людьми является неотъемлемой частью ее мифа. Будучи тантрическим божеством, Манаса имеет крайне амбивалентный характер; согласно нарративам и ритуальной практике она одновременно желательна и нежелательна.

Настоящая статья основана на этнографических полевых исследованиях, проведенных автором в деревнях районов Джалпайгури, Коч-Бехар, Голлпара и Дарранг в Западной Бенгалии и Ассаме (Индия), среди бенгальцев, раджбанси, бодо-качари и ассамцев. Представленные здесь детали Бишохори-пуджи, такие как Бехула-нач, повествования сказителей — *Моноша-гидалов* — и почитание богини в форме *сукнани*

---

<sup>1</sup> Публикуется в рамках работы НИР С. И. Рыжаковой в Институте этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, 2023 г.

*оджа-палли* (с танцем и трансом женщин-медиаумов — *деодхани*), раскрывают своеобразную локальную систему знаний, непосредственно направленную на преодоление и трансформацию мирских жизненных кризисов.

**Ключевые слова:** этнография, народная религиозность, змеиные культы, Моноша, восточная Индия

*Svetlana I. Ryzhakova*

## Cult of Goddess Monosha in Bengal and Assam: Narrative and Ritual

**Abstract.** The story of the goddess Manasa (Beng. Monosha, Assam. Monoha) is one of the best examples of the relationship between people and a dangerous divine force that creates uncertainty and fear, but also rewards adepts with miraculous abilities. Monosha, also known as Bishohori, is a very important goddess of the eastern part of India, especially revered by the low castes of Bengal, Western Assam, parts of Odisha and Bihar.

Her cult occupies an important place in the religious culture of the majority of the Rajbansis of North Bengal. The fluid boundary between deities, witches, demons and humans is an integral part of her myth. Being a tantric deity, Manasa has an extremely ambivalent character; according to narratives and ritual practice, she is both desirable and undesirable.

This article is based on ethnographic fieldwork conducted by the author in villages of Jalpaiguri, Cooch Behar, Goalpara and Darrang districts in West Bengal and Assam (India), among Bengalis, Rajbansis, Bodo-Kacharis and Assamese.

The details of Bishohori puja presented here, such as Behula-nach, the narratives of the storytellers, Monosha-*gidals*, and the veneration of the goddess in the form of *suknani oja-palli* (with dance and trance of female mediums, *deodhani*) reveal a unique local system of knowledge directly aimed at overcoming and transforming worldly life crises.

**Keywords:** ethnography, folk religiosity, snake cults, Monosha, Eastern India

-----  
«Она может убить тебя. Она может ошибаться. Но ей все равно <...>  
Она как наша Мать. Она жива! Мы всегда приезжаем и все ей рассказываем: сообщаем и о том, когда собираемся на какое-то время уехать

из села или когда вернемся» (из беседы автора с одним приверженцем Монохи в округе Дарранг, Западный Ассам. Октябрь 2018 г.).

«Легенда о [Чанде Садагаре и] Манасе Деви, [...] которая должна быть столь же стара, как микхейский слой в азиатском обществе, отражает конфликт между религией Шивы и религией местных женских божеств в Бенгалии. Впоследствии Манаса или Падма была признана формой шакти, [...] и поклонение ей было принято шайвами. Она — аспект божественной матери, которая для многих поклонников ближе и дороже далекого и безличного Шивы» (Сoomaraswamy & Sister Nivedita 2003: 330).

### **Множество способов существования: текучесть бытия**

Однажды, лет двенадцать тому назад, Елена Кирилловна Бросалина пригласила меня к себе в гости. Середина мая, уже не холодно, но еще не вполне тепло; деревья только-только распустились и радостно помахивали свежими листьями, внушая надежду на долгое и плодотворное лето. Мы встретились около метро, прогулялись по тенистой аллее, и вошли в ее дом, в ее квартиру. Творческий беспорядок ученого и преподавателя сочетался с уютом, созданным одиноко живущей женщиной; родные и друзья иногда заходят, но усердно заниматься бытом здесь некому и некогда. Вот каждый из предметов — а некоторым из них не менее века — и существует в своем мире, образует вокруг себя свое пространство. Наблюдательный глаз может прочесть их истории и услышать их речи. Изобилие книг и много рукописей: Елена Кирилловна занималась переводами и редактурой текстов всегда и всюду — в транспорте, на семинарах, на заседаниях, держа кипу листов подмышкой или на коленях, стараясь использовать каждое мгновение жизни. Тонкий фарфор: пили чай с клубничным вареньем из старинных чашек. Вспоминали общих знакомых, ее учеников: с большой любовью и вниманием она следила за судьбой каждого, кого когда-либо учила бенгальскому языку и кто обнаружил интерес к Индии. Она рассказывала мне о своих поездках в Западную Бенгалию, и о тех, теперь уже практически легендарных личностях, с которыми она встречалась и общалась. Например, известный фольклорист Ашуттош Бхаттачарья.

Разговор о народных верованиях, мифах, культах и обрядах как-то сам собой перетек в тему чудесного и странного, духов и привидений: одно дело — то, что мы слышим и записываем



от других, другое — собственный опыт. «Со мной недавно, пару месяцев тому назад, произошел странный случай; я никому о нем не говорила и не собираюсь — скажут еще, старуха сошла с ума! Но тебе я расскажу о том, что я испытала и чему может быть совершенно разное объяснение. Раннее весеннее утро, я просыпаюсь, и вижу — вся комната наполнена маленькими словно бы воздушными пузырями. Они легонько двигаются, перемещаются, поднимаются вверх, некоторые из них лопаются. Солнце светит в окно, освещает их, блестит на их поверхности. А они то сгущаются, и уподобляются шарикам для пинг-понга, или даже мячикам, то становятся прозрачнее, как мыльные пузыри. И я чувствую, будто бы я сама вот-вот могу превратиться в один из таких шариков. Да и вот шкаф, и все книги, и чашки — вроде бы только что стояли на месте, но в следующее мгновение — их нет, а есть только небольшие, то матовые, то блестящие сгустки. Я видела их совершенно ясно и отчетливо, как сейчас вижу тебя. Трудно сказать, сколько времени это продолжалось; помню, что я была очень удивлена, и словно затаив дыхание ждала — что будет дальше? Закончится ли теперь и мое существование? Кажется, я стояла на пороге бытия. Теперь я, кажется, понимаю, как условно наше существование, и то, что нам кажется надежным и уверенным, совсем таковым не является».

\* \* \*

Текучесть, важная составная часть анимистической картины мира (см. Espírito Santo 2018), оказывается существенным аспектом представлений о священном в Южной Азии. Примеров тому множество: так, большинство индуистских богов имеют десятки и даже сотни имен, по сути дела оказывающихся эпитетами, многие из которых они делят между собой, так как это действия или характеристики, относящиеся к разным персонажам. Почитаемый объект может быть представлен в различных формах — как иконической, так и абстрактной. Всякий нарратив в Индии почти наверняка будет окружен контр-нарративами и альтернативными описаниями.

Постоянное соприсутствие множества возможностей кем-то быть или стать, обернуться одной или другой стороной, образует ситуацию «незаконченной реальности», которая пронизывает разные культурные и социальные институты, включая религиозные

культы. Физические, личные отношения между людьми и нуминозными существами играют здесь существенную роль. Духовная дисциплина, *sādhanā*, и своего рода аскеза может изменить статус человека, возвысить его до уровня *vidyādhara*, *gandharva*, *deva*. Благословение и проклятие кого-то имеющего силу, а также и одержимость могут преобразовать кого угодно. Практически как боги почитаются многие видные личности, например, такие как гурудев — Рабиндранат Тагор. Изменение статуса человека происходит и в определенных обстоятельствах: гость почитается как «гость-бог» *atithi-dev*, жених любой касты в день свадьбы — это *Nārāyaṇ-dev*, девочки становятся как бы богинями — *devīs*, *kumārīs* — на время проведения *кумари-пуджи*. Социальный договор также оказывается важным инструментом установления большинства культов богов.

Текущность и изменчивость тесно связаны с культом змей, одним из старейших и важнейших у многих народов Индии. Связь змеи с трансом существенная черта этого культа. Предполагается, что змеи могут легко проникнуть в тело человека. Самая яркая традиция этого круга верований — *nāgamamḍala* прибрежной Карнатаки.

Богиня Манаса (бенг. Моноша, Бишохари, также Падма), культ которой распространен в Бенгалии и западном Ассаме, во многом подобна другим богиням, связанным с культом змеи. Она несет ужас, и не только в тот момент, когда нападает: достаточно одного ее предполагаемого присутствия, она может быть не видна. Моноша способна на противоположные действия, и таким образом обнаруживает в высокой степени амбивалентный характер; см. (McDaniel 2004). Так, Ганеша — создатель препятствий, и он же — их устранитель; Шитала, богиня оспы, является и исцелильницей от этой болезни; *Шаити*, букв. ‘шестая’, божество опасное для младенцев, способное убить их (особенно критическим считался шестой день жизни), но к ней же обращаются и с просьбой о защите. Крайняя неоднозначность Моноши может быть кратко описана как тот факт, что эта богиня одновременно оказывается приглашаемой, почитаемой, нужной и радостно принимаемой, и — нежелательной; см. об этом подробнее (Ryzhakova 2020: 25–48). Это проявляется как в мифологических повествованиях, так и в обрядах, и тесно связано с практикой ритуальной одержимости, см. (Smith 2006).

## История Манасы: логика скандала и необходимость насилия

Манаса (Manasā) в переводе с санскрита значит «[некто или некто] ментально порожденное» или «[некто или некто] существующее в сознании, в мыслях» — одно из имен, которое применяется к божествам разного происхождения и разных функций. Храмы богини Манасы существуют в разных частях Индии, в частности, в штатах Харьяна, Панджаб (Мата Манаса-деви мандир в деревне Панчула около Чандигарха), Уттаракханд, Уттар-Прадеш, Раджастан. С ними не связывается змеиный культ. В восточной же Индии — в западном Ассаме, в Бенгалии, особенно в районах Бирбхум, Банкура, 24 Парганы (Северные и Южные), в северной Бенгалии (особенно среди раджбанси), в ряде районов Одиши, Ассамы, Джхаркханда и Бихара — культ богини Моноши / Монохи как локальной деревенской богини весьма популярен. Во многих деревнях можно увидеть небольшие святыни, *thān*, посвященные этой богине. Простые глиняные идола Моноши создают и жители Сундербана.

Богиня имеет много других имен: Бишохори (*Viṣaharī*, ‘уничтожающая [страх или эффект] яда’), Падма или Падмавати (*Padmā* ‘лотос’, *Padmāvātī*), Нитья (*Nitya* ‘извечная’), Бурима (*Būrhī mā* ‘старая матушка, бабушка’), Чинтамани (*Cintāmaṇī* ‘[та, которая владеет] драгоценностью’) и другие. Одна из ее особенностей — она слепа на один глаз, который потеряла в битве, см. (Smith 1980), и поэтому одно из ее имен или эпитетов Кани (*Kānī* ‘кривая’, ‘слепа на один глаз’).

Фольклорист Ашутосх Бхаттачарья обратил внимание на другую змеиную богиню, чей культ широко распространен в восточной Индии — Джангули (*Jāngulī* ‘лесная’; Bhattacharyya 1977: 35), также Джангулитара в районе Майюрбхандж (*Jāngulitara*, см. Bhattacharyya 1977: 136). Ее культ известен из тантрических текстов, таких как «Садханамала» (*Sādhanāmālā*), и из художественной литературы. Основным способом общения с ней были заговоры. Считается, что в свое время сам царевич Сиддхартха Гаутама, Будда, почитал ее и даже передал своим ученикам мантры, предохраняющие от укуса змеи. Описание богини Джангали весьма похоже на то, как Манасу характеризуют средневековые поэмы

жанра мангалкавья (*maṅgalkāvya*). Ее представляют как женщину, облаченную в белые, желтые или золотые одежды, держащую музыкальные инструменты (что сближает ее образ с образом Сарасвати), или оружие, или младенца. Джангули описывается как дочь Шивы, рожденная из лотоса, и к ней люди обращаются с просьбой предохранить их от яда.

В Южной Индии змеиный культ развит очень широко и разнообразно и входит в религиозную культуру разных каст, в том числе брахманов. Брахманическое божество змей Васуки и традиция *нагамандалам* прибрежной Карнатаки относятся к числу ритуалов высоких индуистских каст. Змеиные богини почитаются под именами Мудамма, Манчамма, Мане Манчамма и другими, однако имя Манасы здесь практически неизвестно. Отдельный обширный культ, особенно важный в Карнатаке и Керале, образован вокруг божества Субрам(м) анья, или Субрайи (*Subrāya*). Целый значительный сегмент мифологии, изобразительного искусства и обрядов связан с представлениями о нагах (*Nāgas, Nāginīs, Nāga Kanyā*) — нуминозных змееподобных существах, живущих семьями и многообразно связанных с другими живыми существами. Укрепление фертильности одна из важнейших функций всех этих культов.

Впервые я увидела, как совершается культ богини Моноши, в 2002 г., в деревнях раджбанси района Джалпайгури Северной Бенгалии. Перед этим, в Дели, я познакомилась с Динешем Роем, школьным учителем, который привез музыкальную группу на одну из фольклорных программ. Один из танцев, который я увидела, был посвящен как раз этой богине: девушка двигалась, имитируя движение змеи. Динеш рассказал, что хотя изображение этой богини люди не держат в домах, пуджа Моноше проводится довольно часто. Образы Моноши — Моноша-мондуш, так же как и изображения злых духов *масанов*, делают из мягкой сердцевины кустарника шола и бумаги, и после использования в ходе обрядов, уничтожают (Varma\_04 PF 17.01.2002 Mainaguri). Важнейший артефакт, необходимый для культа богини, это глиняный сосуд Моноша-гхат. Он выполняет одновременно несколько функций, выступая своего рода вместилищем богини и контейнером для подношений ей.

Мифологическая история богини хорошо известна. Существуют рисунки *патта-читра* — иллюстрированные свитки, представляющие важнейшие события повествования о Моноше; они несколько

различаются по длине и насыщенности, и в последнее время в целом уже переходят в статус музейных артефактов или сувенирной продукции. Для пуджи, посвященной Моноши, приглашают сказителя, Моноша-гидала, который может исполнить сказание о ее истории в течение трех, шести или восьми часов, в зависимости от заказа. Эту же богиню — Моноха — почитают и бодо-качари, и некоторые ассамцы в западных районах штата Ассам, прежде всего, в районах Гоалпара и Дарранг; с ней связана песенная эпическая традиция сукнани оджха-палли (*suknāni oja-palli*).

Имя Манаса (*Manasā*) встречается в поздних пуранах (*Brahma-vaivarta*, *Padma*, *Devībhāgavata*), сложившихся примерно в XIII в., но ее культ, скорее всего, к этому времени уже давно существовал (Smith 1980). Инкорпорация мифа о Моноше в шиваизм происходила, видимо, в XIII–XIV вв. Детальная проработка мифа содержится в поэтично-прозаических сочинениях XVI–XVIII вв. жанра мангалкавья (Dimock 1962). Особенную популярность получили авторские версии, в частности, бенгальская «Падмапурана» (*Padmapurāṇa*) Биджоя Гупто (ее перевела на русский язык Инесса Товстух), ассамская поэма XVII в. Сукаби Нараянадевы. Кроме того, до сих пор в Бенгалии и западном Ассаме циркулируют *о́хьяны* — воззвания к богине.

Согласно мифу, передающемуся изустно и зафиксированному письменно, Моноша — змея, дочь Шивы. С другой же стороны, в санскритских текстах упоминается Манаса как богиня, созданная мудрецом Кашьяпой в невидимой форме, которая оказывается, в частности, средством против укуса змеи.

Устная традиция в основном повторяет один и тот же рассказ, задерживаясь на одних деталях дольше и редуцируя другие моменты. Это история о божественном существе, Моноше, явившейся в теле змеи, чтобы основать свой культ и найти преданных себе людей. Сначала многие люди не любили ее, но она заставила некоторых из них, в том числе уважаемого торговца Чанда Савдагара (Саудагара, Садагара), поклоняться ей. Моноша убила его шестерых сыновей, а позже и его седьмого, последнего сына — Локхиндора, который был воскрешен вместе со своими братьями по требованию Шивы после отважного путешествия Бехулы, жены Локхиндора, в Город богов. Чанда заставили почтить богиню, и он сделал это, не скрывая своего отвращения, левой (нечистой) рукой и отвернув лицо от образа Моноши. Тем не менее, эпические поэмы о богине, *мангалкавьи*, повествуют, что после этого

поклонение ей стало популярным навсегда. Особенно важно поклоняться Моноше каждый месяц в одиннадцатый день убывающей луны. Но в действительности, как показывают мои полевые исследования, этой богине поклоняются то чаще, то реже.

История Моноши широко распространена, передается народными сказителями и связана с определенными локациями в современных Бенгалии (как штате Западная Бенгалия, так и Бангладеш, и особенно в Северной Бенгалии), Западном Ассаме, Бихаре и Одише. Мест, именуемых Чампак-нагар (легендарная родина одного из главных героев, Чандо) довольно много: одно находится недалеко от Богры (Восточная Бенгалия, Бангладеш), другое — возле Чайгаон в Камарупе (около Гувахати), еще одно — возле Касбы; есть и несколько других. Предполагается, что Сундербан был местом, где жила служанка богини, прачка Нета.

В мифологическом повествовании о Моноше ярко продемонстрирован вызов, который человек должен принять, имея дело с опасной божественной силой, порождающей страх и неуверенность, но в то же время награждающей адептов, дарующей им чудесные способности. Так сказать, «хождение по краю» всегда было и остается частью всех взаимоотношений с этой богиней. Она маргинальна во всех смыслах: своим происхождением, местом обитания, семейными обстоятельствами; она недостаточно умна и остается зависимой от Неты, однако она оказывается гениальной в делах коррупции и зла; похоже, что она безумна, как и некоторые другие индуистские божества, особенно божества нижнего порядка (McDaniel 1989). Здоровье, обретенное или утраченное, а также одержимость, транс, опьянение находятся в центре ее культа и ритуалов, и это делает историю Моноши актуальной для модели, разработанной Фабрицио М. Феррари в его книге, посвященной изучению ритуалов, здоровья, одержимости и исцеления в Южной Азии (Ferrari 2011: xx–xxi).

Мое исследование культа богини Моноши позволяет прийти к следующим заключениям.

Во-первых, пураны и мангалкавы рассказывают две разные истории происхождения богини: она произошла либо от мудреца Кашьяпы, либо от бога Шивы, но в обоих случаях она демонстрирует большую долю независимости.

Согласно пуранам, Манаса-деви (*Mānasā, Manasā*) — это богиня, которая произошла из медитации мудреца Кашьяпы (Mani 2002:

474) и существовала только в его уме (*manasā* '[созданная] в уме'), в виде мантр; долгое время она существовала только мысленно. Однако Кадру, мать нагов, также упоминается как ее мать. Целью этого творения было желание излечить от укусов змей (как и от яда вообще) и уберечь от них людей. Здесь богиня кажется орудием особого намерения. В Махабхарате Манаса упоминается как змея, рожденная в семье Васуки или Дхритараштры и сожженная заживо в жертвоприношении, совершённом Джанамеджайей для уничтожения змей (*sarpasatra*) (Ади Парва, глава 57, шлоки 5 и 16; см. (Mani 2002: 474)).

История происхождения Манасы как *манас-канья* Шивы, порождение его ума в форме девушки, рассказана в (Манаса-)мангалакavyа, литературном жанре, популярном в Бенгалии, Ассаме и некоторых частях Бихара и Одиши. Версии Манаса-мангалакavyи сочинили также многие поэты Северной Бенгалии, такие как Дургабари Бибхути (XVI в.), Джагадживан Гхосал, Джибан Кишня Майтра (XVIII в.) «Манаса мангалакavyа», или «Падма-пурана», Биджая Гупты и «Манаса Виджая» (1495 г.) Бипрадаса Пипилая рассказывает историю богини в мельчайших подробностях, в отличие от пуранических историй. Здесь Манаса описывается как дочь Шивы, созданная из его семени, упавшего на лист лотоса, и родившаяся в подземном мире, Патале, царстве царя змей Васуки. Согласно «Манаса-Виджае», Манаса родилась, когда Шива коснулся статуи девушки, созданной матерью змея Васуки. Васуки принял Манасу как свою сестру и передал ей ответственность за яд, который был произведен, когда царь Притху доил Землю, как корову. Увидев Манасу, Шива понял, что он ее отец и отвел ее к себе домой, где его жена Чанди решила, что эта девушка возлюбленная Шивы; она стала ее оскорблять и обожгла ее, оставив Манасу слепой на один глаз.

Согласно своей кастовой «идентичности», богиня демонстрирует тесную связь с низшими слоями общества как в Западной Бенгалии, так и в Восточной Бенгалии, или Бангладеш, создавая определенные ассоциации, например, с Шиталой и Шашти, а также другими упа-деватами. Однако местные торговцы и даже группы брахманов время от времени совершают ей пуджу.

Местные народные элементы очень заметны в мангалакavyах. Мокаммаль Х. Бхуйян пишет о местных особенностях культа Шивы в Бенгалии, который превратился в народное божество, поэтому

Моношу можно рассматривать как дочь хорошо знакомого местного крестьянского божества (Vhuiyan 2009). Но имели место и определенные «вкрапления» истории о Моноше в основные сюжеты о Шиве: есть восхваление богини как «удаляющей яд», так как она должна была спасти Шиву после того, как он выпил яд калакату (*kālakūṭa*), возникший при пахтании богами Молочного океана.

Когда Манаса предстаёт как порождение мысли, её существование безоблачно. Однако когда она принимает видимый образ молодой женщины, она становится жертвой ошибок и скандалов; она выглядит как брошенная отцом; она нуждается, не может найти надлежащее жилище; её личность во многом неясна и спорна. Суть жизнеописания этой богини — её борьба за преодоление своей маргинальности, оправдание своего божественного статуса и установление (часто насильственной) связи с почитателями. Текучая граница между богами, ведьмами и людьми является неотъемлемой частью ее мифа и культа. Будучи тантрическим божеством, бенгальская Моноша или ассамская Моноха имеет крайне амбивалентный характер; согласно нарративам и ритуальной практике она одновременно желательна и нежелательна.

Во-вторых, судя по текстам, жизнь Моноши и, в частности, ее брак, были несчастливими, о чём люди сегодня тоже знают. Однако они стараются не заострять на этом внимание, чтобы не раздражать и не сердить богиню. Тем не менее, одиночество и неустроенность Моноши должны быть причиной ее капризного характера.

Примечательно, что Моноша оказывается, так сказать, «разведенной», покинутой своим мужем — крайне неблагоприятный статус по индуистским моральным нормам. Как известно из эпических преданий, Кашьяпа выдал Манасу замуж за мудреца Джараткару, который практиковал суровые аскезы и решил воздержаться от брака. Следующие истории хорошо известны, и несколько эпизодов из них мне рассказали мои информанты в районе Джалпайгури.

Однажды предполагаемый жених наткнулся на группу людей, висящих на дереве вниз головой. Это были его предки, обреченные на страдания, поскольку Джараткару не совершил для них посмертные обряды и сам не обрел потомства. Поэтому они посоветовали Джараткару жениться и родить сына, который мог бы избавить их от этих страданий, совершив обряды. Джараткару согласился жениться



на Манасе при условии, что он оставит ее, если она не будет ему послушна. Богиня же Чанди испортила брачную ночь Манасы: Чанди посоветовала Манасе надеть змеиные украшения, а затем бросила лягушку в брачный чертог, и змеи начали носиться за ней по всей комнате, а испуганный Джараткару убежал из дома. Потом Джараткару расстроился из-за того, что Манаса разбудила его слишком поздно, и он опоздал совершить поклонение богам. Тем не менее, несмотря на скандалы, один ребенок, Астика, у Манасы и Джараткару родился. Астика освободил своих предков по отцовской линии от посмертных страданий, а также помог спасти нагов от уничтожения, когда царь Джанамеджая решил истребить их, принеся в жертву. В устных бенгальских рассказах упоминается несколько детей, рожденных Моношей после единственной ночи с ее мужем. Однако ни Джараткару, ни их дети не играют роли в следующей части жизни Моноши: она остается одинокой, и ее прачка Нета оказывается единственной спутницей, советчицей и помощницей богини.

Образ Манасы как в текстах, так и в способах поклонения представляется очень гибким и разнообразным.

Самое известное время для поклонения змеям и змеиным богествам — это праздник Нага-Панчами, отмечаемый в пятый лунный день месяца шравана (июль-август), но в Бенгалии Моноше можно поклоняться в любое время. В дхьянах ее называют йогини, которая может принимать любую форму, какую только пожелает. В дхьянах Манаса упоминается как мать змей, находящаяся в сопровождении змей, как мать Астики, как дочь Шивы. Подробно описана ее внешность: она едет на гусе, носит красное одеяние, у нее прекрасная грудь, она сияет, как золотой лотос и т. д. Самым ранним культовым изображением Моноши является глиняный горшок, полный воды, а также веточка дерева сидж (*Euphorbia lingularia*). Позже в своей антропоморфной форме она изображается стоящей на лотосе, покрытой змеиным капюшоном. В некоторых скульптурах X–XIII вв. она изображается в виде прекрасной женщины, обладающей третьим глазом (Bhattacharya, Brindavan C. 1921: 55; Bhuiyan 2009: 76). На изображениях, сделанных из шолы (*sola*, *Aeschynomene aspera*) и распространенных в Западной Бенгалии и особенно в Северной Бенгалии, она выглядит как змея, или женщина, или просто букет цветов. Часто ее изображают стоящей на лотосе. Капюшон из змей, руки и тело, покрытые змеями, являются главными атрибутами

богини. Иногда ее изображают с ребенком на коленях. Ее внешний вид изменчив, она ускользает от прямого наблюдения, действуя часто почти незаметно. Она является источником различных видов транса, воздействующего на людей и богов. Тем не менее, есть несколько примеров длительных связей между Манасой и ее преданными, как отдельными людьми, так и группами. В целом эти связи очень плодотворны, несут большие милости богини адепту, хотя привязанность к ней всегда сопряжена с риском.

В истории жизни Манасы есть несколько моментов, которые доказывают, что она действительно никому не нужна. Жизнь многих героев мифа омрачена многочисленными проклятиями и ответными проклятиями: Чанд — в своей предыдущей жизни святой Пашу-кор — был по ошибке проклят птицами (яйца съела змея, а не он); Бехула была проклята стать вдовой в брачную ночь и т. д.

Появление на свет богини как будто случайно: однажды прекрасным весенним днем Шива шел по лесу и обнял дерево, внезапно почувствовав обаявшее его желание. Его семя спускается, уходит под землю, где встречается со змеями, и там рождается девочка. Ее внешний вид уже с этого момента неясен: она змея, имеющая все типичные для змей черты, но она также является полубогиней, или богиней, и обладает рядом сверхъестественных способностей, которые открываются постепенно, с развитием сюжета ее истории. Манаса может изменить свой образ, превратившись в красивую девушку. Но то здесь, то там проявляется ее змеиная сущность: одно из самых частых упоминаний о ней — что «ее принесли в корзине» — широко цитируется (Roy\_04 PF 06.01.2002); упоминание существа, принесенного в корзинке, по-видимому, является эвфемизмом к слову «змея» и связано с практикой не упоминать этого слова в повседневной речи. Масса разнообразных поэтических имен божества обозначает возможное смешение двух чувств людей к ней: глубокого уважения и смертельного страха. Богиня очень активна и чрезвычайно честолюбива в своем желании зарекомендовать себя как *деви*, она борется за это.

Ее жизнь представлена как череда скандалов, обусловленных ее предшествующими действиями и событиями. Они могут иметь как культурное, так и психологическое объяснение и интерпретации. Первый скандал, согласно мифологическому повествованию, это ее ссора с Чанди, женой Шивы. Это произошло, когда Манаса,

родившаяся змеей в подземном мире и никогда не видевшая своего отца, посетила дом Шивы и была воспринята Чанди как возможная наложница или любовница Шивы. Чанди ударила ее ногой, Манаса же лишила Чанди сознания своим ядовитым взглядом. Произошла драка между двумя богинями; только с большими трудностями Моноша была принята Чанди как дочь Шивы. Шива устроил место для Моноши под деревом и создал для нее спутницу из своих слез раскаяния, которая получила имя Нето (Нета), традиционно представляемая в виде прачки. В дальнейшем повествовании Моноша изображается как полностью зависимая от Неты, в плане порождения идей и общей моральной поддержки. Затем история замужества Моноши показывает, что она крайне нежелательная невеста: ни один хороший жених не заинтересован в ней. Сам Шива прилагает все усилия, чтобы выдать ее замуж, и находит жениха с очень специфическим характером: он аскет. С помощью магии его уговаривают жениться для благополучия его родственников, которые умерли, но из-за его безбрачия и отсутствия потомства не могут продолжить свое путешествие в сансаре или обрести мокшу: они застряли на дереве, как плоды, которые перезрели, но не могут упасть. На следующее утро после свадьбы между Моношей и ее мужем вспыхивает ссора: она не хочет ни готовить для него еду, ни обслуживать его, и, похоже, не умеет делать это должным образом. Она дает ему плохо сваренный рис. Брак распадается, однако цель завести детей достигнута: Моноша рождает шестерых маленьких змеенышей, которые, однако, почти не упоминаются в последующем повествовании. Богиня рисуется как ведущая одинокую жизнь при поддержке очень немногих помощников, таких как Нета. Если можно разделить индуистских богинь на две большие категории — «замужние» (*сухагини*) и «незамужние» (часто тантрические в ритуальной практике), то Манаса выпадает из этих типов, составляя третью категорию «разведенных богинь», которая выглядит крайне необычно. Это состояние, вероятно, является причиной ее капризного, страстного и вспыльчивого характера и приводит ее иногда к открытому насилию.

Самый длинный и жестокий скандал, входящий в мифический нарратив, касается ее борьбы с торговцем Чандом Савдагаром. Это человек, который отказался поклоняться ей, однако его жена делала это тайно. Моноша начала терроризировать семью Чанда. Она уничтожила его имущество, потопив несколько лодок с товаром, убила

шестерых его сыновей. Наконец, она приняла вызов войти в железный дом, построенный Чандом для его последнего сына Локхиндора, чтобы юноша не погиб в свою брачную ночь. Моноша подкупила рабочих, которые оставили маленькую дыру, и одна змея, Каланаг, проникла внутрь и укусила беднягу, который тут же и умер. История невестки Чанда, Бехулы, и Локхиндора — пример великой добродетели и фантастического стоицизма. Бехула главная героиня всей истории, она делает невозможное: преодолевает смерть, поднимает погребальную ладью вверх, к истоку реки, в Город богов — по сути дела, проходит тантрическим путем. Она встречает богов и, в частности, Шиву (ее тесть Чанд — адепт Шивы), прося его убедить Манасу вернуть украденное: жизнь Локхиндора и шести его братьев. В Городе богов устраивают суд, на котором Бехула побеждает. Моноша возвращает жизнь Локхиндору, его братьям, а также и все имущество Чанда. Бехула возвращается домой, и женщины семьи уговаривают Чанда совершить пуджу для Моноши. Он делает это, хотя и с отвращением, используя в ритуале левую — нечистую — руку. Развязка мифа ясна: каждый получает то, что хотел. Семья объединяется. После ужасных событий и потерь устанавливается мир, восстанавливаются богатство, здоровье и жизнь. Моноша достигает своей цели: установления своего культа на земле и приобретает несколько адептов. Как уже было сказано выше, пуджа Моноше играет важную роль в повседневной жизни нескольких областей и, безусловно, преобладает среди раджбанси Северной Бенгалии и нескольких общин Западного Ассама. В Ассаме почитание Монохи является частью пуджи *Марай* (в Гоалпаре) или/и частью *сукнани оджа-палли*, эпической истории с танцем и трансом деодхани, распространенной в районах Дарранг, Кокраджхар и Гоалпара.

### **Моноша как богиня: способы и смысл быть ее адептом**

Теперь следует задать вопросы: кто должен быть адептом Моноши? Как и почему люди поклоняются Моноше? Какова причина и, так сказать, «причинность» быть ее адептом? Причин поклоняться ей, как говорят мои информанты, много: лечение ожогов, резаных ран, кожных заболеваний совершаются милостью этой богини. Люди просят ее предотвратить или вылечить змеиный укус и такую болезнь, как оспа, повысить плодovitость и дать процветание. Ее

благословения стараются снискать при заключении брака, а также в случае бездетности.

По моим наблюдениям, поклонение Моноше включает в себя два вида обрядов: *нитья* ‘постоянный’, привязанный к календарю, и *камья* ‘вызванный желанием человека’, осуществляемый в случае необходимости, особенно в связи с женскими обрядами по обету, см. (McDaniel 2002). Среди календарных обрядов, в ходе которых в Индии осуществляется поклонение змеям, включая почитание Манасы, наиболее важен Нагапанчами, обычно пятый день месяца шравана (бенг. шрабон), который приходится на июль. Бенгальские женщины в этот день соблюдают пост, *врата* (см.: McDaniel 2002), и оставляют молоко у змеиных нор. Во время сезона дождей из лесов выходят змеи и приближаются к домам.

В некоторых местах, например в Северной Бенгалии, пуджу Моноше можно проводить в любое время. Бенгальскую Моношу почитают люди из низших каст и преимущественно женщины. Ее жрецы — *деоши* / *деваши* (скорее всего, от санскритского *de(va) vatṣī* ‘принадлежащий к божественному роду’) происходят из небрахманских общин. Поклонение Моноше в Северной Бенгалии в основном связано с семейными делами: других людей на такую пуджу редко приглашают. По словам моих информантов, обряд может длиться четыре часа, а может и целую ночь, и это приурочивают к предстоящей свадьбе, рождению ребенка, или любому другому серьезному семейному событию, и пуджа эта направлена на благополучие семьи. Марай (Маре)-пуджа среди бодо, возможно, является одним из немногих случаев расширенной пуджи Манасе; она длится три-четыре дня и включает в себя транс и одержимость.

### Почитание Моноши, одержимость и транс

В коллекциях многих музеев Индии имеются скульптуры, изображающие Манасу в образе прекрасной женщины, украшенной змеями; другие ее атрибуты аналогичны атрибутам Лакшми и Сарасвати (Bhattacharya 1921) и некоторых буддийских божеств (Bhattacharyya 1993). Однако храмовое поклонение таким изображениям сегодня редкость. Обычно в деревенских святилищах Бенгалии и Западного Ассамы нет постоянного антропоморфного изображения Моноши-деви. Обычно есть горшок, либо совсем простой, либо укра-

шенный орнаментом, который устанавливается, чтобы представлять богиню и содержать пожертвование. В некотором смысле его можно сравнить с *гарбой*, священным горшком Гуджарата, одновременно вместилищем и символом Амба Деви. Эволюцию образа Манасы от аниконического к антропоморфному исследовал Бхуйян Мокаммал, см. (Bhuiyan 2009).

Как в Северной Бенгалии, так и в Западном Ассаме пуджа Моноше / Монохе проводится в домашнем святилище *гхарам-тана*, рядом с жилым домом. Это может быть небольшой земляной участок или небольшая хижина, пустующая до дня поклонения, когда устанавливаются временные изображения богини — Моноша-мондуи. Моношу можно представить в виде цветка или женщины, держащей змей и окруженной змеями. В знаменитом храме Камакхья есть место для поклонения Манасе прямо перед главным входом в главное святилище, но изначально там не было идола, точно так же как у Камакхьи нет никакого антропоморфного идола. Один год, с последнего дня месяца шравана до второго дня месяца Бхадра, здесь проходит праздник (Baruah 2018: 103), когда *деодха*, адепты, которые выступают заодно как «лошади» (*гхора*) богов, экстатически пляшут.

Тем не менее, в Северной Бенгалии и Ассаме, а также и в некоторых других ареалах восточной Индии (см. Maitra 2008) есть и постоянные святилища Моноше. Одна из них находится рядом с пещерами Васиштхи и храмовым комплексом на окраине города Гувахати. Интересно, что эти храмы находятся в лесу на скалах и берегу реки и представляют собой множество небольших пещер. Поклонение змеям должно было совершаться здесь без какой-либо капитальной постройки, которая была устроена совсем недавно. Здесь совершается поклонение дереву, звучат просьбы об исполнении желаний, особенно о рождении детей. В отдаленной деревне в районе Дарранг я посетила постоянное святилище Манасы, построенное одной семьей и ей принадлежащее. Для них она *ишта-деви* ‘любимая богиня’. Идол Манасы сделан недавно и установлен в небольшой хижине; продолжается строительство большего цементного храма. Пуджу совершают пуджари, но ежедневно члены семьи мужского пола сами поклоняются богине. Мне разрешили «взять ее *даршан*», то есть увидеть статую, но не разрешили ни фото-, ни видеосъемку, даже за пределами хижины. Причиной этого запрета было желание защитить меня от опасности: «Она может тебя убить. Она может ошибаться.

Но ей все равно. Никто не знает, чего от нее можно ожидать! <...> Она подобна нашей Матери. Она жива! Мы всегда приезжаем и все ей рассказываем: сообщаем также, когда собираемся уезжать из села на какое-то время или когда вернемся» (Dag\_02 PF 25.10.2018).

Пуджа Моноше состоит из нескольких элементов: *гхат-стхапон* ‘установка горшков’, *ашун-бошун* ‘приход-усаживание’, то есть приглашение богине прийти и сесть, заклинание и приветствие, повествование истории Моноши сказителем — Моноша-гидалом (в Северной Бенгалии) или *оджа* (в Западном Ассаме) с включением в некоторых случаях транса, а также танца Бехулы *Бехула-нач*. Сказители — оджа и гидал — поют и рассказывают, одновременно делая руками жесты, обязательные для ритуала заклинания. Они могут ввести танцовщицу (в Ассаме, в традиции сукнани оджа-палли, называемую *деодхани*) в транс, а позже вывести ее из транса. Обширное исследование традиции деодхани в Западном Ассаме было проведено фольклористом Пураби Баруа (Baruah 2018); она собрала богатый этнографический материал и проанализировала его. В ноябре 2018 года мы два дня обсуждали в ее родном городе Тезпур феномен транса и одержимости духом, а также их связь с историей Моноши. Транс — неизбежная часть поклонения этой богине. И в мифе, и в ритуале мы наблюдаем несколько трансов, о которых рассказывается в мифе и которые в некоторых случаях наступают. Как в повествовании, так и в ритуалах они различаются.

Согласно полевым материалам, собранным Пураби Баруа (Ibid.: 152), в пудже Марэ (Мараи) в Мондолграме, округ Гоалпара в Ассаме, практикуется *докот-пора* — пять состояний транса, которые разыгрываются и совершаются в течение трех ночей пуджи. Из мифа о Манасе извлечено пять случаев транса. *Пхул-док* разыгрывается, чтобы вспомнить момент, когда жена Шивы, Чанди, собирая цветы в саду, устает и теряет сознание, и Махадев поднимает ее. *Дурга-док* — транс, когда Чанди или Дурга теряют сознание, подвергаясь нападению Манасы или Падмавати. *Гохай-док* — это транс Шивы, который падает из-за ядовитого взгляда Манасы. *Сайя-майя-док* отражает момент, когда Локхиндор упал во время своей свадебной церемонии из-за одного только присутствия Манасы. *Лохи-док* изображает смерть Локхиндора из-за нападения змея Калинага на Мергор (Ibid.: 143–145).

Все эти транссы исполнялись деодхани; сегодня их значительно меньше, а в некоторых районах, где раньше эта традиция была очень

распространена (например, в районе Дарранг Ассама), они почти исчезли. В ноябре 2018 года в сотрудничестве с Лопамудрой Дас в районе Дарранг я изучала сукнани оджа-палли; мы увидели обряд, который провел Раджендра Натх Оджа. Во всей округе мы не смогли обнаружить ни одной настоящей деодхани, однако танец деодхани как имитацию транса исполняла молодая девушка. Практика исполнения танца деодхани на сцене широко распространена в Ассаме уже с 1990-х годов; я записала интервью у нескольких женщин в возрасте 40–50 лет (и несколько моложе), которые этим занимаются. Пураби Баруа говорит, что отношение общества к настоящим деодхани (в основном их практика сохранилась в районе Гоалпара) очень плохое, эти женщины в значительной степени чувствуют себя отверженными. Состояние транса в их представлении оказывается проявлением силы Моноши. Они впадают в транс в тех местах повествования, где речь идет об отравлении, и смерть также оказывается одним из видов яда. Все состояния транса здесь, включая смерть, временны. Транс включен в Маре-пуджу как разыгрывание мифического повествования.

Помимо трансов-опьянений, в истории Манасы есть еще один транс, другой природы, и он является источником весьма своеобразного танца, *Бехула-нач*. На самом деле именно этот танец, а не другие трансовые танцы, составляет репертуар танцовщиц, которые имитируют транс как в ритуальных целях, как я записала в районе Дарранг; так и для выступления на профессиональной сцене. На суде богов Бехула рассказывает историю семьи Чанда Савдагара, главным образом, о череде случившихся несчастий. Боги просят Бехулу станцевать. Она же распускает волосы и начинает двигать головой по часовой стрелке, как будто совершая некое круговращение огня вокруг почитаемого образа, как в обряде *арати*. Далее она начинает танцевать экстатический танец, энергично двигаясь; все печали, беды, пережитые ею в прошлом, концентрируются и находят разрешение в этом танце Бехулы, девушки, ставшей вдовой в свою брачную ночь, путешествовавшей с мертвым телом мужа вверх по течению реки, и добравшейся до Города богов. Она стала известна как Сати Беула — добродетельная жена Бехула. Ее танец представлял собой сознательный транс, своего рода танец «гневной вдовы» (SG\_02 PF 10.11.2018 Guwahati).

Бехула на протяжении всей истории находится в специфическом положении: овдовев в брачную ночь, она не смирилась со своим



вдовством. Как и известная героиня эпоса Савитри, она считала смерть мужа несправедливой и полагала, что ее можно преодолеть. Этот транс произвольный, направленный на разрешение трудной ситуации. Бехула очень активна, и здесь следует учесть важную интерпретацию образа Бехулы как человеческого проявления небесной танцовщицы, апсары Уши. Все транссы, пять *док* и экстатический танец-*нач* Бехулы являются проявлениями кризиса; это можно сравнить с танцем людей, одержимых божеством, в других ареалах Южной Азии, особенно в пригималайских областях, см. (Alter 2017). Это моменты крайней неопределенности и поворота в развитии сюжета. Во всей истории о Моноше есть только два героя, которые не подвержены одержимости: сама Моноша и Бехула, которая оказывается единственным адекватным противником богини, единственной, кто может ее победить в борьбе. Можно сказать иначе: они обе всегда пребывают в каком-то особом состоянии сознания, которое в определенной мере эквивалентно трансу. В конечном счете, Бехула — это своего рода альтер-эго Моноши: она может победить именно потому, что обладает лучшими качествами богини. Да и весь миф иногда называют в честь Бехулы и Локхиндора как главных героев. В конце концов, именно сила Бехулы, ее преданность, терпение и активные действия, включая танец, становятся преобразующей силой, позволяющей сделать нежелательную Моношу желанной и почитаемой.

История Моноши, змеиной богини Бенгалии и Западного Ассама, открыта для размышлений и интерпретаций. Змеи — древние создания, внушающие страх, их считают опасными для человека. В индийских духовных практиках змея олицетворяет вечную энергию — кундалини — или символизирует канал жизни, где возможны как деградация, так и воскрешение. Моноша, создающая препятствия и проблемы, и Бехула, преодолевающая их и побеждающая, имеют схожие черты и обладают *шакти* — сакральной энергией. Моноша опасна, но и нужна. В конце концов, она становится одной из местных богинь-матерей, *амма*, которые всегда сильны. Она «горячая», активно вмешивается в человеческие дела. Она убивает, но творит чудеса и исполняет желания. Она представляет собой некоторое промежуточное звено между божествами, демонами и людьми, как на уровне мифа, так и на уровне культуры. Будучи тантрическим божеством, Моноша имеет крайне амбива-

лентный характер; согласно нарративам и ритуальной практике она одновременно и желанная, и нежеланная. История и культ Моноши составляют своеобразную локальную систему знаний, непосредственно направленную на преодоление и преобразование мирских жизненных кризисов.

## Список литературы

### Источники

PF — личный полевой материал, собранный автором, имеет номер в личном аудио- и видеоархиве, дату и место.

### Исследования

Alter, Andrew. *Dancing with Devtās: Drums, Power and Possession in the Music of Garhwal, North India*. London and New York: Routledge, 2017.

Baruah, Purabi. *A Study of the Deodhani Performance with Special Reference to Ojā-Pāli Tradition of Assam*. Thesis submitted in partial fulfillment of the requirement of the degree of Doctor of Philosophy in Folkloristics of North-Eastern Hill University. Shillong, North-Eastern Hill University, Department of Cultural and Creative Studies, School of Social Sciences, 2018.

Bhattacharya, Brindavan C. *Indian Images: The Brahmanic Iconography, Based on Genetic, Comparative, and Synthetic Principles*. Calcutta and Simla: Thacker, Spink & Co., 1921.

Bhattacharyya, Asutosh. *The Sun and the Serpent Lore of Bengal*. Calcutta: Firma KLM Private Limited, 1977.

Bhattacharyya, Benoytosh. *The Indian Buddhist Iconography*. New Delhi, Madras: Asian Educational Services, 1993 [1924].

Bhuiyan, Mokammal H. Iconography of Goddess Manasa: Origin, Development and Concepts // *Journal of the Asiatic Society of Bangladesh* (Hum.). 2009. Vol. 52, No 2, 71–99.

Coomaraswamy, Ananda K. & Sister Nivedita. *Myths of the Hindus and Buddhists*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2003 [London: George G. Harrap & Company, 1913].

Dimock, Edward C. The Goddess of Snakes in Medieval Bengali Literature // *History of Religions*. 1962. Vol.1, No. 2, 307–321.

Espirito Santo, Diana. *Fluid Spirits. Cosmology and Change in Contemporary Brazilian Umbanda*. S.l.: Caribbean Studies Press, 2018.

Ferrari, Fabrizio M. (ed.). *Health and Religious Rituals in South Asia: Disease, Possession and Healing*. New York, London: Routledge, 2011.

Maitra, Lopamudra. Change and Continuity as Means to Perpetuate Cultural Anxieties: A Brief Study of Tushu *brata* Rites and the Worship of Goddess Manasā

in Specific Districts of Lateritic West Bengal (India) // Mohanty Panchanan, Malik Ramesh C. and Kasi Eswarappa (eds.). *Ethnographic Discourse of the Other: Conceptual and Methodological Issues*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008

Mani, Vettam. *Purāṇic Encyclopaedia. A Comprehensive Work with Special Reference to the Epic and Purāṇic Literature*. Delhi: Motilal Banarasidas Publishers Private Ltd, 2002.

McDaniel, June. *The Madness of the Saints: Ecstatic Religion in Bengal*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

McDaniel, June. *Making Virtuous Daughters and Wives: An Introduction to Women's Brata Rituals in Bengali Folk Religion*. New York: State University of New York Press, 2002.

McDaniel, June. *Offering Flowers, Feeding Skulls: Popular Goddess Worship in West Benegal*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004.

Ryzhakova, S. Welcomed and Unwanted: Uncertainty and Possession in a Cult of Manasa (North Bengal and West Assam, India) // *Journal of Ethnology and Folkloristics*. 2020. Vol. 14, No. 1, 25–48.

Smith, Frederick M. *The Self-Possessed: Deity and Spirit Possession in South Asian Literature and Civilization*. New York: Columbia University Press, 2006.

Smith, W. L. *The One-Eyed Goddess. A Study of Manasā Māngal*. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Oriental Studies 12). Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1980.

*Т. Г. Скороходова*

## Тема Другого в творчестве Рабиндраната Тагора: опыт философского анализа

**Аннотация.** Тема Другого — важнейшая в наследии Рабиндраната Тагора, осмысливающего эту общечеловеческую тему на уровнях бытия человека в мире, жизненной практики и познания. Наследуя достижения мысли и культуры эпохи Бенгальского Возрождения, он развивает идею необходимости Другого, понимания и диалога с ним. В поэзии Тагор постигает «вертикальное» измерение темы — взаимоотношения человека и Бога как общение, познание и понимание. «Горизонтальное» отношение — к другим людям — Тагор осмысливает как проблему: онтологическая необходимость Другого в человеческом мире противоречит негативному к нему отношению и отторжению, чреватому насилием. Проблема раскрыта в прозе Тагора, предлагающего знание о Другом — женщине, иноверце, человеке низкой касты, труженике. Он выработал два императива для снижения остроты проблемы: постоянной работы познания Другого ради его понимания, и принятия Другого для утверждения подлинной человечности.

**Ключевые слова:** понимание Другого, диалог, творчество Рабиндраната Тагора, Бенгальское Возрождение

*Tatiana G. Skorokhodova*

## **The Theme of the Other in the Works of Rabindranath Tagore: an Attempt at a Philosophical Analysis**

**Abstract.** The theme of the Other is most important in the heritage of Rabindranath Tagore, who thought this universal human theme at the levels of a being of human in the world, of live practice and of cognition. Inheriting the Bengal Renaissance thought and culture, he develops its idea of necessity of the Other, understanding and dialogue with him. Tagore understands ‘vertical’ dimension of the theme in poetry — as interactions by human and God, their communication, cognition and understanding. ‘Horizontal’ relation to other people Tagore comprehends as the problem: ontological necessity of the Other in a human world comes into controversy with a presence of negative relation to the Other — up to rejection fraught with violence. The problem is described in his fiction, where Tagore offers the knowledge on the Others: women, untouchables, other-religionists, hard-worker. He has elaborated two imperatives to reduce the severity of the problem: permanent work to cognition of the Other for his understanding, and acceptance of the Other for assertion of true humanness.

**Keywords:** understanding of the Other, dialogue, heritage of Rabindranath Tagore, the Bengal Renaissance

В многослойном и богатом художественном творчестве бенгальского писателя с мировым именем Рабиндраната Тагора (1861–1941) существует множество тем, которые содержательно представляют собой философское осмысление мира и человеческой реальности, однако выражены эстетически в литературных формах. Видимо, в этом причина того, что его литературно-художественное наследие редко оказывается в поле зрения философов — в отличие от публицистики и лекций, где Тагор рассматривал явно философские темы и проблемы. Сам он считал себя поэтом и при случае всякий раз подчёркивал, что ни учёным, ни философом не является (Tagore 2011: 76). Признание его философом в Индии и во всём мире ещё при жизни говорит об обратном: и в поэзии, и в прозе, а не только в публицистике и выступлениях Р. Тагор продолжает традиции индийского неортодоксального мышления, восходящие к «Осевому времени»

(понятие, введённое К. Ясперсом), и одновременно развивает адогматическое философствование, характерное для неклассической философии Нового времени. Его художественное творчество пронизано философскими темами и смыслами, а в публицистике и лекциях они изложены в эксплицированном виде, хотя и нестрого, иной раз в медитативном ключе, как заметил С. Радхакришнан (Radhakrishnan 1919: 6). Среди философских тем в творчестве Тагора — тема Другого, ключевая для эпохи Бенгальского Возрождения, в которую он жил и творил.

Проблема Другого как определение отношения и взаимодействия с ним в человеческой реальности является одной из универсальных в истории, культуре и социальности; она неизменно присутствует на всех уровнях бытия и жизненной практики людей, сообществ, цивилизаций, а в периоды исторических трансформаций оказывается предметом познания в философии и осмысления в культурном творчестве. Это произошло и в Индии XIX — начала XX вв., когда в ответ на вызов британского колониального правления местные интеллектуальные элиты принялись за интенсивное осмысление ситуации, в которой оказалось традиционное общество на субконтиненте, а также постижение Запада и его институтов, социальности и культуры, как и собственных традиций, истории и культуры. Благодаря этому интеллектуальному движению в разных индийских регионах начались процессы, составившие эпоху, осознанную её участниками как начало возрождения общества и культуры. Национально-культурный ренессанс в Индии был рождён усилиями интеллектуалов, реформаторов, общественных деятелей и творцов культуры, осознавших необходимость диалога с Западом, понимания и сохранения собственного культурного наследия и нового синтеза западного и индийского ради развития общества и культуры, ради движения в современность. Самая развитая провинция Британской Индии — Бенгалия — явила первый и наиболее полный вариант общего ренессанса (см. Dasgupta 2011; Dasgupta 2012; Bhushan & Garfield 2017). Именно в эпоху Бенгальского Возрождения проблема Другого была поднята её творческим меньшинством как проблема взаимодействия с ним и его условия в новых условиях, когда в роли Другого выступил Запад. В лице европейцев — британцев — Другой пришёл в Индию и установил в традиционном обществе собственные институты и тем практически сломал закрытость и замкнутость

индийского общества на себе и побудил пересмотреть и изменить его привычное отношение к Другому (см. Скороходова 2022).

Творчество Тагора по праву считается вершиной развития философии и культуры Бенгальского Возрождения (Dasgupta 2011: 431–447), и в этом контексте очевидно как присутствие темы Другого в его творчестве, так и всё богатство её проявлений. В обращении Тагора к теме Другого сошлись две традиции: индийская «осевая» — древняя — традиция понимания Другого и новая, сформированная интеллектуалами и реформаторами его эпохи. Он унаследовал новую традицию уже в юности, воспитываясь в атмосфере культурного ренессанса второй половины XIX века.

Рабиндранат рос в семье, «где тексты Упанишад были частью ежедневного богослужения» (Tagore 1914: vii), семье, бывшей в авангарде религиозного движения Брахмо Самадж («Общество [поклонения] Брахману», т. е. Единому Богу). Его отец, видный религиозный и общественный деятель своего времени Дебендронатх Тагор (1818–1905) черпал вдохновение в текстах Упанишад в поиске путей духовного возрождения страны. Сам Рабиндранат говорил, что часто следовал строкам Упанишад и поучениям Будды и в своей жизни, и наставляя других, «поскольку они наполнены для меня, как и для других, личным смыслом, и я ожидал, что они [эти речения — Т. С.] подтвердят мои собственные заключения, ценные тем, что они основаны на моём личном опыте» (Ibid.: VIII). При этом обращение участников и лидеров духовных движений Бенгалии к текстам ранних Упанишад, принятых за основание древней традиции Индии и опору в продвижении общества в современный мир, стало возрождением достижений индийского «осевого» наследия и формированием преемственной с ним обновлённой мысли.

Начиная с основателя ренессансных процессов реформатора и философа Раммохана Рая (1772–1833) и завершая Рабиндранатом Тагором, интеллектуалы Бенгалии положительно ответили на встречу с Западом — Другой цивилизацией, обществом, культурой, религией. Они наладили в мысли и практике взаимодействие с его духовным наследием, ценностями, институтами и достижениями. Осмысливая вызов индийской интеллектуальной традиции и практике со стороны христианства в лице различных миссионерских организаций, философы и реформаторы — сначала Р. Рай и его единомышленники, объединившиеся в Брахмо Самадж, затем несколько поколений его

лидеров и представителей, а позже деятели неоиндуизма (Бонкимчондро Чоттопаддхай, Свами Вивекананда, А. Гхош) — обратились к «осевым» основам (Упанишадам, веданте и другим философским школам, Бхагавадгите) и с ними фактически распространили «вертикальное» отношение «Я – Ты» (человек–Бог) на живое общение с Другим. Осмысливая Запад, бенгальцы одновременно, благодаря принятию как необходимого для себя Другого-дальнего, открыли Другого-ближнего в собственном окружении. Этот свой-Другой прежде находился на периферии сознания традиционных элит, поскольку был встроен в систему кастовой иерархии и не требовал понимания. Теперь древняя традиция понимания Другого, дополненная «горизонтальным» отношением — к другому человеку, группе, общности (прежде всего в собственном окружении) — развивалась не только в мысли и культуре, но и в практике социальной жизни. Так в религиозной и социальной мысли возникла проблема Другого, решенная в пользу понимания его в диалоге. Из понимания своего-Другого как страдающего, угнетённого и ущемлённого в правах выросла, по сути, вся практика религиозного и социального реформаторства эпохи, а также бенгальская художественная литература XIX в. Наследником обеих традиций понимания — древней и новой — и был Тагор в своём мировоззрении и творчестве.

Более того, творцы эпохи объективно сами стали Другими в собственном традиционном окружении, и потому были способны поднять проблему Другого. Французский философ Поль Рикёр предложил для описания этой позиции и роли удачное обозначение: «я-сам как Другой» (Рикёр 2008). Относясь к традиционным высоким кастам, они другие внутри статуса, т. к. мыслят и действуют адогматически и самостоятельно, независимо от внутрикастовых правил. Так, и Раммохан Рай, и семья Тагоров из Джорашанко (район Калькутты) — брахманы, но они Другие как в силу нетрадиционного рода занятий в новой Индии (предпринимательство, реформаторские инициативы, просвещение и т. д.), так и в силу «подпорченного» ещё до прихода британцев традиционного статуса.<sup>1</sup> Всех представителей клана Тагоров отличала ярко выраженная

---

<sup>1</sup> Один из предков клана Тагоров, по преданию, служил при дворе мусульманских правителей и «осквернил» свой брахманский статус, обоняя ароматы блюд мусульманской кухни. С тех пор брахманы клана считались относящимися к *бханга* — осквернённой касте.



личностная позиция и способность принимать ответственность не только за себя, но и за других людей и вести с ними диалог. Особо значима последняя способность: видеть Другого в традиционном обществе было, с одной стороны, привычно (человек, встроенный в кастовую систему, повсюду окружён другими-ближними, привычными в этой реальности), а с другой стороны, общение с ним всегда регламентировано и не требует осмысления. Теперь же сочувствие, сострадание и гуманное отношение к любому человеку направляют освобождение от традиционализма и застывших установок в общении. В личном опыте Рабиндраната эта особенность бенгальских творцов новой мысли и культуры проявилась сполна в осознании собственной другости, способности видеть и понимать Другого, и позволила не просто поднять проблему Другого и размышлять о ней практически всю жизнь, но и выразить тему Другого в беспрецедентном по полноте охвата диапазоне.

Истоки темы Другого в творчестве Тагора восходят к личностному становлению поэта в детстве и юности. Роби был младшим, четырнадцатым из детей Дебендронатха Тагора; все дети большой семьи Тагоров были старше его. Как свидетельствует сам Рабиндранат в «Воспоминаниях», он воспитывался в окружении слуг и долгое время был отделён от широкого мира за пределами дома. Опыт переживания одиночества и потребности тёплого и многостороннего общения с Другим — миром и людьми — оказались существенной частью его становления как личности и как поэта. Другие скоро появились в его окружении, и общение с ними — от сверстников-родственников немногим его старше и до взрослых членов семьи, которые до времени «были во всём далеки от нас», (Тагор 1961–1965: XII, 12) — затем оказали исключительно важное влияние на молодого Робиндро. К таким людям относятся, в частности, его отец Дебендронатх, а также один из старших братьев, Джотириндронатх и его супруга Кадамбори Деби, с которой связан его опыт понимания женщины как Другого человека в общении.

Небольшой эпизод в «Воспоминаниях» повествует, как юный Роби радостно сообщает своему кузену о том, что его племянник Шотто награждён в школе за успех на экзамене.

«А ты не получил приза?» — спросил он, улыбаясь и притягивая меня к себе. «Нет, — сказал я, — Шотто!» Моё искреннее удовлетворение

успехом Шотто, видимо, сильно тронуло моего кузена. Он обратился к своим друзьям и заметил, что это весьма достойная черта. Я прекрасно помню, как поражён был я тогда, ибо я не думал о моём чувстве с этой точки зрения (Там же: 76).

Это был один из первых признаков способности видеть Другого и сопереживать ему, искренне присоединяясь к нему в радостях и страданиях жизни, которая пронизывает поэзию и прозу Рабиндраната и захватывает читателя, когда он понимает, что поэт передал его собственные чувства и мысли так, как никто прежде их не понимал. В «Воспоминаниях» поэт пишет и о неповторимой, но, к сожалению, уходящей атмосфере дружеского общения в доме Тагоров, когда люди близкие по духу и устремлениям собирались из любви друг к другу (Там же: 78–79). Так закладывалась особая модель дружеского общения — диалога с Другим и понимания, разделяемого смысла, всегда нового и неисчерпаемого. В атмосфере понимания его самого в семье, друзьями и родственниками, сформировалось и острое самосознание Рабиндраната, всегда хорошо чувствовавшего своё достоинство и уникальность, свою «другость» и одновременно умевшего остро критически отнестись к себе, своим действиям и достижениям.

С другой стороны, исток темы Другого у Тагора мне видится в его религиозном опыте. В юности состоялось духовное откровение и открытие в личном опыте духовной вертикали «Я — Ты», «Я — Бог». Если в детстве Роби неустанно наблюдал за природой «с чувством близкого общения (companionship)», а в отрочестве стал медитировать над мантрой *гаятри* (РВ III.10) и ощущать «чувство чистого восхищения» бесконечным Существом, объединяющим «в одном потоке творения мой ум и внешний мир» (Tagore 2011: 78, 79), то в восемнадцатилетнем возрасте ему было дано созерцание высшей реальности. Примечательно, что опыт созерцания красоты вечера поэт объяснял отступлением своего «я» на дальний план:

В блеске дня «я» господствовало безудержно; всё, что я воспринимал, было пронизано, окутано им. Теперь оно отступило в сторону, и я мог созерцать мир в его истинном облике. А в этом облике — обыденности нет и следа: он исполнен красоты и радости. С тех пор я неоднократно повторял опыт сознательного подавления своего «я» и созерцания мира как бы со стороны... (Тагор 1961–1965: XII, 132).

Открытие мира как Другой реальности, скрытой за привычным его обликом, связано у Тагора с преодолением сосредоточенности на себе и своём внутреннем мире и ощущением радости и красоты как подлинного облика и одновременно смысла бытия всего мира: «С детства я видел одними только глазами, но тогда я стал видеть всем своим сознанием» (Там же: 134). Переживание непосредственно отразилось в стихотворениях «Пробуждение потока» (см. Там же: II, 16) и «Праздничное утро»:

Открылось утром сердце ненароком  
И влился мир в него живым потоком.

(пер. М. Тубянского) (Там же: XII, 13–14).

Моменты духовного откровения повторялись и дальше, как соприкосновение души с высшей реальностью, с Богом. Это было то самое «событие-встреча» с вечным Ты — Богом как Другим и одновременно соотнесённым с душой человека и как его подлинная самость, его объект любви и постижения, Творец и Друг (см. Rudra 1984). Тагор пояснял, что в своём опыте познания Бога «[я] неосознанно... следовал по пути моих ведийских предков и был вдохновлен тропическим небом, указывающим на неизмеримо Высшее» (Tagore 2011: 78), т. е., по сути, он указал на путь мудрецов Упанишад. Осмысливая свой духовный путь, в т. ч. в качестве брахмоиста (см.: Kopf 1979: 287–310), писатель назвал свою веру «Религией человека», а Бога — Бесконечного, Истину, Верховного Сущего — предпочитал называть *jīvandevatā* (бенг. *джибондебота* «Божество жизни»); на английский он переводил эту композицию как «Господь моей жизни» (Tagore 2011: 82–83). Он подчёркнуто дистанцировался от любых религий, основанных на авторитете текста или организации верующих.

В стихотворении «Джибондебота» (сб. «Читра» 1895) открывается отношение к Богу как Другому, отношение глубоко личное, вырастающее из религиозного опыта «вертикальное» общение Я и Другого. Тагор говорит о своём бытии для него и желании постоянного общения и отдания себя в творчестве.

Я желаний золото плавить буду,  
Становясь каждый день  
Иным, непохожим.  
Я не знаю сам. Почему

Твой выбор пал на меня,  
Жизни моей властитель мудрый...

(пер. А. Сендыка) (Тагор 1961–1965: II, 217)

В поэзии Тагора, начиная с ранних сборников, Бог (Бесконечное, Истина) — Другой на уровне бытия всегда присутствует в мироздании; на уровне сознания всегда взывает к познанию и пониманию; на уровне практики — к общению в творчестве. Бог необходим человеку в качестве Другого; об этой потребности в Боге бенгальское стихотворение № 99 в сборнике «Дары» (*Naivedyā*, бенг. «Нойбеддо», вышедшем в 1901 г.; оно же под № 38 в английской версии «Гитанджоли» (*Gītānjali* «Жертвенные песнопения»):

Жажду, о, я тебя жажду,  
Тебя я жажду —  
Слова эти душа постоянно  
Твердит, чтобы (тебя) обрести.  
И всяческие желания,  
Денно и ночью одолевающие меня,  
Ложны, все они так ложны, —  
Тебя я жажду.

Подобно ночи, прячущей в себе  
Молитву о свете, —  
Так и я, в глубине существа  
Тебя жажду.  
Подобно буре, раскалывающей тишину,  
Но в глубинах всё-таки жаждущей её,  
Так и я, причиняя боль тебе,  
Всё-таки жажду тебя.

(Thākur 1954: 100)

Но «вертикального» измерения в отношениях с Богом-Другим недостаточно; религиозное «Я — Ты» неотделимо от человеческого/социального отношения «Я — Другой человек». У Тагора обращение к людям с глубокой метафизической подоплёкой звучит в поэзии. Впервые в бенгальском сборнике «Нойбеддо» (см. № 3 в Thākur 1954: 3; английский вариант см. № 63 в «Гитанджоли») Тагор гово-

рит о том, что Бог *помог открыть других людей* и завязать общение с ними:

Ты сдружил меня с теми, кого я не знал. Ты приютил меня в чужих домах. Приблизил Ты ко мне дальних и побратал с чужаками.<...>

Кто знает Тебя, — нет у него ни чужих людей, ни закрытых дверей. Так исполни же молитву мою, чтобы не потерять мне соприкосновение с Тобою Единым в этой игре несчетных миров (пер.: Рашковский 2020: 43).

Другое стихотворение в «Гитанджоли» обращено к человеку, погружённому в молитвы и ритуалы, но утратившему видение мира и других людей (см. № 119 в Thākūr 1951: 137; № 11 в Tagore 1967: 6): «Открой глаза свои и увидишь, что Бога пред тобою нет». Мысль поэта заключается в том, что Бог, как и прежде, пребывает в мире, где трудятся люди; чтобы действительно служить ему, необходимо трудиться самому — вместе с другими, и так общаться с Богом.

Наконец, самое пронзительное стихотворение «Гитанджоли» (№ 107 в Thākūr 1951: 122; № 10 в Tagore 1967) о подножии Бога, которое находится среди обездоленных: «меж тех, кто мал, кто низко пал, // и кто всего лишён» (Тагор 1961–1965: IV, 316), и его трудно достичь гордому человеку. Это стихотворение со стойкими христианскими коннотациями. В стихотворении позднего периода «Потропут» (Чаша листьев, 1936) Тагор отождествляет себя с неприкасаемыми: «Неприкасаемые... не дозволено им и молиться, // Священнослужитель у дверей — таких не допустит // В дом божества» и, размышляя о необходимости Других, говорит: «Я — поэт, я — их касты. Я отверженный, мантры — не для меня» (Там же: VIII, 296). История жизни поэта предстаёт как непрерывное познание и стремление понять других людей.

Итак, на уровне бытия, метафизически, Другой явлен в творчестве Тагора в обоих измерениях: вертикальном и горизонтальном. В первом — как вечно присутствующий в бытии Бог-Другой, создавший тварный мир и человека и открытый неисчерпаемому общению в бесчисленном множестве образов и ролей (Творец, Отец, Друг, Возлюбленный). В горизонтальном измерении — как великое и неисчерпаемое множество живущих рядом ближних и дальних, ведь без общения с ними немислима не только жизнь, но и человеческая суть каждой личности от рождения до перехода в вечность.

Присутствие Бога как Другого в бытии человека, общение с ним, осознание и познание его — неизменная и ключевая тема поэзии Тагора, её сердцевина и целый поэтический мир, вобравший и высокие мотивы Упанишад, и настроения вишнуитской поэзии и народных песен бенгальских баулов. В поэзии воплощены все три уровня взаимодействий. Прежде всего это невозможность бытия без Бога, с которым связаны у Тагора смысл бытия, свобода, и вся жизнь человека как духовного и творческого существа, и его бессмертие. Так, в стихотворении № 5 *Jadi e āmar hṛidayduyār* в сборнике «Нойбеддо» (*Naivedyā*):

Если храм моего сердца  
вдруг окажется закрыт, —  
(то), взломав двери, ты войди в душу,  
возвратись и больше не уходи, Повелитель (Ṭhākur 1954: 10–11).

Здесь выражена мысль о потребности в постоянном благом участии Другого (Бога) в жизни человека, в том числе в ситуациях духовного и творческого бездействия или появления ложных кумиров на вечном престоле. С этой темой связана и мысль о постоянном предстоении пред лицом Бога. В каждом четверостишии стихотворения № 1 в «Нойбеддо» утверждаются разные стороны единого потока бытия перед Богом: метафизического — «Каждый день я, о Господь (моей) жизни // буду стоять пред лицом Твоим» (*Pratidin āmi he jīvanswāmī darabo tomāri sanmukhe*), в мире природы — «в Твоей удивительной вселенной», в мире людей — «океане труда посреди мира людского», и эсхатологического — по завершении земной жизни (*Ibid.*: 7). К ним в «Нойбеддо» примыкает тема обретения и воплощения свободы человека в Боге и в сотворённом им мире: № 30 *Vairāgya sādhanē mukti se āmār nay* ‘Освобождение для меня не в отречении’. Тагор провозгласил присутствие свободы в мире «среди бесчисленных уз, смешанных с радостью» (*Ibid.*: 30). Так раскрывается практический аспект вертикали «человек–Бог»: постоянного служения ему во всех земных делах, соотношения с ним всей жизни и опоры на его всемерную поддержку. Таково стихотворение № 97 первого раздела собрания «Гитобитан» (Сад песен): «Буду петь твою песню — дай мне такую вину» (*Gābo tomār sure — dāo se vīnājantra*) (Ṭhākur 1991: 94). В нём названы все области жизни, в которых возможно божие участие — при условии готовности человека посвятить их выс-

шему смыслу. Наконец, на уровне познания Тагор развивает мысль о постоянном и радостном поиске и обретении Бога в нём самом и в мире и познании его как бесконечного и одновременно являющегося в разных обликах, как в стихотворении № 33 бенгальской версии «Гитанджоли» в «Мои поиски Тебя не завершатся никогда» (*Tomāy khojā seṣ habe nā mōr*) (Ṭhākur 1951: 152) и открытого диалогу с человеком, как в стихотворении № 7: «Входи в [мою] душу в новых и новых обликах» (*Tumī nava nava rūpe eṣō prāṇe*) (Там же: 8). Эти же темы понимания Другого Тагор подробно развивает в философских трудах, особенно в «Религии человека», но именно в поэзии смысл Другого как Бога выражен в единстве мысли и чувства и наиболее доступен «схватыванию» читателем или слушателем.

Более того, по мысли Тагора, Бог создаёт человека как Другого для себя. Как существо с божественным даром свободы, человек начинает действовать как творец — цивилизации, культуры и истории, и благодаря этому начинает отдавать себя другим людям и миру. В этой ситуации уже Бог ожидает от него разнообразных даяний. Образ Бога-просителя Тагор воплотил в стихотворении «Скупой», впервые опубликованном в 1906 г. в сборнике *Kheya* (Паром) и позже включённого в «Гитанджоли» (№ 50 английской версии). Однажды нищий неожиданно встретил на пути раджу и думал, что его щедро одарят, и все беды его закончатся. Но раджа сошёл с царской колесницы и спросил: «Что ты мне подашь?». Нищий отдал ему одно зерно из своей сумы, а вечером горько раскаялся, что не отдал всё, т. к. нашёл в суме золотое зерно (см. Тагор 1961–1965: IV, 265–266). Смысл образа Тагор пояснил в «Религии человека»: право творить, строить собственный мир и править в нём вместе с освобождением духа жизни делает человека обязанным трудиться и творить для Другого — и для мира, и для Создателя, и так быть сотрудником Бога, а не пассивным объектом его милостей (Tagore 2011: 55, 69–70).

В отношении к Богу как Другому Тагор создаёт идеал «горизонтальных» отношений к Другому человеку и людям — межличностных и социальных взаимоотношений. В онтологической и эпистемологической необходимости и незаменимости другого человека заключено философское основание религиозного гуманизма Тагора: умение увидеть Бога в человеке, понять его как равного себе, вместе быть сотрудниками и со-творцами в мире,

что созвучно библейскому речению «возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22:37; Мк. 12:29–30). Здесь тоже есть долг: милосердия и самоотречения, отречения от привязанности к материальному и алчности. В земных отношениях с Другими человек осознаёт истину единства с ними во всей полноте, и через неё — единства с Вселенной и её Творцом.

Идеал должного отношения с Другими, сформулированный в философских размышлениях Тагора, безусловно сопряжён с благом человека и выглядит возвышенно и положительно во всех отношениях, от морального до культурного. На уровне реальности, а именно человеческой жизни в мире и практики общения, взаимодействия и отношений, где действие и поведение могут предшествовать осознанию и узнаванию Другого, а реальность бесконечно разнообразна и далека от идеала, возникает проблема Другого. С одной стороны, Другой — ближний и дальний, свой и чужой — необходим онтологически, включая все аспекты свободы, с другой же, он присутствует как отношение с великим множеством других людей в диапазоне от положительного к нейтральному и до отрицательного. В повседневности, в социальной жизни и — шире — в человеческом мире отношения к присутствующему рядом другому человеку бывают пронизаны негативными чувствами, продолжающимися в действии и даже закрепляемыми в обычае или традициях: неприязнь, боязнь, вражда. Исключение Другого столь же распространено в традиционных и современных обществах, как и терпимость в её разных обликах.

Проблему Другого Тагор исследует в её межличностном и социальном измерениях как отношения с Другим-ближним, воссоздавая в прозаических произведениях реальные ситуации жизни бенгальцев самых разных социальных слоёв. Начиная с ранних рассказов, у него развивается гуманистическая традиция видения и понимания другого человека, императив сострадания к нему, заданный несколькими поколениями мыслителей и реформаторов Бенгальского Возрождения от Раммохана Рая до Бонкимчондро Чоттопаддхая. Тагор являет читателю страдание человека и одновременно равнодушие и жестокость общества, обременённого бесчисленными предрассудками, кастовыми правилами и фобиями. — Писатель уязвляет совесть читателя, заставляя думать о Другом и о собственном отношении к нему, о способности к состраданию и милосердию.



В практическое многообразие описываемых отношений с Другими — близкими и дальними — Тагор встроил познание их как проблемы. Материалом служат отношения мужчин и женщин, вышестоящих слоёв и простого народа, разнoverующих людей и общин, взрослых и детей. В лучших традициях гуманизма эпохи писатель показывает, что подавление, подчинение и пренебрежение Другим — будь то женщина в семье мужа или крестьянин, трудящийся в поте лица, или притесняемый бедный родственник-ребёнок — всегда порождают страдание человека и требуют восстановления человечности через милосердие и сострадание, равно как и развития способности принимать и понимать Другого человека. Рассказывая в стихах и прозе истории разных своих героев, Тагор предлагает читателям знание о Другом, пробуждает их сознание и открывает пространство понимания.

Тема женщины как Другого, страдающего и подавляемого человека — одна из наиболее важных у Тагора. Несмотря на усилия реформаторов XIX в., в жизни Бенгалии мизогиния была нормой, и он снова и снова требует понимания женщины как человеческого существа, страдающего, униженного, с поправленным достоинством. В рассказе «Расчёты» (1891) он поведал историю Нирупомы — молодой женщины, которую семья мужа доводит до болезни и смерти из-за невыплаченного приданого. Героиня рассказа «Мохамайя» (1893) выдана отцом за умирающего брахмана. Со страшными ожогами она уходит с его погребального костра к любимому человеку. (Напомним, что в 1829 г. британские власти Индии приняли закон о запрете самосожжения вдов.) Рассказ «Шубха» (1893) повествует о немой девочке с богатой внутренней жизнью, которую родители стремятся любой ценой выдать замуж.

Драмы и трагедии непонимания в рассказах Тагора встречаются чаще, нежели истории преодоления барьеров понимания и обретения свободы от социальных оков традиции индуизма. В рассказе «Отречение» (1892) молодой муж, узнавший, что жена происходит из небрахманской касты *каятха* (писцов) и к тому же вдова с детства, находит в себе силы во имя любви к ней заявить отцу о своём непризнании каст и уйти из дома вместе с нею.

Тонкими и глубокими женскими образами полны стихотворения и проза Тагора. Это образы в первых поэтических сборниках («Манюши», *Чойтали* «Сбор урожая») и ранних драмах («Возмездие

природы», «Читрангода»), а также в романах, написанных им уже в зрелые годы: это Комола в «Крушении», Бинодини в «Песчинке», Лолита и Шучорита в «Горе», Бимола в «Доме и мире», Дамини в повести «Четыре части», Чарулота в «Разрушенном гнезде». Тагор с редким искусством описывает всю сложность и весь спектр психологических оттенков взаимоотношений мужчины и женщины. С одной стороны, это люди, стремящиеся понять друг друга и обрести Другого в любви и свободе, прежде всего в свободе от ограничений традиционного общества, как девушка-вдова Гирибала и её друг детства Шошибхушон («Свет и тени»), или вдова Дамини и Шрибилаш («Четыре части»). С другой стороны, это люди, не сумевшие достичь понимания, такие как Омито Рай и Лабонно («Последняя поэма») или супруги Модхушудон и Кумудини в рассказе, озаглавленном в переводе «В тенётах жизни» (см. Тагор 1961–1965: IX) или «Общение».

О том, что женщина и сама взывает к пониманию, многие произведения Тагора в прозе и стихах. В этом ряду пересказанное Б. Пастернаком на русском языке стихотворение «Обыкновенная девушка» (сборник *Пуношчо* «Снова», 1932). Героиня пишет Шоротчондро Чоттопаддхаю, автору повестей и романов о судьбах бенгальских женщин, с просьбой создать рассказ о ней и повествует о своей истории и мечтах:

Будь добр, прошу я, напиши рассказ,  
О девушке совсем обыкновенной.  
Она несчастна. То, что в глубине  
У ней необычайного таится,  
Пожалуйста, найди и покажи  
Так, чтоб потом все замечали это (Тагор 1961–1963 VIII, 144).

Здесь и драма непонимания, и мечты, и сожаление о невозможности счастья. Подчеркну, что в этом и других стихотворениях о женщинах, ищущих свой путь и достойное место в мире мужчин, заражённых эгоизмом и предрассудками, Тагор воспроизвёл смысл текстов своих старших бенгальских современниц, впервые заявивших о себе и рассказавших миру о себе и своей жизни. Их произведения Ш. Дашгупто назвал «их собственными голосами», голосами «птиц в клетке». Среди этих женщин автор *Амар джибон* («Моя жизнь»)

Рашшундори Деби, первая женщина-врач Хоймоботи Шен (Dasgupta 2011, 277–318) и Шорнокумари Деби Гхошал — писательница и общественный деятель, сестра Р. Тагора.

Рождённое пониманием сострадание составляет суть понимания простого человека из низов и своего народа. В ранних сборниках Тагор беспристрастно препарирует отношения социальной иерархии с её пренебрежением верхов к ближним: слугам, представителям низких каст, земледельцам. Он показывает мысли и чувства господина, на фоне которых ярче видны привычная покорность и преданность слуг. В стихотворении «Карма» отражён реальный случай из жизни самого поэта: слуга утром опоздал, чем возмутил хозяина, а оправдался тем, что ночью умерла его дочка. Затем он принялся за работу и переделал все обычные дела (Тагор 1961–1965: II, 232). Говоря в одном из писем об этом случае, он пояснил:

Мы видим, как одни трудятся над своим ремеслом, другие возделывают землю или переносят тяжести, а в это время где-то внизу течёт невидимая река, несущая смерть горести и утраты, — в её уединение никто не вторгается. Но если бы эта река вырвалась наружу, то всякая работа прекратилась бы (Там же: XII, 230).

Способность видеть незримое, глубоко скрытое страдание предстаёт у Тагора как необходимое условие понимания Другого в противовес привычному игнорированию и пренебрежению. Похожая ситуация в стихотворении «Старый слуга», где Другой показан глазами молодого господина, недовольного пожилым человеком, всегда служившим его семье, но обязанного ему жизнью: старик, ухаживая за ним во время болезни, заразился и умер (Там же: II, 193–196).

В романе «Гора» картины жизни крестьян увиденны глазами главного героя — в деревне, замкнутой в себе самой, царят невежество и безразличие к собственной жизни:

Деревня потрясла его своей разобщённостью, бессилием, темнотой; огромная и инертная, она совсем не сознавала своей мощи и была безразлична к собственному благополучию. Какая страшная пропасть общинных предрассудков разделяла жителей деревенек, лежавших всего лишь в нескольких крошах<sup>2</sup> одна от другой! <...> Какими значительными им представлялись самые обыденные мелочи и нерушимыми все

---

<sup>2</sup> Крош — мера длины, около 3,5 км.

без исключения обычаи старины. ...Гора никогда не поверил бы, что люди, населявшие её, так погрязли в косности, в убожестве, что они так потрясающе безвольны (Там же: V, 181–182).

Темнота и суеверия просто не оставляют места нормальной жизни, тем более жизни духа, культуре. Неудивительно, что ряд поздних выступлений Тагора посвящён конструктивным путям решения проблем крестьянства: распространению образования, охране здоровья и развитию индивидуальной инициативы и сотрудничества в обеспечении благополучия.

В творчестве Тагора нередко взаимопроникновение разных измерений понимания Другого-ближнего — как в случае простого человека, одновременно и представителя другого народа, и иноверца, героя рассказа «Кабуливалла» (1892). Ситуация понимания Другого развивается через признание человеческого достоинства в мусульманине-афганце, отправившемся на заработки, чтобы прокормить семью, которая осталась в Кабуле. Бедный разносчик, чьё имя по-бенгальски произносится Рохмот, подружился с бенгальской девочкой из высококастовой индуистской семьи. Наблюдая за ними, отец девочки приходит к пониманию: «Я забыл, что он — торговец сладостями из Кабула, а я — потомок благородного бенгальского рода. Я понял, что мы равны, что он такой же отец, как и я» (Там же: I, 486). Решающим условием стало не только «просвещённое» сознание героя, но и преодоление предрассудков и предубеждений в человеческом общении. Урезав свадебные расходы дочери, он снабдил Рохмота деньгами для возвращения на родину, и так озарил свой дом счастьем.

На межличностном уровне Тагор показывает открытие ближнего как потрясение для человека с устоявшимся кастовым сознанием: в рассказе «Разгаданная загадка» (1893) брахман-помещик, скрупулёзно взимающий долги с крестьян-арендаторов и преследующий в черед судебных тяжб мусульманина Озимуддина Бишшаша, узнаёт от отца, что это его брат, и прекращает процесс (см. Там же: III, 515).

В романе «Дом и мир» два мотива — способность и необходимость понимать простой народ и иноверные общины — возведены в ранг категорических императивов для соотечественников, с трудом осознающих полирелигиозный, полиэтнический характер «большого

общества» Британской Индии. Возражая главному антигерою романа Шондипу, манипулирующему людьми во имя продвижения небезупречных идеологем борьбы с иностранными товарами и «защиты родины», Чондронатх-бабу взывает к пониманию и критическому отношению к себе и своим мотивам и целям:

Родина — это не только земля, ... но и люди, которые на ней живут. А вы видели хотя бы краем глаза, как они живут? <...> Вся их жизнь — непрестанная, упорная и тяжёлая борьба за существование (Там же: VI, 105).

Если вы действительно проповедуете единую Индию, не забывайте, что мусульмане — неотъемлемая часть её (Там же: 124).

Объединение измерений понимания ближнего происходит и в других произведениях. Поднимая тему ранних браков, Тагор рисует общение молодого мужа с девочкой-супругой в первые дни семейной жизни: она погружена в детские интересы и совершенно не понимает обращённых к ней романтических монологов («Новобрачные», сборник «Манюши», 1890). Драматизм ситуации явствует из кратких реплик девочки: «Няня ждёт. Спать давно пора»; «Замуж куклу свою отдам» (Там же: II, 120–123). Её внутренний мир не изменился с переходом во «взрослый» статус жены, тогда как муж неспособен даже осознать нелепости и неуместности своих пылких речей. Спустя 16 лет та же ситуация показана извне в стихотворении «Девочка-супруга» (сборник «Паром», 1906). Здесь Тагор не только предлагает «пылкому снисходительному супругу» увидеть себя со стороны, но буквально разбирает по частям его поведение как этически неприемлемое:

Видимо, тебе совсем не скучно  
Наблюдать, как этот несмышлёныш  
Увлечён весёлою игрой (Там же: IV, 251).

Вместе с пониманием женщины здесь поднята тема понимания ребёнка, его внутреннего мира; недостаточного, а то и вовсе отсутствующего понимания со стороны даже близких ему людей, недостатка любви и тепла (рассказ «Писатель»). В описании внутреннего мира ребёнка Тагору не было равных в Бенгалии (сборник «Шишу»). Никто не размышлял столь напряжённо о том, каким должно быть подлинное

воспитание и образование детей, в котором главное — сам маленький человек; главный подход — понимание растущего человека, а главная цель — появление свободной, познающей, деятельной, творческой и неравнодушной к миру, людям и культуре личности.

Созданное в художественных произведениях Тагора пространство понимания Другого-ближнего, в котором есть место общению, взаимодействию и диалогу всех со всеми, и есть упорные усилия по преодолению всевозможных барьеров понимания — от предрассудков до межрелигиозных границ, — это пространство создаёт образ Индии, состоящей из великого множества своих-Других; и её нужно не только любить, но и видеть, постигать и понимать. По убеждению писателя, легче всего петь хвалы Родине и всячески возвеличивать её и себя, но не видеть её реальную:

Мы живём в Индии, но почти ничего не знаем о ней! И это мешает нам по-настоящему служить своей родине... Знания, основанные лишь на том, что безмерно далеко от нас, не будут ни глубокими, ни основательными (Там же: XI, 103–104).

В идее познания всего многообразия укладов, религий и культур Индии скрыта идея деятельного постижения Другого-ближнего, жителя Индии. При этом Тагор призывал не ограничиваться почитанием воспетой поэтами Матери-Индии, а видеть её в матерях, которым нечем кормить своих детей и которые непрерывно трудятся, чтобы их вырастить: «Жизнь показала, что семья и пустой желудок намного реальнее, чем Мать-Индия и Лакшми-Индия, ... обитающие в стране иллюзии» (Там же: 109).

Тема Другого, присутствующая в творчестве Рабиндраната Тагора на протяжении всей жизни, с позиций философского подхода предстаёт как одно из смысловых оснований его религиозного гуманизма. Другой онтологически присутствует во всей полноте жизни человека как высшее начало мироздания (Бог-Творец) и все его создания, включая всех людей: Других-ближних и дальних. Общение с ними выступает как один из ключевых смыслов жизни наряду с творчеством и свободой. На уровне человеческой практики — личной и социальной — присутствии Другого Тагор раскрыл как многообразие отношений, за которыми скрыты высокие духовные смыслы: любовь, добро, свобода, красота; эти смыслы постоянно требуют от человека усилий по их постижению.

В реальности многообразие окружающих Других рождает проблему взаимодействия друг с другом, постоянно решаемую с разной мерой успеха и столь же постоянно возобновляющуюся. Отторжение, подавление и унижение, как и разного рода насилие в отношении Другого постоянно действуют в жизни общества, не только порождая страдание, но и отчуждая человека и целые общества от высокого смысла, заложенного в присутствии Других в бытии. Поэтому в творчестве Тагора выработаны два императива, позволяющих — при их соблюдении — если не решать полностью, то снижать остроту проблемы: постоянной работы познания Другого ради его понимания, и принятия Другого для утверждения и подтверждения подлинной человечности каждого, заложенной в нём метафизически — при его сотворении.

### Список литературы

- Рашковский Е. Б. India Biblica: из истории духовной поэзии народов Индостана // *Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии*. 2020. № 2, 36–51. DOI: 10.28995/2658-4158-2020-2-36-51
- Рикёр, Поль. *Я-сам как Другой*. Пер. с франц. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2008.
- Скороходова, Т. Г. *Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения*. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2022.
- Тагор Р. *Собрание сочинений*: в 12 т. Пер. с бенг. и англ. М.: Худож. лит-ра, 1961–1965.
- Bhushan, N. & Jay L. Garfield. *Minds Without Fear. Philosophy in the Indian Renaissance*. N. Y.: Oxford University Press, 2017.
- Dasgupta, S. *Awakening: The Story of the Bengal Renaissance*. Noida: Random House India, 2011.
- Dasgupta, S. *The Bengal Renaissance: Identity and Creativity from Rammohun Roy to Rabindranath Tagore*. 2<sup>nd</sup> impr. New Delhi: Permanent Black, 2012.
- Kopf, D. *Brahmo Samaj and Making of Modern Indian Mind*. Princeton: University Press, 1979.
- Tagore, R. *Collected Poems and Plays*. London et al.: Macmillan, 1967.
- Tagore R. *Religion of Man*. New Delhi: Rupa, 2011.
- Tagore, R. *Sadhana. The Realisation of Life*. L.: Macmillan, 1914.
- Thākur, R. *Gītābitan*. Kolkāta: Viswabhāratī Granthanbibhāg, 1991.
- Thākur, R. *Gītānjali*, Kolkāta: Viswabhāratī Granthālay, 1951.
- Thākur, R. *Rabindra Racanāvali*. Kh. 8. Kalikātā: Viswa Bharatī, 1954.
- Rudra, A. Friendship in Tagore's Songs // *On Tagore*. Ed. by R. Biswas. N. Y.: Tagore Society, 1984: 30–39.

*Ekaterina V. Smirnova*

## The Rasa Dance of Bengal in Mediaeval Period

**Abstract.** Bengali folk dances are gentle, playful, and flirtatious. Soft movements of the arms, smooth bending of the body, turns and hip thrusts of the female dancer — all this makes Bengali dance charming. In ancient Bengal, group-dances in which both men and women participated became widespread. In the Mediaeval period this dance became associated with the *Rasa* dance (*Rasa-lila*).

*Rasa* dance is the round dance of Krishna with Radha and other cowherd girls. In the traditions of Vaishnavism and Krishnaism, *Rasa-lila* is considered the most sublime and sacred manifestation of the divine love. However, treatises such as the Bhagavata Purana and Vishnu Purana describe only the sacred aspect of this dance, without attaching importance to its choreography. It is Kavi Karnapura, a 16th century Bengali poet, who gives us interesting details of this dance. This article provides, in an abridged form, excerpts of Kavi Karnapura's poem Ananda Vrindavana Champu describing this dance.

**Keywords:** *Rasa-lila*, group-dance, Bengal, Krishna, Kavi Karnapura, Gopi



Е. В. Смирнова

## Танец *раса* в Бенгалии в средневековый период

**Аннотация.** Бенгальские народные танцы нежны, игривы и кокетливы. Мягкие движения рук, плавные изгибы корпуса, повороты и движение бедрами — все это делает бенгальский танец чарующим. В древней Бенгалии получили распространение групповые танцы с участием мужчин и женщин. В средневековый период этот танец стал ассоциироваться с танцем *раса* (*раса-лила*).

Танец *раса* — это хоровод, в котором Кришна кружится с Радхой и другими девушками-пастушками. В традициях вайшнавизма и кришнаизма *раса-лила* считается самым возвышенным и священным проявлением божественной любви. Однако священные тексты этих традиций, такие как «Бхагавата-пурана» и «Вишну-пурана», описывают лишь сакральные моменты этого танца, не придавая значения хореографии. Этот танец подробно описывает в своём трактате «Ананда Вриндавана Чампу» Кави Карнапура, бенгальский поэт XVI века. В настоящей статье приведены эти описания.

**Ключевые слова:** *раса-лила*, групповой танец, Бенгалия, Кави Карнапура, *гопи*

Since ancient times Bengal had its own dance traditions, including folk group dance. Later, with the development of the cults of Vishnu and Krishna, it became part of the art of Rasa dance (Banerji 1942: 179). According to religious views, in this dance Vishnu in the form of Krishna inspires with divine love both those who descended with him from the heavenly abode and those who joined him on earth. Mention of Rasa dance can be found in such treatises as the Vishnu Purana, Harivamsha and the Bhagavata Purana, where this dance is considered as a divine blessing. There is the following description of Rasa-lila in the Vishnu Purana: “Men and women dance the Rasa dance, holding each other’s hands, going around in a circle, and singing the airs to which they dance. The airs are various both in melody and tune and the number of persons should not exceed sixty-four” (Wilson 1840: 532).

According to the Vishnu Purana, Krishna forms the circle leading each damsel by the hand to her place, but in fact the girl contentedly takes the hand of the female standing next to her, imagining it to be Krishna’s hand (ibid.). Vishnu Purana asserts that Krishna multiplied himself and actually

stood between each pair of dancers. “The Rasa dance formed of a circle, graced by the Gopis, was then led off by the Lord of magic, Krishna, having placed himself in the midst of every two of the nymphs” (Ibid: 534).

The Rasa dance has been referred to in the Bharata’s *Natyashastra* and Bhasa’s *Balacaritam*. They point that the damsels who dance with Damodara were fair in complexion, having faces and eyes like lotuses, and they wore multi-coloured dresses. While dancing, their dressed-up hair, bedecked with flowers became loose and they held it in their hands. Shankarshan and other cow-herd youths are also described as having joined the dance, though there was only one chief male dancer in a group of dancing females. However, they have neither described the choreography nor said anything about the mudras, postures or steps in the dance compositions (Bhavnani 1965: 71).

Kavi Karnapura, a Bengal poet of 16th century, in his Sanskrit works has given a vivid and illuminating description of the group dancing. From a perusal of his poems one feels convinced that the poet had intimate first-hand knowledge of the art of Bharata Nrityam. Kavi Karnapura’s description of the Rasa dance compared to the three accounts of Rasa from the Vishnu Purana, Harivamsha and Bhagavata shows his great insight into the mysteries of dancing and his mastery over the same.

The name of Kavi Karnapura is inextricably linked with the name of Chaitanya. In 1542 A. D., nine years after the demise of Chaitanya, Kavi Karnapura wrote a biography of Chaitanya in Sanskrit entitled *Chaitanya-Charitamrita-Mahakavyam*. The real name of Kavi Karnapura was Paramananda Sen. His father Shivananda Sen was a gifted poet and at the same time a man of the wealth, exercising considerable influence in the circle of devotees of Chaitanya. It was Shivananda Sen’s practice to escort hundreds of followers of Chaitanya from Bengal to Puri every year before the Ratha Yatra and to provide lodgings for all of them on the way. It is recorded in *Chaitanya-Charitamrita* that Paramananda was born at Puri and was blessed with the affection of Chaitanya even in his infancy. The Master is said to have been indulgent enough to allow the child to suck the toes of his feet. He is further reported to have composed a verse of four lines in Sanskrit at the age of seven and offer it to Chaitanya (Krisnadasa 1963: 101–102). He was so much interested in the life and doings of Chaitanya and also in the art of drama as a vehicle of his thoughts and ideas on Chaitanya that he composed a drama on the life of Chaitanya under the caption *Chaitanyachandrodayanatakam*. Kavi Karnapura was a

guru of poetical theory. His masterly treatise on poetics, named *Alankara-Kaustubha*, is considered to be a standard treatise on the subject even now.

His family residence was at modern Kanchrapara near Kalyani. He lived in a suburb of Saptagram (Satgaon), the ancient port and administrative centre of Bengal. Being very close to the capital city he had opportunities for witnessing dancing performances at the royal court as well as in the houses of big merchants belonging to the Suvarna-vanika caste. The wealthy merchants in those days encouraged even the girls of their family to learn the art of dancing. The famous Bengal story of Chand Sadagara and Behula as represented in Vipradasa's *Manasamangala* describes how Behula was able to enchant the celestial court of Indra with her superb dancing so that the Gods resuscitated into life her husband who was bitten to death by a snake. It would not have been possible for Behula to acquire such a mastery in dancing if she hadn't practiced it from her childhood in the house of her father who was also a big merchant (Sen 1853: 253–291).

As for group dance, Kavi Karnapura's superiority over the writers of ancient as well as mediaeval period lies in his detailed description of the sequence of dancing. The description of Rasa dance given by Kavi Karnapura in his poem called *Ananda Vrindabana Champu* is as follows:<sup>1</sup>

(1) Then the Gopis sang songs, made dramatic movements of their hands, tender as new twigs, kept time by tapping their lotus-like feet, moved the neck and made charming womanly expressions through the movement of the pupils of their eyes. At the same time, their love for Krishna manifested itself in their countenance (Shastri 1973: 785).

(2) The Gopis danced exceedingly fast in super abundance of joy by throwing up their knees, shaking the arms and walking in a circle by putting forth measured steps. While thus dancing they appeared to have been strung together by the thread of waves of grace of Mukunda who stood in their midst. While the damsels with beautiful eyebrows moved right to left and vice-versa the line formed by them did not break or bend in the least (ibid.).

(3) They went on dancing in both directions by throwing their creeper-like arms, waving the left and right side of their body by which they displayed their charm on account of displacement of the cloth from their breasts and they were not afraid of breaking their slender waist. While the leading damsels with their tinkling anklets produced charming sounds

---

<sup>1</sup> The passages are provided in abbreviated form.

“dhi-dhi” others matched the sound of their footsteps with the matchless recital of the talas (Ibid.: 785–786).

(4) The lyre and the flute-players danced by softly tapping their lotus-like feet. The lady-singer, the time-keeper, and the mridanga players also danced an exceedingly charming dance silently by following the songs and metres of the dances. It was thought as if all the artists of the drama moved as one body which was strung together by one single thread (Ibid.: 786).

(5) When Shri Krishna moved towards the left, then simultaneously that slim figured Brinda went towards the right side of Krishna and executed a wonderful dancing pose. In this manner, the group of Vrajadevi and Shri Krishna danced with accessory measures, a universal charm and appeal and they performed their dancing rituals with movements expressing sublime love of man and woman (Ibid.: 784–785).

(6) The reflection of Shri Krishna in the cheeks of each of the beautiful damsels, added by the quick graceful charm, created by the movement of the lotus-like faces of those dancers, added grace and charm. The movement of the damsels seemed to radiate an atmosphere which expressed the damsel’s challenge: your dancing capacity is not so much unique (beautiful) as ours (Ibid.: 787).

(7) As the darkness disappeared spontaneously backward, when the light of the lamp moved in front by the left — as the change of one caused the change of another, so in the like manner the brightness of Shri Krishna and the Vrajadevi began to interchange (Ibid.: 786).

(8) Some lotus-eyed dancers, being shaken by the blessing of Shri Krishna in the form of his embrace began to sing other tunes impatiently duo to the heat and passion of the heavenly embrace (Ibid.: 788).

(9) When the mridanga roared the sounds of “tahadigke-dhig, tahadigke- dhig” — then the heavenly society of dancers became patient and quiet because the sounds of mridanga assuaged the ardour of the dancers and brought them once again back to their normal state (Ibid.: 789).

(10) Shri Krishna, like ever moving cloud, like tamala-tree, surrounded by the golden creepers and with much of peacock-tail at the head of the crown began to dance a classical dance with great ardour by embracing with both his arms Radha, who like a life giving and eternally benevolent medicine, allayed his pain by lingering love-talks whispered into his ears (Ibid.: 794).

(11) Though other beautiful eyed damsels wished to imitate the sensual acting by seeing the magnetic charm with which Radha danced with

Krishna, yet they were not able to perform such sweet song, captivating play or majestic dance as performed by Radha (ibid.).

(12) She created eternal joy by lengthening and narrowing her body and danced by making figures with her hands. Other dancers could not follow her (Ibid.: 795).

(13) The belly became thinner and thinner, so the height and length of the breasts increased. The long plait was scattered on both her feet, her back was bent. Then that Vrajadevi moved both her hands in harmony with the musical measure. She spread her beauty just like the dressed-up bow of Madana, made up of endless flowers and leaves (Ibid.: 796).

(14) When she sat on her toes, her breasts seemed more heightened and lengthened, her girdle (waist) lowered and lessened. Then that Gopi made peculiar sounds with measured tune and uttered “tathna-tathhai-tathha-tathhai” (ibid.).

(15) When the chorus songs of her girlfriends accompanied by flute and rhythmic sounds heightened, when the tinkling anklet of their feet loosened, then Vrajadevi took rest by sinking at the back of her friends and began to roll the betel. Her companions fanned her with their clothes. Her breasts trembled because of the heavy sigh (ibid.).

(16) The high pair of breasts and buttocks began to be raised and lowered. The tinkling and resounding golden bracelets adorned the lotus-like hands which began to move up and down. That sweet-scented damsel stretched her knees and tossed up her two creeper-like hands alternately thus producing the beat “tat-ta-ththai-tikir-tikithnei” (ibid.).

(17) When that fair-complexioned woman “walked vertically”, then she looked bright in the midst of increasing falling pure-lustre of the heaven. It seemed that natural young chantress smeared with fragrant powder from the forest lotus, created by her own assemblage had gone up by the speed of the mind (Ibid.: 797).

(18) Then that Vrajadevi, raising her creeper-like hands to the sky, observed many different and difficult movements of others. She didn't touch the earth with her feet not for the purpose of showing her elegance in the dancing art, but because of neglect (ibid.).

(19) When she danced softly by rhythmically moving the upper portion of her body, then her companions feared that she might break, being attacked by the violent cyclone (Ibid.: 797–798).

(20) When that Gopi rhythmically moved her lotus-like feet, she was softly, heavily, quickly, half-rapidly, and rapidly then her anklets and all the

golden ornaments of that Gopi, who had surprised all in the art of dancing, made soft and heavy sounds alternately. At that time the beautiful damsel danced sometimes making sound of all the bells, sometime of a few bells and sometimes of not a single bell; Shri Krishna and Radha embraced her affectionately (Ibid.: 799).

(21) First of all, Shri Krishna observed each one's dance separately, each spent a long time like one moment by dancing and causing to dance, by singing and vice versa. Then Krishna started to dance, sometimes sole, sometimes by uniting with them (ibid.).

(22) Vrajadevi was tired, worn of incessant labour and the cover of her breasts displaced. She leaned on the shoulder of Shri Krishna with her hands lest she should fall down (Ibid.: 800).

(23) Taking the yellow turban of Lord Krishna by her hands, the lotus-eyed damsel with her hand as soft as lotus, moved in a dance near and far and induced other Gopis to dance in a similar fashion (ibid.).

(24) Again, some Gopis danced unmindfully following Krishna's flute. They hid their own rhythm-breaking by winking in order to show Shri Krishna's wilful rhythm-breaking (ibid.).

This dance has probably given the model of the dance style for the annual festival, the Rasa Vrata celebrated in various parts of India in the month of Kartik. A circular dance of men and women however does not any prominent role in modern India. Some of the earliest research workers in the field of mythology have thought this circular dance to be the dance in favour of the Sun (Maurice 1820: 19).

Another name of the Rasa dance is "Madan-mohan-lila", or a play to charm Madana — the God of love. There was a story that once upon a time, Madana, the God of love, decided to win a victory over Krishna by the use of his dressed bow decorated with beautiful flowers and leaves. But observing the charming appearance of the God of amorous pastime at the Rasa-lila, he was overwhelmed with emotion. From that time onwards Krishna is designated as the charmer of Madana the God of love.

We do not get a realistic description of group dancing in any Sanskrit work excepting Kavi Karnapura's *Ananda Vrindavana Champu*. This indicates that this sort of dancing prevailed in Bengal in the sixteenth century.

## Bibliography

- Banerji, P. *Dance of India*. Allahabad: Kitabistan, 1942.
- Bhavani, E. *The Dance in India: The Origin and History, Foundations, the Art and Science of the Dance in India — Classical, Folk and Tribal*. Bombay: D. B. Taraporevala, Sons & Co, 1965.
- Krisnadasa Kaviraja Gosvamin. *Sri Sri Chaitanya-Charitamrita*. Transl. into English by S. K. Chaudhuri. Puri: Publ. by Nagendra Kumar Ray, Sri Schaitanya-Charitamrita Karyalaya, 1963.
- Maurice, T. *The History of Hindostan: Its Arts, and Its Sciences*. London: W. Bulmer and W. Nicol, 1820.
- Sen, S. *Vipradasa's Manasa Vijaya*. Calcutta: Asiatic Society, 1953.
- Shastri, V. D. *Ananda-vrindavana-champu of Kavi Karnapura (with Hindi translation)*. Calcutta: Asiatic Society, 1973.
- Wilson, H. H. *The Vishnu Purana: A System of Hindu Mythology and Tradition*. London: John Murray, 1840.

*Е. В. Столярова*

## Традиции кукольного театра Западной Бенгалии

**Аннотация.** Статья представляет собой краткий обзор традиций кукольного театра в Западной Бенгалии и их современного состояния в культуре Индии, а также, отчасти, в Бангладеш. В Индии существуют разнообразные виды театральных кукол: перчаточные, тростевые, куклы-марионетки, плоские куклы театра теней. Разные виды кукол предназначены для разных сюжетов, мест проведения (храм, деревенская площадь, ярмарка) и типов спектаклей; способы их изготовления также различны. В одних регионах распространены несколько театральных традиций, в других может функционировать только один вид кукольного театра. В Западной Бенгалии существует три вида кукольных представлений: перчаточные «бенир путул нач», тростевые «данджер путул нач» и куклы на нитях «тарер путул нач». Артисты перчаточного театра, путешествующие от деревни к деревне, выступают со спектаклями с участием кукол с деревянными руками и терракотовыми головами. Бенгальские марионетки и тростевые куклы обычно появляются в спектаклях на сюжеты из индийских эпических поэм Рамаяна и Махабхарата, народных сказок, бенгальских рассказов, спектаклей джатра и популярных фильмов. Высота кукол около 60–80 см, кукловод управляет ими с помощью веревок, привязанных к бамбуковой палке, и соединенных с головой, телом



и руками куклы. Артист делает это стоя, причем может управлять одновременно двумя куклами. Тростевые куклы обычно велики по размеру, вырезаны из дерева и управляются с помощью тонких палок. Большинство кукол около 90 см высотой и весят 8–10 кг. Актер поет и произносит диалоги, а сидящие перед сценой музыканты аккомпанируют ему на барабанах, гармонике и тарелках. Музыка и тексты очень напоминают бенгальский театр джатра. В настоящее время в регионе сосуществуют традиционный кукольный театр в разных своих формах и современный театр.

**Ключевые слова:** бенгальский театр, перчаточные куклы, марионетки, тростевые куклы, *бенир путул нач*, *данджер путул нач*, *тарер путул нач*

*Ekaterina V. Stoliarova*

## The Puppet Theatre Traditions of West Bengal

**Abstract.** The article presents a brief overview of the traditions of puppet theatre in West Bengal and their current state in the culture of India and also partly in Bangladesh. There are various types of theatrical puppets in India: glove puppets, cane puppets, puppets on threads, and flat shadow puppets. Different types of puppets are meant for plays based on different plots, for different types of performance, and for different venues (temple, village square, fair); the methods of their production are also different. In some regions, several theatrical traditions are common, in others only one type of puppet theatre may function. There are three types of puppet shows in West Bengal: glove — *benir putul nach*, cane — *danger putul nach* and puppets on threads — *tarer putul nach*. The glove theatre artists travelling from village to village deploy puppets with wooden hands and terracotta heads. Bengali marionettes and cane puppets usually depict scenes from the Indian epic poems Ramayana and Mahabharata, folk tales, Bengali stories, jatra plays and popular films. Performances of Bengali marionettes include songs and dialogues. The height of the dolls is about 60 to–80 cm; the puppeteer controls them with ropes tied to a bamboo stick and connected to the head, body and hands of the puppet. The artist does this while standing and can control two puppets at the same time. Cane puppets are usually quite large in size, carved from wood and controlled with thin sticks. Most Bengali puppets are about 90 cm high and weigh 8 to–10 kg. The actor sings and says dialogues, while the musicians sitting in front of the stage accompany on drum, harmonica

and cymbals. The music and lyrics are very reminiscent of the Bengali jatra theatre. At present, the traditional puppet theatre in its various forms and modern theatre coexist in the region.

**Keywords:** Bengali theatre, glove puppets, marionettes, cane puppets, *benir putul nach*, *danger putul nach*, *tarer putul nach*

В традиционном народном театре Индии можно встретить самые разнообразные виды кукол: перчаточные, тростевые, куклы-марионетки, плоские куклы театра теней. Разные виды кукол предназначены для разных сюжетов, мест проведения (храм, деревенская площадь, ярмарка) и типов спектаклей; способы их изготовления также различны. В одних регионах распространены несколько театральных традиций, в других может функционировать только один вид кукольного театра.<sup>1</sup>

В Западной Бенгалии существует три вида кукольных представлений, называемых *путул нач* 'танцующие куклы': перчаточные *бенир путул нач* 'куклы торговых людей', тростевые *данджер путул нач* 'деревянные куклы' и куклы на нитях *тарер путул нач*.

М. Ф. Альбедиль отмечает значение кукол в театральных зрелищах; ни один другой театр так не близок народу, как кукольный. В каждом регионе сложилась своя техника изготовления кукол и управления ими, а театр марионеток издавна считался наиболее популярным. Среди индийских тростевых кукол особенно известны бенгальские куклы «путул нач»: кукла со съёмной головой укрепляется на бамбуковом шесте, свободный конец которого упирается в пояс кукловода (Альбедиль 2021: 154). С. И. Рыжакова, в свою очередь, подчеркивает, что сегодня наиболее важной задачей кукольных театров Индии является изложение историй из Махабхараты и Рамаяны, пуран и других древнеиндийских источников. Повествование преследует просветительскую, развлекательную и магическую цель. Считается, что спектакли приносят благополучие, процветание, защищают от зла и эпидемий (Рыжакова 2017: 210).

Тилакасири в своем исследовании о кукольных театрах отмечает, что тела и конечности кукол «путул нач» из Западной Бенгалии выполнялись раньше из бамбука, покрывались смесью из рисовой шелухи, травы и глины, а в настоящее время их изготавливают из

---

<sup>1</sup> О традиционном театре Индии см. подробнее: Рыжакова 2017; Соломоник 1983, 1992; Ghosh 2006.

дерева. Для музыкального сопровождения используют барабаны и тарелки, а когда артист прыгает или танцует, создается иллюзия, что кукла сама движется (Tilakasiri, 1968: 24).

Бенгальские тростевые куклы упоминаются во второй части буклета *The Art of Puppetry* на примере кукол Рамы и Лакшманы, Раваны и танцовщицы. Здесь кратко описывается техника управления куклами данной традиции. Отмечается, что тростевой театр — это усовершенствованная форма перчаточного театра. Утверждается, что Рама и Лакшмана изображаются в соответствии с местными театральными традициями: лицо Рамы голубого цвета, а Лакшманы — желтого, оба брата в оранжевых одеждах. Десятиголовый Равана изображается с лицами голубого цвета, на голове корона, одет в желтые одежды, черную с вышивкой жилетку и черный плащ. Описывается также кукла танцовщицы в красных с оранжевым одеждах с короной на голове. Артист управляет куклами, спрятавшись за раскрашенной ширмой из ткани. Палка внутри фигуры используется для управления её телом и головой. Бенгальские куклы обычно не имеют ног, руки кукол управляются тонкой проволокой, поэтому движения персонажа точно следуют движениям артиста. Трости, с помощью которых артисты управляют куклами, скрыты за невысокой ширмой, а на заднем плане натянута ткань с изображением храма, деревьев и реки с лодками. В буклете также кратко описываются особенности бенгальских марионеток.

Перчаточные куклы в Индии встречаются в штатах Западная Бенгалия, Керала, Одиша, Раджастхан, Уттар-Прадеш, Карнатака, Тамилнад и Манипур. В Западной Бенгалии перчаточные куклы известны как «бенир путул» или «бенер путул». Этот вид традиционного кукольного театра распространен в основном в области Миднапур, меньше — в Муршидабаде и Южных 24 парганах. Артисты перчаточного театра «бенир путул», состоящего в основном из одного-двух кукловодов, путешествуют от деревни к деревне. Темы представлений в основном касаются социальных проблем: лингвистические различия, планирование семьи, побег влюбленной пары и т.п. Артист поет и играет на маленьком барабане дамару фольклорные мотивы или популярные песни. Для сохранения ритма к запястьям фигур прикрепляют колокольчики или маленькие музыкальные тарелочки. В одних традициях кукольных театров кукловодов не видно, в других они видны целиком, в театре «бенир путул» их видно частично.

Представления перчаточных кукол в Бенгалии возникли в среде носильщиков паланкинов как дополнительный источник дохода. В районе Миднапур есть несколько деревень, где живут более 150 семей кукольников (артисты от 14 до 60 лет), чьим главным занятием являются кукольные спектакли. К сожалению, традициям кукольного театра Индии в целом грозит исчезновение, и перчаточный театр является самой уязвимой формой из всех (Ghosh 2006: с. 41–42; Putul Yatra 2005: с. 49; Рыжакова 2017: 209–214).

Исполнитель «бенир путул» Басанто Гхорой (Basanto Ghoroi) из семьи разнорабочих Миднапура рассказывает, что раньше, отправляясь на заработки, они брали с собой марионеток, и это давало дополнительный доход. В настоящее время Басанто и его семья зарабатывают на жизнь с помощью кукольного театра, разыгрывая народные и образовательные представления на разных площадках, в том числе в культурных организациях и школах. Они также делают кукол для представлений и на продажу. Другой представитель традиционного театра «бенир путул» Рамарада Гхорой (Ramapada Ghoroi), семья которого исполняла традиционные кукольные представления более восьмидесяти лет, переехал в Калькутту. Репертуар артиста состоит из эпических сюжетов с добавлением актуальных мотивов, включая новые женские роли (World Encyclopedia of Puppetry Arts, India).

В штатах Западная Бенгалия, Одиша, Карнатака и Джаркханд существует давняя традиция представлений тростевых кукол, в Бенгалии она восходит к XIV веку.

Тростевые куклы «данджер путул» обычно велики по размеру и управляются с помощью тонких палок. Они широко распространены в южной части Западной Бенгалии, особенно в районах Миднапур, Муршидабад, Бирбхум, Хаурах и Северных и Южных 24 парганах. Кукольные труппы обычно разбросаны по деревням, удаленным от населенных пунктов. Большинство артистов — земледельцы, у которых очень мало или вовсе нет своей земли. В зимний сезон они покидают места своего жительства и показывают свое искусство на деревенских ярмарках и фестивалях. Есть семьи, которые занимаются искусством кукольного театра более 100 лет. Артисты в основном индусы, но встречается и небольшое число мусульман. Только некоторые из них имеют образование, большинство же неграмотны.

Раньше туловище кукол делали из бамбука и покрывали слоем рисовой шелухи и глины. Теперь тростевые куклы Западной Бенгалии изготавливают из дерева. Деревянное тело раскрашивают, лицо покрывают глиной и тканью и тоже раскрашивают. Используются масляные краски и лак. Примечательно, что цветовая гамма лиц и костюмов следует местной театральной традиции. Раскраска строго соответствует живописи пата, используются только основные цвета (см. Соломоник 1983: 10–11). Голова куклы устанавливается на трость и вставляется в тело, у одного кукольного тела может быть несколько голов. Таким образом, поменяв костюм и голову куклы, артист создает новый персонаж. Обычно труппа использует в спектаклях около 20–25 кукольных тел и в 2–3 раза больше кукольных голов.

Репертуар состоит из спектаклей по сюжетам Махабхараты и Рамаяны, популярных спектаклей джатра<sup>2</sup> и даже бенгальских фильмов. Высота кукол до 1,25 м, вес — от 5 до 10 кг. Трость упирается в бамбуковую опору, которая крепится на талии кукольника. Стержень внутри куклы используется для управления телом и головой, руки управляются более тонкими тростями. Нити внутри туловища прикрепляются к рукам на плече и двигают их, а нижнюю часть тела формирует юбка фигуры. Обычно на левой руке кукол нет сочленений, а на правой есть. Куклы танцоров, в свою очередь, имеют сочленения на запястьях и талии, а у куклы Кришны есть одна нога — правая, чтобы ставить ее на голову змея Калии (у остальных кукол ног нет). В руке куклы есть отверстие, чтобы вставлять туда различные атрибуты (лук, стрелу и т. п.). Головы кукол хранят в деревянных ящиках, тела — в корзинах, костюмы и декорации — отдельно от кукол.

Сцену делают из бамбуковых шестов и ткани. Актеры держат куклу, стоя за занавесом, управляя ею снизу. В труппу входят кукловоды, главный певец (сур мастер), хор (2–3 человека) и музыканты. Актер поет и произносит диалоги, а сидящие перед сценой музыканты аккомпанируют на барабанах, гармонике, тарелках, флейте и других музыкальных инструментах. Музыка и тексты очень напоминают бенгальский театр джатра. Для изображения мест действия (леса, сады, дворцы) используются раскрашенные ткани. Живопись следует

---

<sup>2</sup> Джатра — бенгальская народная музыкальная драма, вобравшая в себя вокальную и инструментальную музыку, поэзию и хореографию.

традиции расписных свитков (пата) этого региона. Костюмы артисты могут изготавливать сами или покупать их. В настоящее время некоторые группы принимают в свой состав женщин, но куклами управляют только мужчины.

Перед спектаклем труппа исполняет ритуальную песню и небольшой музыкальный концерт. Первый акт обычно содержит представление с куклами Кришны и Баларамы, песни и выступление куклы-акробата Бханумати. Затем начинается главное действие, основанное на мифах и легендах, социальных и исторических темах. Спектакль длится около трех часов, наибольшую плату получает главный певец. Во время выступлений на ярмарках время спектакля может сокращаться вплоть до 45 мин (Ghosh 2006: 41–42; Putul Yatra 2005: 51; World Encyclopedia of Puppetry Arts, India).

Назовем наиболее известные труппы кукольных театров, их руководителей и ведущих артистов:

Джадунагх Халдар Путул Натч Опера, директор Джагадиш Чандра Халдар (Jadunath Halder Putul Natch Opera, director Jagadish Chandra Halder) — старейшая действующая кукольная группа данной традиции в Западной Бенгалии, исполняющая истории из эпоса и пуран, Панчатантры и спектакли на социальные темы. Этот коллектив выступал на фестивалях в Индии и СССР.

Сатья Нараян Путул Натя Санстха (Satya Narayan Putul Natya Sanstha) была основана покойным Кангалом Чандрой Мондалом (Kangal Chandra Mondal) в 1980-х годах. Нынешний режиссер Нирапада Мондал (Nirapada Mondal) посещал современные мастер-классы по кукольному искусству, учился у бенгальского режиссера Суреша Датты (Suresh Dutta)<sup>3</sup> и поставил спектакль «Раджа Харишчандра» и другие новаторские произведения, включая эко-

---

<sup>3</sup> Суреш Датта — индийский кукольник и режиссер кукольного театра, основатель Калькутского кукольного театра. Он сыграл огромную роль в возрождении кукольных традиций Индии. Родился в Фаридпуре, в неделимой Бенгалии Британской Индии, обучался у Фани Бхушана (джатра), Балакришны Менона (катхакали) и других известных учителей в Западной Бенгалии. В 1961–1962 годах он по стипендии Министерства образования Индии отправился в Москву, чтобы изучать кукольное искусство у всемирно известного советского режиссёра театра кукол Сергея Образцова. Десять лет спустя основал свою собственную труппу Calcutta Puppet Theatre вместе с женой и несколькими единомышленниками. В 1987 году за вклад в индийское кукольное искусство получил премию Sangeet Natak Akademi Award, а в 2009 году Правительство Индии наградило С. Датта четвертой высшей гражданской наградой Падма Шри (Padmashree).

логическую историю «Плач леса», где злые персонажи угрожают окружающей среде и животным. Животные объединяются, чтобы спасти свой мир.

Прафулла Кармакар (Prafulla Karmakar), исполняющий спектакли, основанные на сюжетах Рамаяны и Махабхараты, в 2012 году получил премию Sangeet Natak Akademi Award за свой вклад в работу тростевых кукольных театров (World Encyclopedia of Puppetry Arts, India; World Encyclopedia of Puppetry Arts, Suresh Dutta).

Театр кукол на нитях — наиболее распространенная форма в Индии. Эта традиция встречается в штатах Раджастхан, Карнатака, Западная Бенгалия, Ассам, Одиша, Трипура, Манипур, Махараштра, Андхра-Прадеш и Керала.

Пьесы в театре бенгальских марионеток «тарер путул» или «суто путул» тоже основаны на сюжетах из Рамаяны и Махабхараты, пуран, народных сказок, спектаклей джагра, а также из фильмов на бенгальском языке и хинди. Это традиционное искусство распространено в районах Миднапур, Надиа и Северные 24 парганы.

В труппе обычно от шести до двенадцати человек, в том числе главный певец, два его помощника, один главный кукловод и его ассистенты, три-четыре музыканта. В настоящее время главный певец является профессионалом, которого нанимают за небольшую плату. Все члены группы нанимаются на восемь месяцев — с сентября по апрель, в дождливый период артисты не выступают. Труппы странствуют по Бенгалии, доходят до Одиши, Бихара, Ассама и Трипуры. Раньше женщины не принимали участия в представлениях, сейчас ситуация меняется.

У труппы обычно около 30–40 кукол, включая животных (олень, лев, тигр и др.). Куклы высотой от 60 до 80 см сделаны из сердцевины молочно-белого губчатого растения шола, растущего в Бенгалии (*Aeschynomene aspera*). Веревки, соединенные с головой, туловищем и руками куклы, привязаны к бамбуковой палке, при помощи которой кукловод управляет куклой. Он делает это стоя, причем может работать одновременно с двумя куклами. У марионеток обычно от 6 нитей для управления, а у акробата Бханумати — самого подвижного героя — 10 нитей.

Начинается представление с танцевальной композиции, потом следует песня персонажа, который представляет пьесу. Песни и диалоги исполняет главный певец, изменяющий свой голос в зависимости

от персонажа, за которого говорит. Сур мастер обучается самостоятельно, обычно знает около тридцати пьес. Музыканты сидят на правой стороне сцены, аккомпанируют на барабанах табла, фисгармонии, кларнете, скрипке и тарелках. Когда артисты выступают на ярмарках, они дают несколько представлений в день, которые начинаются с утра и длятся от 20 до 45 минут.

Например, Dhiren Natya Putul Nach Company под руководством Кришны Пада Сардара (Krishna Pada Sardar) представляет разнообразные спектакли, переделывая традиционные версии для современной публики. Группу основал отец руководителя театра, сейчас в репертуаре около пятидесяти пьес (Ghosh 2006: 81–98; Putul Yatra 2005: 49; World Encyclopedia of Puppetry Arts, India).

Согласно О. Н. Меренковой, в коллекции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН есть 25 театральных кукол из Бенгалии. Они были закуплены во время путешествия А. М. и Л. А. Мерварт в Индию (1914–1918 гг.). Куклы использовались в представлениях на сюжеты Рамаяны. Это поясные фигуры на длинных бамбуковых шестах, с нитями, позволяющими кукловодам управлять их движениями. Сюда входят главные персонажи — Рама, его братья и супруга Сита, а также Хануман и второстепенные герои с женами и служанками (Меренкова 2020: 152–159).

С. А. Маретина в своей статье о коллекции бенгальских кукол Музея антропологии и этнографии отмечает, что в кукольном театре Бенгалии персонажам уже при изготовлении сообщается определенный комплекс черт, присущих тому или иному герою. Бенгальские куклы из коллекции МАЭ РАН — это большие деревянные фигуры, средняя высота которых не менее полуметра. Они массивные и тяжеловесные и представляют собой комбинацию тростевых кукол и марионеток. У большей части кукол головы неподвижны, в этом случае фигурой управляют с помощью бамбуковой палки, конец которой вставляют в специально выдолбленное отверстие на спине куклы. У остальных же глиняная голова свободно отделяется от туловища, с которым соединяется с помощью бамбуковой палки, управляющей куклой. Такая конструкция обеспечивает большую подвижность. У персонажей, за исключением главных, отсутствуют характерные черты, вследствие этого они могут выступать в различных ролях, что сокращает количество необходимых для представлений кукол.



Отмечается, что тело бенгальской куклы представляет собой довольно грубо обработанный кусок дерева, ноги почти у всех персонажей отсутствуют. Длинные одежды и ширма, за которой происходит представление, скрывают нижнюю часть куклы и трость. Руки подвижно крепятся у плеч с помощью гвоздей, что позволяет двигать их вперед и назад, вверх и в сторону. Их приводят в движение с помощью веревок, подвязанных у плеч и кистей. Для управления куклами требуются два и более человек.

Согласно С. А. Маретинной, в бенгальском кукольном театре из коллекции МАЭ РАН царя ракшасов Равану изображает одна из самых больших кукол (69 см), для управления такой куклой с множеством рук и голов требуется большее количество кукловодов. В свою очередь, фигура Раваны-отшельника меньше остальных (46 см). Резко выделяется среди деревянных фигур бенгальского театра фигура Ханумана. Ее высота 110 см, она в два раза больше обычных кукол; только у этого персонажа есть ноги. Остальные обезьяны значительно меньше: 55–56 см. Фигура супруги Рамы Ситы небольшая (40 см), с округлыми контурами, более изящная, чем мужские фигуры. У женщин, в частности у Ситы, очень длинные руки и небольшие головы. Обязательная деталь женской одежды — длинные черные рукава с серебряным узором, закрывающие руки до кистей (Маретина 1963: 252–266).

За последние более полувека в Индии появились новые формы кукольных представлений и новые исполнители. Это городские образованные люди, которые выбрали данную профессию под влиянием современной мировой и индийской литературы, визуальных и исполнительских видов искусств. Некоторые индийские кукловоды обучались в других странах и вернулись в Индию под впечатлением от господствующих там тенденций в искусстве кукольного театра. В 60-х гг. XX в. четыре артиста из Западной Бенгалии учились в течение года в Московском Государственном кукольном театре Сергея Образцова (Суреш Датта, Б. Сахай, Р. Н. Шукла Рахай и Дургадас Чатерджи). Вернувшись в Индию, они основали свои собственные кукольные театры-студии. Центром современного индийского искусства кукольного театра стала Калькутта. Среди бенгальских театральных коллективов можно отметить The Puppets (дата основания — 1952), Calcutta Puppet Theatre (1973), Little Puppet Theatre (1976), Burdwan Puppet Theatre and Cultural Center

(1988) и Dolls Theatre (1990). В спектаклях обычно затрагиваются социальные, экономические и политические вопросы, характерные для Индии после обретения независимости (Ghosh 2006: 99–114; Putul Yatra 2005: 53).

В 2019 г. на международный кукольный фестиваль в театр С. Образцова приезжали выступать три индийских кукольных театра: из Дели и Калькутты, а также из небольшого селения Кунатхара в Керале.<sup>4</sup> Юбилейный (к 90-летию Всемирного союза кукольников UNIMA) X Международный фестиваль театров кукол имени С. В. Образцова проходил в Москве с 5 по 20 октября 2019 г. На нем были представлены спектакли театров кукол из одиннадцати стран мира, в том числе стран БРИКС (Бразилия, Индия, Китай, Россия, Южно-Африканская Республика, Венгрия, Греция, Испания, Канада, Кения, Франция).

«Кукольный театр» (Dolls Theatre) из Калькутты представил спектакль «Покорение природы» (Taming of the Wild), премьера которого состоялась в 2004 году. Это музыкальное повествование о взаимоотношениях человека с природой и важности ее сохранения. Короткие притчи о природе рассказываются с помощью кукол, света и классической индийской и европейской музыки. Каждая история — иллюстрация того, как человек разрушает хрупкий мир природы, бесцеремонно вторгаясь в него: яркие рыбки режутся в волнах, порхают бабочки и стрекозы, играют друг с другом птицы, вдруг грубая сила разрушает хрупкую красоту (удочка рыбакова, пила, трактор). Однако природа оказывается сильнее, она берёт своё. Спектакль заставляет задуматься о том, как бездумно и безжалостно мы относимся к природе. Режиссер

---

<sup>4</sup> Театр кукол Ишара (Дели) представил спектакль «Когда суша станет водой», проект совместного творчества многих известных деятелей искусств по заказу Национального центра исполнительских искусств г. Мумбаи и Симфонического оркестра Индии. Премьера спектакля состоялась 23 марта 2019 г. Режиссер Дадди Д. Пудумджи, Президент всемирного союза кукольников УНИМА, основавший театр кукол Ишара в 1986 г., подготовил спектакль на основе книги писательницы Ниты Премчанд о трех версиях Всемирного потопы — библейской, месопотамской и индийской.

Артисты театра Толпава Кутху из Кералы показали теневой спектакль «Путешествие Рамы» (Автор — Кришнан Кутти Пулавар, режиссер — Рамачандра Пулавар). Под аккомпанемент традиционных индийских музыкальных инструментов на сцене развернулась известная индийская история о жизни царевича Рамы и его супруги Ситы.

Шудип Гупта — ученик Суреша Датты, лауреат многочисленных премий и наград.<sup>5</sup>

Театр Dolls Theatre, который он возглавляет, — один из кукольных коллективов Калькутты, принадлежащий к новому поколению театра, соединяющего современный подход и традиции. Коллектив выступает как в Индии, так и за границей (в России, Иране, Израиле, Испании, Тайланде, Турции и других странах).<sup>6</sup>

Говоря о кукольном театре Западной Бенгалии, нельзя хотя бы кратко не коснуться этого искусства в Бангладеш. Исторически сложилось так, что Бенгалия оказалась разделенной на две части: одна вошла в Индию как штат Западная Бенгалия, другая стала самостоятельным государством Бангладеш. В настоящее время в Бангладеш используются пальчиковые, перчаточные и тростевые куклы, однако преобладают марионетки. Обычно они имеют высоту от 30 сантиметров до одного метра, делают их из разных материалов и используют до девяти нитей. Тематика варьируется от традиционных сюжетов или народных сказок до современных тем и эстрадных номеров. Репертуар кукольного театра Бангладешской Академии Шилпакала (Bangladesh Shilpakala Academy Puppet Theatre) под руководством Рашида Харуна (Rashid Haroon), находящегося в столице страны Дакке, включает увлекательные драматические истории с танцами и пением марионеток, произведения с музыкальным вступлением и патриотические бенгальские песни. Декорации могут изображать шумный город или деревню у реки рядом с лесом, где крокодилы, тигры, змеи и лисы живут рядом с человеческими жилищами (World Encyclopedia of Puppetry Arts, Bangladesh).

И. Н. Соломоник в своей работе «Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра объемных форм» приводит описание спектакля народных бенгальских кукольников из Бангладеш, которые приезжали в 1979 г. на Международный кукольный фестиваль в Ташкенте: «Представление состояло из коротких бытовых сценок, никак не объединенных общим сюжетом. ...Несмотря

---

<sup>5</sup> 2006 — премия Мехер Р. Контрактор за кукольное и исполнительское искусство; 2007 — Международная театральная премия THEATRE PRASTA; 2018 — премия Джибан Крити Самман.

<sup>6</sup> X международный фестиваль театров кукол им. С. В. Образцова. Театры кукол стран БРИКС. Личная встреча (Москва, 2019) и переписка с режиссером Шудипом Гупта и его супругой Шрипарной Гупта.

на «трагичность» некоторых сюжетов, все представление было пропитано юмором. Действие шло на фоне живописного задника, изображающего сельский пейзаж с деревней и большой рекой. По бокам вытянутой по горизонтали сценической площадки сидели трое музыкантов, они же и пели почти все время. Двое расположились с одной стороны сцены, третий — с другой. Играли на флейте, барабане и ручном маленьком органе. Один из них, видимо главный, разговаривал с куклами. Управлял марионетками единственный кукуловод, стоявший за задником на небольшом помосте...» (Соломоник 1992: 172).

Таким образом, в индийском штате Западная Бенгалия существует давняя традиция выступлений артистов кукольных театров. В настоящее время в регионе сосуществуют традиционный кукольный театр в разных своих формах (перчаточный «бенир путул нач», тростевой «данджер путул нач» и марионеточный «тарер путул нач») и современный театр, который вобрал в себя индийские национальные традиции кукольных представлений и опыт международных, в том числе русских, мастеров кукольного театрального искусства.

### Список литературы

Альбедиль М. Ф. Феномен куклы в традиционной индийской культуре // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы XXIV Междунар. науч. конф., СПб, 26–29 мая 2021г.* / Под ред. Н. М. Калашниковой. СПб., 2020, 152–155.

Рыжакова С. И. О некоторых особенностях кукольных театров Индии // *Театр и театральность в народной культуре: Сборник статей памяти Ларисы Павловны Солнцевой (1924–2016)*. М.: ГИИ, 2017, 206–215.

Маретина С. А. «Рамаяна» в бенгальском кукольном театре // *Сборник МАЭ. Т. XXI. Л., 1963, 252–266.*

Меренкова О. Н. Бенгальские коллекции в собрании МАЭ РАН // *Кунсткамера. № 1(7), 152–159.*

Соломоник И. Н. *Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений*. М.: Наука, 1983.

Соломоник И. Н. *Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра объемных форм*. М.: Наука, 1992.

X международный фестиваль театров кукол им. С. В. Образцова. Театры кукол стран БРИКС. (<https://puppet.ru/projects/obraztsovfest/x-obrazcovfest-2019-strany-briks-i-90-letie-unima>, дата обращения: 3.11.2022).

Ghosh S., Banerjee U. K. *Indian Puppets*. New Delhi: Abhinav Publication, 2006. ([https://books.google.mn/books?id=KTfvjSgxFj8C&printsec=frontcover&source=gbs\\_atb#v=onepage&q&f=false](https://books.google.mn/books?id=KTfvjSgxFj8C&printsec=frontcover&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false), дата обращения: 1.11.2022).

*Putul Yatra*. Выставка индийских кукол и музыкальных инструментов по поводу Дней культуры Индии в России 26 сентября — 2 октября 2005, Москва. Sangeet Natak Akademi, New Delhi.

The Art of Puppetry 2. ([http://ccrtindia.gov.in/downloads/List%202021-22/Digital%20Kit/3-%20Pub\\_4-%20Pub\\_Art%20of%20Puppetry%20Vol-2.pdf](http://ccrtindia.gov.in/downloads/List%202021-22/Digital%20Kit/3-%20Pub_4-%20Pub_Art%20of%20Puppetry%20Vol-2.pdf), дата обращения: 3.11.2022).

Tilakasiri J. *The Puppet theatre of Asia*. Colombo: Dept. of Cultural Affairs, 1968.

World Encyclopedia of Puppetry Arts, Bangladesh (<https://wepa.unima.org/en/bangladesh>, дата обращения: 7.11.2022).

World Encyclopedia of Puppetry Arts, India (<https://wepa.unima.org/en/india>, дата обращения: 7.11.2022).

World Encyclopedia of Puppetry Arts, Suresh Dutta (<https://wepa.unima.org/en/suresh-dutta>, дата обращения: 7.11.2022).

## Сведения об авторах

### On the Contributors

**Альбедиль Маргарита Фёдоровна**, доктор ист. наук, ведущий научный сотр. Отдела Южной и Юго-Западной Азии Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия.

**Margarita F. Albedil**, Dr. habil. (History), leading researcher, Department of South and Southwest Asia, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia.

*Email: albedil@inbox.ru*

**Бандйюпадхьяя Аруним**, доктор философии, профессор, Центр русистики, школа языкознания, литературы и культурологии Университета им. Джавахарлала Неру, Дели, Индия.

**Arunim Bandyopadhyay**, PhD (Philosophy), Professor, Centre of Russian Studies, School of Language, Literature and Culture Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, India.

*E-mail: arunbando@gmail.com*

**Битинайте Елена Алексеевна**, канд. филос. наук, редактор Издательского дома Тончу, г. Москва, проживает в г. Краснодар, Россия.

**Elena A. Bitinayte**, PhD (Philosophy), editor, TONCHU Publishing House, Moscow, place of residence: Krasnodar, Russia.

*Email: bihelenite@gmail.com*

**Васильков Ярослав Владимирович**, доктор филол. наук, ведущий научный сотрудник Отдела этнографии Южной и Юго-Западной Азии Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург (до 2024).

**Yaroslav V. Vassilkov**, Dr. habil. (Philology), leading researcher, Head of Department of South and South-West Asia, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia (until 2024).

*Email: yavass011@gmail.com*

**Вечерина Ольга Павловна** (30 мая 1960 — 2 мая 2023 г.), канд. ист. наук, была доцентом Московского государственного психолого-педагогического университета, старшим научным сотрудником Центра исследования философии и религии Индии «Пурушоттама», Российский университет дружбы народов, Москва.

**Olga P. Vecherina** (30 May 1960 — 2 May 2023) was Ph. D. (History), Associate Professor of the Moscow State university of psychology and education, senior researcher, Research Centre for studies in Indian philosophy and religion, RUDN university, Moscow.

**Гуров Никита Владимирович** (15 июня 1935 — 4 декабря 2009), канд. филол. наук, был доцентом, заведовал кафедрой индийской филологии Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета, Россия.

**Nikita V. Gurov** (15 June 1935 — 4 December 2009) was Ph.D., Associate Professor and Head of Department of Indian philology, Faculty of Asian and African Studies, Saint Petersburg state university, Russia.

**Гхош Пратити**, магистр Кембриджской Школы изящных искусств и театра, аспирантка Университета Эксетера, Англия.

**Pratiti Ghosh**, M. A., Cambridge School of Visual and Performing Arts, is pursuing her PhD at the University of Exeter in UK.

*Email: pratitighosh.india@gmail.com*

**Ильвес Елизавета**, магистр искусств, производственный редактор/координатор проектов, производственные журналы Springer Nature, Гейдельберг, Германия.

**Elizaveta Ilves**, M. A., Production Editor/Project Coordinator, Production Journals Springer Nature, Heidelberg, Germany

*Email: elizaveta.ilves@springernature.com*  
*www.springernature.com*

**Китада Макого**, доктор философии, профессор Осакии университет, Япония.

**Makoto Kitada**, Ph.D., Professor, Osaka University, Japan

*Email: kitada.makoto.hmt@osaka-u.ac.jp*

**Костина Екатерина Александровна** — приглашенный преподаватель по курсу устного перевода в паре языков хинди-русский университета МГИМО; старший преподаватель кафедры индийской филологии Восточного факультета Санкт-Петербургского университета (до 2023 г.). Сферы научных интересов — грамматика новоиндийских языков, история индологии, параллельное кино Индии.

**Ekaterina A. Kostina**, visiting reader for bilingual Hindi-Russian oral translation at the MGIMO university, reader at the Department of Indian philology, Faculty of Asian and African Studies, Saint Petersburg state university (until 2023). Her research interests include grammar of new Indo-Aryan languages, history of Indology, and Indian parallel cinema.

*Email: helkari@mail.ru*

**Котин Игорь Юрьевич**, доктор ист. наук, PhD (Oxford), заведующий Отделом этнографии Южной и Юго-Западной Азии, ведущий научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия.

**Igor Yu. Kotin**, Dr. habil. (History), PhD (Oxford), leading researcher, Head of Department of South and South-West Asia, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia.

*Email: igorkotin@mail.ru*

ORCID: 0000-0001-5751-7703

**Краснодембская Нина Георгиевна** (15 июля 1939 — 16 декабря 2024), доктор ист. наук, была ведущим научным сотрудником Отдела этнографии Южной и Юго-Западной Азии Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия.

**Nina G. Krasnodembskaya** (15 July 1939–16 December 2024), Dr. habil. (History), was leading researcher at the Department of South and South-West Asia, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia.

**Лекарева Ева Павловна**, ст. лаборант Отдела рукописей и документов, Институт восточных рукописей РАН; ассистент кафедры индийской филологии



Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.

**Eva P. Lekareva**, Assistant researcher at the Department of Manuscripts and Documents, Institute of Oriental Manuscripts, Russian Academy of Sciences; lecturer at the Department of Indian Philology, Faculty of Asian and African Studies, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.

*Email: [elekareva1999@gmail.com](mailto:elekareva1999@gmail.com)*

**Лемешкина Ксения Вячеславовна**, мл. научный сотр. Отдела этнографии Южной и Юго-Западной Азии, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия.

**Ksenia V. Lemeshkina**, junior researcher, at the Department of South and South-West Asia, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunst-kamera) of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia.

*Email: [212lexy@gmail.com](mailto:212lexy@gmail.com)*

**Мандал Дханешвар**, проф. (em.) кафедры истории древней культуры и археологии Аллахабадского университета, г. Праяградж (Аллахабад), Индия.

**Dhaneshwar Mandal**, Professor of the Department of Ancient History, Culture and Archaeology of Allahabad University, Prayagraj, India.

**Мандал Вайшали**, врач, канд. мед. наук, окончила Запорожский медицинский институт, защитила канд. диссертацию в Санкт-Петербургской медицинской академии. Редактор журнала для детей на хинди «Индрадхануш» (Радуга), издающегося при участии средней школы № 653 им. Рабиндраната Тагора в Санкт-Петербурге, Россия.

**Vaishali Mandal**, PhD med. (St. Petersburg Medical Academy), studied medicine at Zaporozhye Medical Institute. She is the editor of the children Hindi magazine *Indradhanush* published in association with Rabindranath Tagore Hindi secondary school No 653, Saint-Petersburg, Russia.

*Email: [bitctmri2001@mail.ru](mailto:bitctmri2001@mail.ru)*

**Мукхерджи Аруна**, доктор философии, заслуженный профессор русского языка и литературы (литературовед и переводчик), Центр изучения современных европейских языков, литератур и культур, университет Вишва-Бхарати, Шантиникетан, Западная Бенгалия, Индия.

**Aruna Mukherjee**, PhD (Russian), Professor (retd) of Russian, Centre for Modern European Languages, Literatures and Cultures, Bhasha Bhavan, Visva-Bharati

University, Santiniketan, West Bengal, India. Field of Specialization: Literature and Translation.

*Email: aruna.mukherjee2011@gmail.com*

**Огибенин Борис Леонидович**, профессор, доктор филол. наук, б. директор Института Южно-Азиатских Исследований, Страсбургский Университет, Франция

**Boris Oguibenine**, Professeur émérite, Directeur de l'Institut d'Études Sud-Asiatiques Université de Strasbourg, France.

*Email: oguibenine@gmail.com*

**Оранская Татьяна Иосифовна**, канд. филол. наук, старший научный сотр. Отдела Центральной и Южной Азии Института восточных рукописей РАН, Санкт-Петербург, Россия.

**Tatiana I. Oranskaia**, PhD (Philology), Senior Researcher, Department of Central and South Asia, Institute of Oriental Manuscripts, Saint Petersburg, Russia.

*Email: ta.oranskaia@gmail.com*

**Попова Екатерина Юрьевна**, выпускница магистратуры Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета по программе «Языки народов Азии и Африки» (2024), Санкт-Петербург, Россия.

**Ekaterina Yu. Popova** is a graduate of the Master's program at the Faculty of Asian and African Studies, Saint Petersburg State University under the program "Languages of the Peoples of Asia and Africa" (2024), Saint Petersburg, Russia.

*Email: ekrinapopova15@mail.ru*

*https://orcid.org/0009-0000-7708-0385*

**Псху Рузана Владимировна**, доктор филос.наук, проф., профессор кафедры истории философии Российского университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы, главный научный сотр., заместитель начальника Центра исследования философии и культуры Индии «Пурушоттама» РУДН имени Патриса Лумумбы, Москва

**Ruzana V. Pskhu**, Dr. habil.(Philosophy), Prof. of Department of history of philosophy and chief researcher, Vice-Head of the Research Centre for studies in Indian philosophy and religion, Patrice Lumumba RUDN university, Moscow, Russia.

*Email: rpskhu@mail.ru*

**Рыжакова Светлана Игоревна**, доктор исторических наук, ведущий научный сотр. Института этнологии и антропологии РАН, Москва, Россия

**Svetlana I. Ryzhakova**, Dr. habil. (History), chief researcher of the Institute of Ethnology and Anthropology RAS, Moscow, Russia.

*Email: sryzhakova@gmail.com*

**Селиванова Тамара Петровна**, канд. ист. наук, старший научный сотр. Института восточных рукописей РАН (до 2006 г.), 2007–2016 г. — на должности доцента кафедры индийской филологии Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

**Tamara P. Selivanova**, PhD (History), senior researcher (ret.), Institute of Oriental Manuscripts, RAS, Saint Petersburg (until 2007); from 2007 to 2016, she taught as Associate Professor at the Department of Indian Philology, Faculty of Asian and African Studies, Saint Petersburg University, Saint Petersburg, Russia.

*Email: tamarind@list.ru*

**Сенгупта Сми́та**, канд. филол. наук, заведующая сектором комплектования, обработки и научного изучения фондов Центра восточной литературы РГБ, Москва, Россия.

ডঃ স্মিতা সেনগুপ্ত, ফিলোলজিতে পি.এইচ.ডি, প্রধান, ক্যাটালগিং সেক্টর, প্রাচ্য সাহিত্য কেন্দ্র, রাশিয়ান স্টেট লাইব্রেরী.

**Smita Sengupta**, PhD (Philology), Head of the Acquisition, Cataloguing and Research Department, Centre of Literature of Asia and Africa, Russian State Library, Moscow, Russia.

*Email: SenguptaS@rsl.ru (office); smitarol@hotmail.com (personal)*

**Скороходова Татьяна Григорьевна**, доктор филос. наук, канд. ист. наук, профессор кафедры «Социальные и гуманитарные дисциплины» Пензенского государственного университета и Педагогического института им. В. Г. Белинского, г. Пенза, Россия.

**Tatiana G. Skorokhodova**, PhD (History), Dr. habil. (Philosophy), Professor at the Department of Social Sciences and Humanities, Penza State University, and Pedagogical Institute named after V. G. Belinsky, Penza, Russia.

*Email: tgskorokhod@gmail.com*

**Смирнова Екатерина Викторовна**, канд. ист. наук, доцент кафедры истории стран Дальнего Востока Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

**Ekaterina V. Smirnova**, PhD (History), Associate Professor, Department of History of the Far East Countries, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation.

*Email: ek\_smir@mail.ru*

**Соболева Дарья Валерьевна**, старший преподаватель, кафедра индийской филологии, Восточный факультет Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.

**Daria V. Soboleva**, reader, Department of Indian philology, Faculty of Asian and African studies, St. Petersburg university, Saint Petersburg, Russia.

*Email: soul\_ru@yahoo.com*

**Соболева Елена Станиславовна**, канд. ист. наук, старший научный сотрудник Отдела этнографии Южной и Юго-Западной Азии, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия.

**Elena S. Soboleva**, PhD (History), Senior Research Fellow, Department of Ethnography of South and South-West Asia, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS, Saint Petersburg, Russia.

*Email: soboleva@kunstkamera.ru*

**Столярова Екатерина Владимировна**, научный сотрудник отдела «Религии Востока» Государственного музея истории религии, Санкт-Петербург, Россия.

**Ekaterina Stoliarova**, Researcher at the Department of Oriental religions, State Museum of the history of religion, Saint-Petersburg, Russia.

*Email: stolyarovaekaterina@rambler.ru*

**Тавастшерна Сергей Сергеевич**, канд. филол. наук, кафедра индийской филологии Восточного факультета Санкт-Петербургского Государственного Университета, Санкт-Петербург, Россия

**Serguei S. Tawaststjerna**, PhD (Philology), Department of Indian philology, Faculty of Asian and African studies, Saint-Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.

*Email: serguei.tawast@gmail.com*

**Цветкова Светлана Олеговна**, канд. филол. наук, кафедра индийской филологии Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

**Svetlana O. Tsvetkova**, PhD (Language and Literatures), Department of Indian philology, Faculty of Asian and African studies, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation.

*Email: swati@mail.ru*

**Чакрабартти Гаутам**, доктор философии, научный сотрудник и доцент Факультета общественных наук и культурологии, Европейский университет Виадрины, Франкфурт-на-Одере, Германия.

**Gautam Chakrabarti**, Dr.phil., Academic Researcher & Lecturer, Faculty of Social & Cultural Sciences Stiftung Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder), Germany.

*<https://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/Funktionsstellen/Chakrabarti/index.html>*

*Twitter: @DrGChakrabarti*

**Челнокова Анна Витальевна**, канд. филол. наук, доцент, заведующая кафедрой индийской филологии Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

**Anna V. Chelnokova**, PhD (Language and Literatures), Associate Professor, Head of Department of Indian Philology, Faculty of Asian and African Studies, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation.

*Email: ladyeng@mail.ru*

*Научное издание*

**В золотой ладье:  
сборник памяти Елены Кирилловны Бросалиной**

Редактор-составитель: Т. И. Оранская  
Редактор бенгальских текстов Е. А. Костина

Директор издательства А. А. Галат  
Верстка и дизайн Е. В. Владимировой

Подписано в печать с авторского оригинал-макета.

Формат 60 × 90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 28,75. Тираж 100 экз.

Заказ № 302

Издательство

Русской христианской гуманитарной академии  
имени Ф. М. Достоевского

191011, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15

тел.: (812) 310-7929; +7 (981) 699-6595

E-mail: rhgapublisher@gmail.com. URL: <http://irhga.ru>

Отпечатано в типографии «Поликона»

(ИП А. М. Коновалов)

190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134

Сборник посвящён памяти Елены Кирилловны Бросалиной, известной исследователницы и переводчицы бенгальской литературы, блистательного преподавателя и замечательного человека. 26 статей на русском, английском и бенгальском языках, присланных индологами из Индии, Японии, Германии, Франции и разных городов России, составляют четыре раздела книги: мемуарно-исторический, литературоведческий, языковедческий и раздел, объединяющий философскую, религиозоведческую и этнографическую тематику. Все эти области знаний в той или иной мере входили в сферу научных интересов Елены Кирилловны.

Книга представляет интерес для индологов, учёных, занимающихся проблемами гуманитарных и общественных наук, а также для всех интересующихся индийской культурой. Многие статьи полезны и как учебный материал.



Санкт-Петербург  
Издательство РХГА  
2025

ISBN 978-5-907855-99-1



9 785907 855991 >

