

**С.О. Цветкова**

## **ЗАИМСТВОВАНИЯ И ФОРМУЛЫ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ СЕВЕРОИНДИЙСКОГО БХАКТИ**

В статье рассматривается вопрос о функциональной роли фольклорных формул в ранней авторской лирике поэтов-бхактов Северной Индии. Лирическая тема, характерная для поэзии кришнаитского бхакти (в частности, Миры Баи (1499–1547), Сурдаса (1483–1563) и др.) представлена и в творчестве ряда поэтов-сантов, представителей направления ниргуна-бхакти (Кабира (1440–1518), Дхармадаса (первая половина XVI в.) и др.). Формульный язык лирических сочинений бхактов XV–XVI вв. обычно рассматривается как «пережиток» устной техники воспроизведения фольклорных произведений, как это следует из положений теории М. Пэрри — А. Лорда. Вместе с тем заимствования из фольклорных или литературных источников и переложения народных песен, встречающиеся в сочинениях этих поэтов-бхактов, определенно имеют стилистическое значение. Они выполняют роль образцов или даже «воплощений» лирического стиля как такового, усиливая эмоциональный эффект лирического произведения. Основная задача данной статьи — показать, что фольклорные формулы в ранней авторской лирике бхакти также формируют своего рода «стилистический код» лирической поэзии.

*Ключевые слова:* стилистика, лирика поэтов-бхактов, Кабир, Дхармадас, Мира Баи, Сурдас, фольклорные формулы в авторской поэзии.

**S.O. Tsvetkova**

## **LOANS AND FORMULAE IN THE EARLY BHAKTI LYRICS OF THE NORTHERN INDIA**

The paper deals with the problem of the functional role of formulae in the early bhakti lyrics of the Northern India. The lyric theme characteristic to the poetry of the Kṛṣṇa-bhakti (in particular, Mīrā Bāī (1499–1547), Sūradās (1483–1563) and others), is represented also in the distiches and padas of some poets-sants, preachers of the nirguṇa-bhakti (Kabīr (1440–1518), Dharmadās (first half of the XVI c.) etc). The formulaic language in the early author's poetry is generally considered to be the mere "remnant" of the folk oral technics of the poetic composition, according to the M. Parry — A. Lord theory. At the same time some loans from the folk or literary sources that can be distinguished in the lyric sakhis of Kabīr, the padas of Mīrā Bāī and Dharmadās and the versification of the folk songs in the lyrics by Sūradās, Mīrā Bāī, Kabīr etc. should be regarded as stylistic means. The loans played the role of the patterns (may be, the famous patterns) or the markers of the lyric style as it was, thus deepening the expressiveness of the lyric emotion. The main goal of the paper is to show that the folk formulae in the early author's texts also can be regarded as a "stylistic code" of the bhakti lyrics of the period (XV–XVI cc.).

*Keywords:* stylistics, bhakti lyrics, Kabīr, Mīrā Bāī, Sūradās, Dharmadās, folk formulae in the author's poetry

Традиция поэтической проповеди бхакти различных толков в Северной Индии прошла несколько стадий формирования. Наиболее ранние из известных в настоящее время авторских сочинений посвящены проповеди ниргуна-бхакти и помечены именами Садны (Sadanā или Sādhan, рубеж XIV-XV вв.), основателя общины Рамананда-сампрадая в Бенаресе Рамананды (Rāmānanda, первая половина XV в.), его учеников раджи Пипа (Pīrā, первая половина XV в.) и Райдаса (Raidās, или Ravidās, середина XV в.) и др. Насколько можно судить по немногим дошедшим до нас двустишиям и *падам* этих бхактов-сантов, они создавали сугубо проповеднические тексты и не обращались к лирической теме. Собственно лирические пады и двустишия-*сакхи* в небольшом количестве появляются в собраниях, относимых к авторству Кабира (Kabīr, 1440-1518), в большей мере — среди произведений его последователей Дхармадаса (Dharmadās, первая половина XVI в.), Даду Даяла (Dādūdayāl, XVI в.) и более поздних поэтов.

Обращение к лирике проповедников доктрины медитативного познания трансцендентного бога-абсолюта, по-видимому, не следует считать явлением исключительно заимствованным и внутренне неоправданным. Обозначая свою духовную устремленность к познанию Единого и слиянию с ним как путь «любовного бхакти» (*prem-bhakti*), проповедники-санты, видимо, осознали со временем необходимость выражения эмоциональной стороны своих духовных переживаний. Модели лирических стихов и песнопений, очевидно, были восприняты ими из фольклорной песенной традиции: на это указывают многие черты их сочинений, в первую очередь — формульность, особенно проявленная в падах, посвященных теме страданий души (любящей женщины, новобрачной) в разлуке с богом-супругом. Вместе с тем образы души-жены, ее перипетий в разлуке с супругом и обретения его получают в поэзии сантов значение *символов*, трактуемых особо, как это хорошо видно на примерах переложений свадебных песен у Кабира (см., напр.: [Цветкова 2011: 43-43, 77-79]).

Из того же источника фольклорной песенной лирики обильно черпали ранние авторы — представители кришнаитского сагуна-бхакти, в поэзии которых лирика занимает первостепенное место. Их пады и строфы-*муктака*, помимо прославления воплощенного единого бога Кришны и его благодатных деяний, посвящены

темам страстного любовного томления лирической героини (матери-Яшоды, пастушки-гопи, Радхи) в разлуке с Кришной или экстатической радости пребывания вместе (свидания) с ним.

Такого рода поэтические исповеди имеют сакральное значение ритуала — как выражение чувств бхакта, приносимых в жертву возлюбленному богу (в контексте полной самоотдачи верующего, как это описывает, к примеру, формула *tana mana dhana ... vārā* — *тело, душу, достоянье в жертву <...> предаю* [МВР 2008: pd. 12]). В русле поэтической проповеди и исповеди бхактов кришнаитского толка своей близостью к фольклору (в частности, в силу формульности) выделяются *бхаджаны* Миры Баи (Mīrā Bāi, 1499–1547), раджпутской княжны и подвижницы бхакти-мирянки. Бхакти, исповедуемое Мирой, принадлежит к самому высокому типу — *mādhurya* (сладостное бхакти), или *dāmpatyā-bhāva* (бхакти супружеской любви) [МВР 2008: 38, 43]: в своей поэтической исповеди она отождествляет себя с одной из гопи, некогда полюбившей Кришну в Брадже и ожидающей встречи с ним в последующих рождениях.

Близкий по времени к Мире Баи поэт Сурдас (Sūradās, 1483–1563), который собственно и считается основателем литературной традиции лирики кришнаитского бхакти, принадлежал к общине Валлабхачарьи пушти-марга, и его бхакти выражается в чувстве родительской любви к младенцу и ребенку Кришне (*vātsalya-bhakti*). В сравнении с вышеназванными поэтами-бхактами, обращавшимися к лирической теме, Сурдас, автор знаменитой поэмы «Сурсагар» (Sūrasāgar, «Океан [поэзии] Сур[даса]»), основанной на Бхагавата-пуране, судя по всему, имел лучшее образование. Его стихи не изобилуют фольклорными формулами, и их можно назвать скорее литературной стилизацией под «народный» язык. Этими авторами XV–XVI вв. мы ограничиваем в данном случае наш обзор ранней лирической поэзии североиндийского бхакти на так называемых диалектах хинди<sup>1</sup>.

Явление формульности в языке эпической поэзии, открытое и исследованное в трудах М. Пэрри и получившее дальнейшее освещение в работах его учеников и последователей, в первую

<sup>1</sup> Поэты-проповедники других общин сагуна-бхакти (рамаитской общины, общин сакхи-, радхаваллабхи-, нимбарка-сампрадая и др.) принадлежат уже к следующей стадии развития данной традиции, которой присущи свои черты.

очередь А. Лорда, к настоящему времени рассмотрено на широком материале эпических текстов. Одновременно с этим некоторые положения теории М. Пэрри — А. Лорда получили развитие и переосмысление в приложении их к текстам разного рода и разных традиций. Так, пересмотру подверглось центральное для данной теории представление о формульности как о решающем показателе устного происхождения текста: использование ритмико-синтаксических клише и формул оказывается не менее значимым фактором для создания авторских поэтических произведений.

Таков, к примеру, вполне определенный вывод, сделанный М.Л. Гаспаровым и Т.В. Скулачевой в их работе, посвященной исследованию русского классического стиха: «О формульном стиле в индивидуальной авторской поэзии можно говорить с таким же правом; во всяком случае, нельзя в формульном стиле видеть признак импровизационного происхождения текста, как это иногда делается» [Гаспаров, Скулачева 2004: 224]. Тем не менее эти исследователи и в авторской поэзии рассматривают формулы в рамках их технического назначения — в качестве готовых ритмико-синтаксических моделей, способных к порождению лексических вариантов и помогающих автору выстраивать стих [Там же].

Представления о функциональной роли формул получили развитие в исследованиях, осуществленных на материале индийской эпической поэзии, в том числе авторского эпоса. Замечания и выводы, позволяющие прояснить этот вопрос, содержатся в целом ряде работ отечественных и зарубежных эпосоведов. Так, П.А. Гринцер в работе, посвященной стилистике развертывания темы в древнеиндийском эпосе, показывает, что для каждой эпической темы «характерен некоторый <...> особый набор формул, являющийся своего рода формульным знаком темы» [Гринцер 2008: 205]; ключевые устойчивые мотивы эпической темы при этом реализуются за счет одних и тех же, закрепленных за ними формул [Там же: 231–232].

Формульно-стилистический анализ плачей «Стрипарвы» (книги «О женах») в Махабхарате, осуществленный Я.В. Васильковым, и выводы, сделанные этим исследователем, свидетельствуют о важнейшем значении формул для создания стиля лирико-эпического текста [Васильков 1997: 135–144].

О стилистической функции формул упоминает Дж. Д. Смит, проводящий сопоставление эпизода из современного раджастханского эпоса о Rābūjī с одной из глав Махабхараты. Исследователь приходит к заключению о том, что в индийской эпической традиции формула нередко выражает тему (theme, в терминологии отечественного эпосоведения, видимо — мотив эпической темы) и совпадает с ней [Smith 1999: 270, 274]. С этим выводом соглашается и приводит подкрепляющий его материал польская исследовательница А. Жижко в монографии, посвященной анализу формул и сопоставлению различных версий поэмы «[Сказание] о Дхола и Мару» [Szyszko 2012: 92–93].

Топика средневековой лирики бхакти значительно более узка в сравнении с кругом тем, который охватывают эпические произведения. Лирические пады и двустипия, посвященные эмоциональной исповеди верующего, как правило, бессюжетны и лишь дают ссылки на известные сюжеты пуранических сказаний. Строфы-муктака, посвященные лилам Кришны в Брадже и т. п. в «Сурсагаре» Сурдаса и в последующей традиции, могут излагать сюжетные эпизоды, но в большинстве своем создают образ чувств, обращенных к Кришне. Формулы, которыми насыщена лирика большинства ранних авторов-бхактов, безусловно, сохраняют некоторое значение в качестве ритмико-синтаксических «блоков», облегчающих автору выстраивание песенного текста [Цветкова 2017]. Учитывая, что первые поэты-бхакты (Кабир, некоторые его последователи, Мира Баи) обучались стихосложению, видимо, лишь по образцам ранней (в основном, фольклорной) поэзии на новоиндийских языках, мы можем полагать, что в их авторской поэзии роль фольклорных формул как своего рода «пережитков» устности этим и ограничивается.

Однако в ранней авторской лирике бхакти встречаются и другие вызывающие интерес элементы — заимствования из фольклорных или авторских произведений<sup>1</sup>, появление которых в сочинениях бхактов не может быть объяснено исключительно их ритмообразующей ролью. Элементы такого рода мы выделяем

---

<sup>1</sup> Определить, в какой форме тот или иной текст был известен автору на момент заимствования, в настоящее время зачастую невозможно. В рассматриваемый период произведения, о которых пойдет далее речь, могли существовать одновременно в письменном авторском и в устных фольклорных вариантах.

именно как заимствования и отличаем их от формул прежде всего потому, что в лирике того или иного автора они встречаются *однократно*, кроме того, по сравнению с формулой, имеют больший объем (часто занимают целый стих или более), очень близко воспроизводят заимствуемый текст и, в ряде случаев, не совпадают с основной ритмической моделью стихотворения (песнопения).

На совпадения в ряде сакхи Кабира с двустишиями (*доха*) из «[Сказания] о Дхола и Мару в [размере] доха» (Ḍholā-Mārū rā dūhā) обратили внимание еще первые издатели этой лироэпической поэмы, трое раджастанских ученых Рамсинх, Нароттамдас Свами и Сурьякаран Парик<sup>1</sup>: в своей вступительной статье к изданию они приводят 14 сакхи Кабира наряду с 14 очень близкими к ним текстуально двустишиями из «Сказания», указывая на явное «влияние» на Кабира раджпутской баллады [DhMD 1934: 132–134]. Позднее подобные же следы «влияния» или заимствования из «Сказания» были обнаружены в падах Миры Баи [Vaudeville 1996: 296].

В ограниченном объеме статьи мы не станем приводить все обнаруженные другими исследователями и непосредственно нами соответствия с текстом «Сказания о Дхола и Мару» в лирических стихах Кабира и песнопениях-*бхаджанах* Миры Баи и остановимся только на нескольких примерах. В сакхи Кабира эти заимствования фактически носят характер «цитат»: судя по всему, автор был знаком с версией «Сказания», очень близкой к ее литературной авторской обработке:

yahu tana jālāu masi karũ,juũ dhũvã jāisaraggi |  
 mati vai rāma dayā karāi, barasi bujhāvai aggi || [KG 2007: s.3.11]  
 Сожгу это тело, сделаю сажу, так, чтоб дым долетел до неба.  
 Может, милость окажет Рама, дождем потушит огонь [разлуки].

<sup>1</sup> Лирико-эпическая поэма «Сказание о Дхола и Мару» известна в письменной традиции в Раджастане и в устных версиях и отдельных песнях по всей Северной и Северо-Западной Индии. Ее литературная версия приписывается джайну Кушаллабху (Kuśallābh, сер. XVI в.), придворному поэту в Джайсалмере, хотя она лишь воссоздает устную балладу в размере доха, относимую примерно к XIV в. [Szyszko 2012: 43–59]. Издатели поэмы в 1934 г. составили ее заново в качестве компиляции из 17 рукописей [DhMD 1934: 139].

yaha tana jāgī masi karū, dhūā jāhi saraggi |  
 mujha priya baddaḷa hoi kari, barasi bujhāvai aggi ||  
 [DhMD 1934: d. 181]

Сожгу это тело, сделаю сажу, [так, чтоб] дым долетел до неба.  
 [Пусть] мой милый облаком станет, дождем потушит огонь [разлуки].

Следующий пример сакхи Кабира представляет собой комбинированное заимствование из двух двустиший «Сказания», довольно далеко отстоящих друг от друга и сюжетно в нем разделенных: в первом лирическая героиня — царевна Марвани — страдает в разлуке с супругом, царевичем Дхола; второе двустишие служит аллюзией на прежние lamentации Марвани при счастливой встрече супругов:

Kabīra supanāi hari milyā, sūtā liyā jagāi |  
 ākhi na mīcāu ḡarapatā, mati supanā hvai jāi || [KG 2007: s. 50.6]  
 Кабир: во сне [мне] встретился Хари, [меня] разбудил ото сна.  
 Боюсь и глаза закрывать, — как бы не стало [то] сном!

supanai rītama mujha miḷayā, hū galī laggī dhāi |  
 ḡarapata palaka na choḡahi, mati supanau hui jāi || [DhMD 1934: d.503]  
 Во сне мне встретился милый, побежала [его] обнять.  
 Боюсь и глаза раскрыть, — вдруг окажется [это] сном!

jiṇanū supanē dekhatī, pragata bhae priva āi |  
 ḡaratī ākha na mūdahi, mata supanau huya jāi || [DhMD 1934: d.558]  
 Тот любимый, кого видела во сне, — он наяву пришел.  
 Боюсь и глаза закрывать, — как бы не стало [то] сном!

В одном из бхаджанов Миры Баи можно видеть стихи, похожие по замыслу и содержанию, но обретающие ясность только в соотнесении их с контекстом последнего ([d.558]) двустишия из «Сказания». Возможно, до поэтессы дошли в фольклорном исполнении лишь отдельные «женские» песни, основанные на эпизодах этой баллады:

ṇeṇā baṇajabasāvā rī, mhārā sāvarā āvā |  
 ṇeṇā mhārā sāvarā rājyā, ḡaratā palakanā lāvā | [MBP 2008: pd.15]  
 Лотос-[лицо] в глазах поселю, — мой Смуглоликий пришел!  
 В глазах моих царит Смуглоликий, — боюсь и веки сомкнуть.

Еще один пример сакхи Кабира заслуживает внимания в силу того, что близкая по своей структуре и лексике «цитата» из «Сказания о Дхола и Мару» преобразована автором содержательно и имеет совершенно иную трактовку, отвечающую представлениям доктрины, которую он проповедует<sup>1</sup>. Сходное краткое заимствование во втором полустушии пады Миры Баи (весть, посылаемая Кришне посредством вороны), как и в первом случае, представляется туманной и неожиданной вне контекста источника заимствования:

prītama torai kāraṇāi, tātā bhāta na khāhi |  
 hiyaṛā bhītara priya basaj, dājhaṅtī ḍarapāhi || [DhMD 1934: d.160]  
 Любимый, из-за тебя [я] горячего риса не ем.  
 Внутри сердца милый живет, — боюсь, [как бы его] не обжечь.

Kabirā harikā ḍarapatā, unhā dhāna na khāi |  
 hiradā bhītara hari basaj, tāthai khara ḍarāi || [KG 2007: s. 50.7]  
 Кабир: перед Хари страшусь, — [что] риса его не ем.  
 Внутри сердца Хари живет, оттого — подлинно боюсь.

jāi prītama jī sū yū kaha re, thāṅ birahaṅi dhāna khāi |  
 [MBP 2008: pd. 83]  
 Лети, Любимому так скажи: разлученная с тобой риса [не] ест.

В двух песнопениях Миры Баи (82, 83), близких по своей тематике и обращенных к кукушке, призывающей любимого в ночи, встречается несколько заимствований из «Сказания о Дхола и Мару» уже с прямой цитатой из него. В «Сказании» разбуженная пением кукушки Марвани, томимая разлукой, обращается к птице с горестным упреком. Мотив упрека, обращенного к кукушке, вполне обычен для темы жалоб страдающей в разлуке лирической героини; традиция индийской лирики располагает богатым формульным фондом для его реализации. С одной из таких формул начинается и бхаджан [82] у Миры Баи: *paraīyā mhāṅi kaba raṅ bajra citāryā* | — *Кукушка, [какую] ко мне припомнила давнишнюю вражду?*<sup>2</sup> Однако заимствованные Мирой стихи / полустушия

<sup>1</sup> Согласно представлениям бхактов-ниргуни, бог-абсолют пребывает внутри человека (микрокосма), так же, как он пребывает во вселенной (макрокосме).

<sup>2</sup> Ср., например, стихи Гханананда (Ghanānand, рубеж XVII–XVIII вв.): *kāṅi kūra kokilā, kahā ko bajra kāṅhata rī | kūki kūki abahī karejo kina korilaj* || — Безжалостная



(см. также цитированный выше пример из пад [83]) не являются формулами: во всяком случае, они нигде больше не повторяются в сходных по теме дохах «Сказания» и в падах поэтессы:

cōsa kaṭaiṅ paraiyā re, ūpari kālara bābahiyā tū cora thārī cāca aṭāvisū |  
lūṇa | [MBP 2008: pd. 83] [DhMD 1934: d. 30]

Клюв отрежу тебе, кукушка, Кукушка, ты мошенница!  
сверху черную соль [приложу]! Отрежу тебе клюв.

dādhyā ūpara lūṇa lagāyā, bābahiyā nila-pankhiyā,  
hivaṇo karavata sāryā | bāḥata dai dai lūṇa |  
[MBP 2008: pd. 82] [DhMD 1934: d. 33]

Соль [мне] сыплешь на ожоги, Кукушка чернокрылая,  
по сердцу проводишь пилой! все сыплешь и сыплешь соль!

piva merā mā ipīva kī re, pṛiu merā māṅ pṛtū kī,  
tū piva kahāi sū kūṇa | tu pṛiu kahai sa kūṇa ||  
[MBP 2008: pd.83] [DhMD 1934: d. 33]

Милый — [он] мой, Милый — [он] мой,  
и я — [моего] милого, и я — [моего] милого,  
а ты кто такая, а ты кто такая,  
— что милого зовешь? — что милого зовешь?

sūtī sājaṇa sambharayā,  
karavata būhī aṅgi |  
[DhMD 1934: d.55]

Спящей [Марвани] вспомнился  
любимый,  
— [словно] пила прошла по телу.

Еще один пример заимствования (два начальных стиха, с которых начинаются пады двух близких по времени авторов, Миры Баи и ученика Кабира Дхармадаса), вероятно почерпнуты ими из одного фольклорного источника, нам сейчас неизвестного. Можно заметить, что дальнейшее развитие темы, заданной начальными строками, у двух поэтов осуществляется по-разному, в двух самостоятельных текстах:

---

черная кукушка, что за вражду [ко мне] питаешь? Отчего нынче кукованьем [мне] сердце рвешь? (Цит. по: [MBP 2008: 166]).

tanaka hari citavā̃ mhārī ora ||  
 hama citavā̃ thē citavoṇā hari, hivaṛō baṛo kaṭhora |  
 mhārī āsā citavāṇa thārī, oraṇā dūjā dora |  
 ūbhyã thārthī araja karū chū, karatā̃ karatā̃ bhora |  
 mīrā̃ re prabhu hari avināsī desyū prāṇa aṅkora || [MBP 2008: pd. 5]

Хари, хоть мельком взгляни на меня!

Я лишь на тебя смотрю, — ты и не взглянешь,

Хари, так сердцем жесток!

На взор твой благой упование мое, иного прибежища нет,

Стою, стою все, молитву творю, пока молилась — рассвет!

Миры Господь, Хари Нетленный, в жертву жизнь отдаю!

sāheba citavo hamaṛī ora ||  
 hama citavā̃ tuma citavo ṇāhī, tumhara hṛdaya kaṭhora |  
 aṛana ko to aṛa bharosā, hamē bharoso tora |  
 sukhamani seja bichāō gagana mē, nitya uṭhi karaū nihāra |  
 dharamadāsa viṇai kara jorī, sāheba kabīra bandī chora ||  
 [DhŚ 1912: 12]

Господь, хоть мельком взгляни на меня!

Я лишь на тебя смотрю, — ты и не взглянешь,

так [ты] сердцем жесток!

Иные уповают на иных, — я уповаю лишь на тебя.

Ложе радости расстелю на небесах, вечно поклоняюсь тебе.

Дхармадас в молении руки сложил,

пощади раба, господь Кабир!

Наиболее сложной задачей в наше время является «опознание» подобных строк в качестве заимствований или цитат из фольклорной или иной поэзии. Для этого необходимы хотя бы два более или менее датированных авторских поэтических текста или датированные рукописные записи фольклорных произведений, в которых присутствуют близко сходные и не формульные строки. В аудитории, современной этим поэтам, такие заимствования, как можно полагать, легко улавливались и были хорошо узнаваемы. Точно так же средневековая (особенно народная) аудитория легко распознавала переложения поэтами фольклорных песен, встречающиеся среди пад Кабира (уже упомянутые «свадебные» песни и др.), Миры Баи и даже в «Сурсагаре» Сурдаса.





Специфическая роль заимствований в ранних авторских лирических сочинениях наиболее ясно устанавливается в области стилистики текста. Заемствования в авторской лирике опознаются аудиторией в качестве «отсылок» к широко известному и любимому произведению (балладе, песне) средневековой народной культуры, точнее, к лирическим его частям, которые воспринимаются уже не только как части популярного повествования, но как образцы или даже воплощения той или иной лирической темы, получают самостоятельное «знаковое» значение. В этом смысле такие элементы текста сродни «крылатым словам» — в силу того, что источник их известен и они связаны с сюжетным эпизодом, наполненным определенным эмоциональным содержанием. Заемствования задают лирический настрой и тон песенно-поэтическому произведению, опираясь на тот культурный фон, с которым изначально соотносятся в сознании аудитории, и усиливают тем самым эмоциональный эффект лирической поэзии. Такую же роль, по всей видимости, выполняют и переложения народных лирических песен.

Пределное усиление эмоции, выражаемой поэтической исповедью и осознаваемой как акт религиозного жертвоприношения, для поэтов кришнаитского бхакти имело первостепенное значение. Заемствования и всевозможные переложения известных песенных текстов в авторской лирике кришнаитов, скорее всего, следует рассматривать именно как эффективное стилистическое средство. Бхакты-санты, представители весьма неоднородного внутри направления ниргуна-бхакти, изначально чуждые лирике, в своих проповеднических целях осваивали жанр лирической исповеди, естественно ориентируясь на признанные и апробированные традицией образцы народной лирической поэзии (как светской, так и обрядовой и религиозной). Как уже упоминалось, для поэтов-сантов лирический жанр явился еще одной «оболочкой» для отображения сокровенного медитативного опыта, своего рода новым языком кодирования вербально неизъяснимых переживаний и откровений мистика. Такой язык гораздо легче и охотнее воспринимался неискушенной аудиторией, нежели унаследованный сантами от предшествующей традиции мистиков-сиддхов и натхов «сумеречный язык» (*sandhyā bhākḥā*). Собственно экспрессивная сторона лирики и ее стилистических средств постепенно утрачивала для них значение, и это уже

наблюдается в некоторых лирических сакхи и падах, относимых к авторству Кабира и Дхармадаса.

Можно полагать, что «обычные» формулы, закрепившиеся за тем или иным лирическим мотивом в устной поэзии, в ранней авторской лирике выполняли сходную художественную функцию.

В ряде своих работ П.А. Гринцер показал, что в процессе перехода древнеиндийского эпоса, в частности Рамаяны, в письменную стадию его оформления, письменная обработка его текстов называется именно на эпических формулах: они «перестают быть средством устной импровизации стихов, но, видоизменяясь и расширяясь, превращаются в сложные, оригинальные и рассчитанные на эмоциональный эффект тропы, которые придают своеобразие стилистике “Рамаяны”» [Гринцер 2008: 169] (см. также: [Гринцер 1974: 132-135, 340-347]). Я.В. Васильков, анализируя последствия редакторского вмешательства в текстах плачей «Стрипарвы» в Махабхарате, отмечает резкое изменение стилистики и сокращение формульных элементов в текстах, подвергшихся редактированию и интерполяции на письменной стадии их бытования [Васильков 1997: 138-144]. Такого рода преобразования отмечаются как характерные именно для лирико-эпических частей эпического повествования.

На ранней ступени развития авторской лирики бхакти можно наблюдать совершенно иную (если не сказать — обратную) картину. А. Жижко в процессе анализа формул в литературной (или просто письменной) версии «Сказания о Дхола и Мару в размере доха» приходит к заключению, что самыми насыщенными формулами частями в балладе оказываются именно лирические фрагменты, которые, по мнению этого автора, наиболее близки к народным песням [Szyszko 2012: 101 и далее]. Это показывает, что в рассматриваемый нами период фольклорные жанры лирической песни в сознании их создателей и исполнителей оказались прочно связаны с формульным стилем как со *стилем лирическим* по преимуществу.

В стиле ранней авторской лирики бхакти, по всей видимости, отражено то же представление. В лирических сочинениях бхактов формула приобретает преобладающее художественное, стилистическое значение: не столько метр их стихов выстраивается из подходящих ритмических элементов, сколько тема — из тематических компонентов, мотивов с прочно закрепленными за ними

(хотя и варьирующимися) лирическими формулами. Формулы, передающие эмоциональное состояние лирической героини / души и тяготы ее пребывания в этом мире, — *смотрю на дорогу* (pantha nihārā), *[весь] мир не по нраву* (jaga nā suhāvā), *пожелтела, как [осенний] лист* (rānā juṅ pīlī paṭī), *стану скитаться по лесам* (bana bana bica phirū), *я все оставила* (hama saba tyāgyā), *сон ко мне не идет* (mhāre nīda nā āvā), *нет покоя* (kala nā paratā), *что мне делать, куда идти* (kāi karū kita jāū), *никто не ведает моей боли* (kuā jānā mhā pīra), *жить не в мочь* (rahyā nā jāya) с многочисленными вариациями (все примеры — из: [МВР 2008]) и многие другие становятся для ранних поэтов-бхактов основными способами отображения религиозного переживания. На наш взгляд, не следует относить это явление в ранней авторской лирике на счет остаточного влияния фольклорной стадии ее развития. По словам российского фольклориста Г.И. Мальцева, «формульное слово лирики в силу своей эстетики (а также учитываемая специфика фольклорного синкретизма), в определенном отношении, в большей степени “отягощено” содержанием, чем “свободное” слово литературы» [Мальцев 1989: 56].

Не удивительно, что на определенный период, пока не возобладала тенденция к *литературному* оформлению религиозных произведений, поэты-бхакты восприняли «формульное слово лирики» в качестве основного художественного принципа, формирующего эстетику лирических жанров. На этот период формульный фонд устной поэзии вкупе с новообразованными авторскими формулами (это явление заслуживает особого исследования) составил «стилистический код» ранней лирики поэтов бхакти.

## Библиография

- Васильков Я.В. О центральных образах «Стрипарвы» // Махабхарата. Книга десятая. Сауптикапарва («Об избииении спящих воинов») / Пер. С.Л. Невелевой. Книга одиннадцатая. Стрипарва («О женах») / Пер. Я.В. Василькова. М.: Наука, 1997. С. 133–158.
- Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. 288 с.
- Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос: генезис и типология. М.: Наука, 1974. 419 с.

- Гринцер П.А.* Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе // Гринцер П.А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. Древнеиндийская литература. М.: РГГУ, 2008. С. 200–237.
- Мальцев Г.И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики / Отв. ред. А.Ф. Некрылова. Л.: Наука, ЛО, 1989. 168 с.
- Цветкова С.О.* Средневековая поэзия Северной Индии. Ч. I (Амир Хусро Дехлеви, Кабир): Учеб. пос. СПб.: Изд-во РХГА, 2011. 92 с.
- Цветкова С.О.* Особенности структуры песенно-поэтических текстов в традиции кришнаитского бхакти: *бхаджаны* Миры Баи // Индия — Тибет: текст и интертекст в культуре: Рериховские чтения 2012–2015 гг. в Институте востоковедения РАН / Сост. и отв. ред. В.В. Вертоградова. М.: Языки славянской культуры, 2017. С. 244–252.
- DhMD* — Rāmsinh, Svāmī N., Pārīk S. Ḍholā-Mārū rā dūhā. Rājasthānī kā ek suprasiddh prācīn lokgīt. Kāśī: Nagarīpracārīṇī Sabhā, 1934. 499 p.
- DhŚ* — Dhanī Dharmadās kī śabdāvalī. Ilāhābād: Belveḍiyar sṭīm printīng varks, 1912. 61 p.
- KG* — Kabīr-Granthāvalī (saṭīk) / Bhūmikā lekhak Jayacandra Rāy. Lekhak L.B. Rām Anant. Dillī: Rīgal Buk ḍīpo, 2007. 566 p.
- MBP* — Mīrābāī-padāvalī / Sampādak evaṃ ṭīkākār Kṛṣṇadev Śarmā. Dillī: Rīgal Buk ḍīpo, 2008. 287 p.
- SBhGS* — Sūrdās aur unkā Bhramargītasār (saṭīk) / Sampādak Hariś Yari. Dillī: Rīgal Buk ḍīpo, 2007. 502 p.
- Smith J.D.* Winged Words Revisited: Diction and Meaning in Indian Epic // Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London. L., 1999. Vol. 62, N 2. P. 267–305.
- Szysko A.* The Three Jewels of the Desert. The Ḍholā-Mārū Story: A Living Narrative Tradition of Northern India. Warsaw: Dom Wydawniczy ELIPSA, 2012. 301 p.
- Vaudeville Ch.* Leaves from the Desert: The Dhola-Maru-ra-duha — An Ancient Ballad of Rajasthan // Vaudeville Ch. Myths, Saints and Legends in Medieval India. Delhi, Bombay, Madras, Calcutta: Oxford University Press, 1996. P. 273–334.