

Латвийский ордена Трудового Красного Знамени  
государственный университет им. Петра Стучки

В.Я. Мазулис

ЛИТЕРАТУРНО-ИСКУССТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

РАББИДРАНАТА ТАЧРА

(проблема метода)

(10.01.06 — Литература народов  
зарубежных стран Азии и Африки)

Д и с с е р т а ц и я  
на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Рига, 1983

## ВВЕДЕНИЕ

Наследие Рабиндраната Тагора (1861—1941 г.) — разнообразие поэтические сочинения, рассказы, романы, драматургические, публицистические, литературно-критические, религиозно-философские, лингвистические и эпистолярные произведения, воспоминания — раскрывает миру удивительное богатство многовековой индийской культуры, рассказывает о радостях и страданиях, надеждах и разочарованиях великого народа. Непочтенное искусство идеями добра и справедливости, гуманизма и интернационализма литературное наследие Тагора, несомненно, принадлежит к сокровищам мировой культуры. Современную Бенгалию невозможно представить без песен Тагора, одна из которых — «Связься Преодолатель души народной, устроитель судьбы Индии» (Джхонгономовоодхивайоко дройо ха Бхаротобхаггобдхата) — является национальным гимном Республики Индия, а другая — «Моя золотая Бенгалия» («Амар монар Бангла») — гимном Народной Республики Бангладеш. При переполненных залах ставятся танцевальные драмы Тагора, которые, благодаря синтезу великолепного песенного материала, музыкального сопровождения, танцев и литературного сюжета, производят неизгладимое впечатление на зрителя. Важную роль в развитии современного индийского изобразительного искусства сыграли разнообразие по жанру и тематике картины и рисунки Тагора. Но прежде всего Тагор — поэт. Его поэтические произведения оказали самое сильное влияние на развитие не только бенгальской, но и других индийских литератур, обусловили заслуженную популярность во всем мире, особенно после присуждения поэту в 1913 г. Нобелевской премии за сборник стихов.

"Титанджали"<sup>1</sup>. Стихотворения и песни являются также неотъемлемой составной частью многих пьес и даже романов Тагора. Еще в 1893 г. поэт писал: "Возможно, вольно или невольно, я совершал много ошибок, но ни одна фальшивая нота не прозвучала в моей поэзии — это симфония, в котором находят прелесть самые глубокие истины моей жизни" /38, т. 12, с. 206/. В этой связи мы полностью присоединяемся к мнению бенгальских тагороведов относительно того, что идейно-художественная эволюция и философские взгляды Тагора наиболее полно раскрываются в поэзии. Это, однако, не означает, что какая-то область его литературно-художественного наследия является менее важной или что художественный метод писателя не представляет собой единого целого.

Как свидетельствуют многие специальные исследования /285; 217/, в 20-30-х гг. с именем Тагора связывалось творчество большинства известных писателей Индии, а сочинения бенгальского поэта, представлявшие собой целую эпоху в культурном развитии его народа, оказали непосредственное влияние на произведения многих выдающихся поэтов, прозаиков, литературных критиков, писавших на хинди, телугу, тамильском, маратхи, гуджарати и других индийских языках. Среди известных литераторов страны, изучавших бенгальский язык с целью читать Тагора в оригинале, Умананкар Дас — гуджаратский поэт, президент Литературной академии Индии. Учеником Тагора можно считать прославленного литературоведа хинди Хазаришрасада Дашведа. К богатому творчеству Тагора часто обращался известный тамильский поэт Субраманья Барати, высоко ценил великого бенгальца основоположник современной маратхской ли-

---

<sup>1</sup> Следует разграничивать два сборника — на бенгальском языке "Титанджали" и на английском — "Титанджали", которые различаются как по форме, так и по содержанию.

тература Хариваран Анто.

Бенгальская литература (еще до Тагора) сыграла заметную роль в становлении других индийских литератур, в их ориентации к новым жанрам, в сближении с действительностью, в идейно-художественном обновлении. Творчество же Тагора, несмотря на то, что, на других индийских языках оно стало широко известно лишь в 20-х гг., внесло в литературу всей страны дух высокого национального самосознания, содействовало зарождению новых художественных направлений и эстетических норм. Тагор сохранял свою дружбу, неповторимую индивидуальность, отстаивал подлинно гуманистические национальные ценности, в его мировоззрении и эстетическом видении действительности синтезировались достижения культуры Востока и Запада, Индии и Европы. Он являлся выразителем той сложной атмосферы идейных брожений и художественных поисков, которые характеризовали Индию эпохи Тагора.

Не будет преувеличением сказать, что своей личностью поэт отождествлялся с многообразной "личностью Индии", со всеми духовными брожениями, а также влияниями, которые испытывала его страна на протяжении многовековой истории. В мировоззрении Тагора отразились как воспоминания о прошлом, так и устремления в будущее. Он часто и с особым уважением осыпался на учениями, заимствовал буддийские сюжеты, высоко ценил великие эпосы "Махабхарата" и "Рамаяна", переводил на английский язык Кабира, увлекался бенгальской владутской поэзией и творчеством народных певцов-баулов, зачитывался газелями Хафиза и Саади, высоко ценил романтическую Калидаси. С неизменным воодушевлением Тагор отзывался о большом вкладе Раммохона Рая (1774-1833 гг.) в преодоление средневековой узости мышления индийцев и считал его провозвестником новой эпохи. Рабиндранат Тагор высоко оценивал деятель-

ность своего отца Дебендронатха Тагора — руководителя одного крыла учрежденного Р.Раем религиозно-реформаторского общества "Брахмо во́йха"<sup>1</sup>, испитывая бесспорное влияние атмосферы любви к искусству, интереса к передовым идеям, царившим в большой семье Тагоров. Уже с юношеского возраста Рабиндранат проявился к поэзии, деятельность которой была направлена на социальное раскрепощение народа и политическое освобождение страны, на противление всей жизни боролся за свободу Индии. Собственная очень активная позиция в жизни оказалась определяющим фактором формирования и непрестанной эволюции мировоззрения Тагора, как это наглядно обнаруживают его сочинения.

Культурные и литературные ценности Запада были освоены Тагором в значительно большей степени, чем это удавалось многим другим известным деятелям Индии того времени. Несмотря на патристический дух, царивший в семье Тагоров, западная художественная литература, рационалистическая философская и передовая социально-политическая мысль были здесь более доступны, чем во многих семьях. В "Воспоминаниях" поэт замечает, что литературными богами были Шекспир, Мильтон, Байрон, и сердца образованных бенгальцев "каждый извильного потрясения страсти, которое и принесла с собой английская литература..." /38, т. 12, с. 112/.

О личности, деятельности и творчестве Тагора написано очень много, но, как и следовало ожидать, возглавляет мировую тагориистику (по числу последователей, глубине и широте охвата материала) литература на бенгальском языке. Первым было опубликовано исследование Орхиткумара Чокроборти "Рабиндранат" (1912 г.), где творчество поэта рассматривается во взаимосвязи с его жизнью и

---

<sup>1</sup> Поэзия получало название "Брахмо во́йха" ("Брахма о́м-малх").

мировоззрением. Незабываем по объему, но весьма содержательная книга О. Чокроборти характеризуется еще и тем, что ее автор пытается защитить Тагора от критиков, указывавших писателю в связи его произведений с действительной жизнью. Позднее в течение более десяти лет на бенгальском языке о Тагоре публиковались лишь статьи.

Запад с Тагором начал знакомиться с середины 1912 г., когда поэт приехал в Англию (в третий раз), взяв с собой переводческие работы стихотворения для сборника "Татандраи". Присуждение Тагору Нобелевской премии (именно за этот сборник) способствовало не только широкому ознакомлению мира с его произведениями, но и появлению работ о нем. В 1914 г. Пауль Крэмор посвятил поэту очерк под названием "Рабиндранат Тагор". Годом позже под таким же заголовком появилась работа Дейвида Риса, стремившегося с максимальной отдачей использовать для создания глубоко человеческого образа поэта те скудные данные о жизни и творчестве Тагора, которые к тому времени были доступны на английском языке. В 1916 г. в США вышла книга Болонтокумара Рай "Рабиндранат Тагор". Несмотря на серьезные недостатки, из которых прежде всего необходимо отметить стремление автора представить поэта более популярным в Бенгалии и во всей Индии, чем это в то время было на самом деле, Б.Рай впервые по-настоящему знакомит читателей Запада с Тагором — мужественным борцом против социальной несправедливости и политического угнетения, о Тагоре, призывавшем Индию приблизиться к современным достижениям науки и культуры более развитых стран и в то же время отрицательно относящимся к капитализму как к общественной системе. Оценивая первые работы о Тагоре (кроме названных в 1916 г. на голландском языке Р.М.Сурото опубликовал очерк, содержание которого нам не известно), необходимо сказать,

что, несмотря на некоторое увлечение раскрытием религиозно-эстетических мотивов, П.Кремер и Д.Рис создали наиболее достоверный портрет поэта.

Начало 20-х гг. знаменуется выходом на немецком и французском языках несколько книг о Тагоре, опирающихся в общем лишь на материал переведенных на английский язык произведений. Среди этих работ следует выделить работу Гейнриха Мейера-Бенфоя "Рабиндранат Тагор" /312/. Однако качественно новый этап в европейской тагороведении начинается с исследований английского поэта, литературоведа и историка Эдварда Томпсона и советского бенгалиста М.И.Тубянского. Знание бенгальского позволило этим исследователям ознакомиться с художественными и публицистическими произведениями Тагора, еще не переведенными на английский язык. В сравнительно коротких, но необыкновенно содержательных выступлениях и книгах Тагора ленинградский востоковед М.И.Тубянский указывает на тесные связи поэта с жизнью, на его большую политическую активность и отношение к индийскому религиозно-философскому наследию. "Главная цель деятельности Тагора есть внутреннее преодоление индийского отрицания мира", - подчеркивает исследователь, доказывая этим критичность отношения поэта к культурному наследию своей страны. К сожалению, работы М.И.Тубянского не получили достойного резонанса. Не были переведены также и книги Э.Томпсона "Рабиндранат Тагор. Его жизнь и творчество" (1921) и "Рабиндранат Тагор. Поэт и драматург" (1926). Только в 1948 г. был опубликован переработанный вариант второй книги Э.Томпсона, на который обычно ссылаются тагороведы /389/. Ни в Бенгалии, ни в Европе исследования Э.Томпсона (при жизни их автора) не пользовались особым признанием, но сегодня большинство бенгальских литературоведов с уважением ссылаются на последнюю его книгу. И

все же, на наш взгляд, похвальный слог заслуживает и первая, в которой Э. Томпсон создает образ поэта, существенно не отличающийся от того, каким его мы знаем сегодня, polemизирует с теми, кто в Европе из Тагора делал пророка, человека, выдвигавшего над жизненной борьбой.

В 30-40 гг. выходят книги чешского исследователя В. Лисни /308/, англичанин Марджори Сайкс /365/ и Александра Арносона /443/. Автор последнего труда ("Рабиндрнат глазами Запада") приводит интересные факты, характеризующие отношение к Тагору западной прессой и делает вывод, что с конца 20-х гг. в Европе поэт был почти забыт как литературоведцами и журналистами, так и издателями. Однако фактически за пределами исследования А. Арносона остались такие языки, как испанский и французский, на которых произведения Тагора издавались и в 20-30-е годы, не говоря о русском. В Латвии в 1936-1937 гг. публикуется "Сочинения" Тагора в 3-ти томах в переводе с английского языка Карлоса Мле и Рихарда Рунгалта, выходят две книги, посвященные жизни и творчеству поэта.

Глубокое научное осмысление наследия Тагора на финляндском языке по существу начинается с опубликованного в 1931 г. сборника статей (посвященного 70-летию поэта), в создании которого принимали участие видные писатели и литературоведы (Мохттила Моксумар, Эрккумар Бондонадхай и др.). В 1933 и 1936 гг. появилась первая биография Тагора - двухтомное исследование Профхаткумара Мукхонадхай "Жизнь Рабиндры и введение в его литературное творчество", впоследствии расширенное до четырех томов, переиздававшееся несколько раз /131/ и ставшее настольной книгой для каждого тагороведа. Автору этого фундаментального труда не раз приходилось слышать упреки в том, что за многолетнюю жизнь и творческую деятельность недостаточно deeply ре-

книга личность Тагора, неуверительно представляется художественная эволюция. По нашему мнению, биография Тагора, созданная Прохаткумаром Мухопадхяем, всесторонне и подробно освещает жизнь поэта и связь его с эпохой, а отдельные аспекты его творчества и мировоззрения могут быть рассмотрены в специальных исследованиях. В 1934 г. публикуется работа Дубодрондро Джугунто "Рабиндранат" /237/, где творчество Тагора представлено как нечто в значительной степени современное по отношению к его жизни и общественной деятельности. Д. Джугунто удалось то, что было не под силу многим другим исследователям произведений Тагора, — единство анализа их идейной направленности и художественной структуры. Трудно не присоединяться к мнению исследователя, когда он пишет: "Отличительной чертой мированья Тагора является то, что он улавливает суть незначительных радостей и горестей, надежд и опасений. Углубляясь в собственное переживание, его герой и поэт, идя от представления о страданиях, спускается на землю, очень далеко от совершенства" /237, 238/. Дубодрондрок Джугунто в книге "Свет солнца" ("Робиндранат", 1934) также пытается, но, как нам думается, менее успешно, усмотреть в поэзии Тагора единство смысла, звука и ритма.

В течение последующих пяти лет значительных тагороведческих работ на бенгальском языке опубликовано не было, но в 1939 г. было издано несколько фундаментальных исследований. Среди них книга ("Поэзия Рабиндраната" — "Робиндранат-кавит-пробандх") Проматхоната Баян, проживавшего в Шантаникетове в течение 18 лет и впоследствии (наряду с Прохаткумаром Мухопадхяем, Трикумаром Бандропадхяем и Пихаррондхонем Раем) ставшего одним из наиболее деятельных бенгальских тагороведов. "Основное свойство поэзии Рабиндраната — ее обращенность к человеку", — подчеркивает во вве-

дения и книге "Новая Рабиндрант" П.Бани. Эту мысль автор отстаивает столь настойчиво, что стихотворным сборникам "періода "Гитандрали" в анализе уделяет меньше места вопреки тому, что в них поэт самым часто обращается к Богу. Книга П.Бани, посвященная анализу идейно-художественных особенностей драматургии Тагора (первый том вышел в 1939 г., второй - в 1952 г.), сегодня уже пользуется очень большим признанием бенгальской литературной общественности. Действительно, можно поспорить с исследователями относительно того, стоит ли относить лирические повествования поэта, напоминающие драмы лишь по внешней форме, к драматургии. Уход от хронологического принципа приводит к повторениям, мешает проследить эволюцию Тагора-драматурга. Можно упрекнуть П.Бани и за то, что временами он слишком увлечен анализом идей и недостаточное внимание уделяет художественной структуре пьес. Тем не менее "Драматургия Рабиндранта" /133/ П.Бани по сей день является одной из работ, которую серьезный тагоровед не может обойти.

В 1939 г. была опубликована большая и содержательная книга Дрикумара Бондопадхья "Романы в бенгальской литературе" /136/. Основное достоинство этой работы состоит в том, что идейное содержание романов Тагора, их принадлежность к определенному литературному направлению П.Бондопадхья подтверждает анализом художественных особенностей - структуры, характеров, сюжета, языка. Следует отметить, что Ш.Шенгунто, П.Бани и П.Бондопадхья к творчеству Тагора подходят глубоко аналитической, указывают как на достоинства, так и на недостатки.

Исследование Чаручендро Бондопадхья "Лучи солнца" (1939) /141/ вводит в бенгальское тагороведение новое направление, характеризующееся лишь разъяснением произведений Тагора, без осно-

важного их литературоведческого анализа. Если эти разъяснения подкрепляются мнением самого Тагора, как это имеет место в работе Ч.Бондонадрия, то они, несомненно, содействуют более глубокому пониманию художественного замысла и его осуществления. Но такой подход оказывается малопродуктивным в ряде последующих работ (например, "Знакомство с Рабиндранатом" Монорондана Джани /197/).

Значительной по объему книгой - "Введение в литературное творчество Рабиндранта" /197/ - еще раз занимается о себе Рабиндрантом Рай, который в этом исследовании касается поэзии, прозы и драматургии Тагора, но рассматривает, к сожалению, каждый вид отдельно, что мешает установить глубокую внутреннюю связь между отдельными произведениями. В изданной в 1967 г. на английском языке книге "Художник в жизни" /335/ Н.Рай оценивает не только литературно-художественное творчество Тагора, но и его вклад в музыкальное, образовательное и театральное искусство. В этом отношении книга является очень ценным источником для ознакомления с разносторонней творческой личностью поэта. Но и здесь Н.Рай недостаточно четко соблюдает хронологический принцип, не до конца последователен в оценке творческого развития Тагора от рубежа к рубежу. Эта задача не получает развернутого и убедительного решения в исследованиях и других ведущих бенгальских тагороведов - Акумара Шен, посвятившего Тагору целый том в своей четырехтомной "Истории бенгальской литературы" и рассматривавшего отдельно поэзию, драматургию и художественную прозу писателя /234/, а также Упендронатха Бхоттечарью - автора книг о поэзии Тагора (1947 г.), о драматургии (1954 г.) и прозе (1965 г.).

Можно утверждать, что уже к концу 40-х гг. трудами бенгальских тагороведов был заложен прочный фундамент для углубленного изучения жизни и деятельности Тагора как многосторонней творчес-

кой личности, постоянно обновляющейся и совершенствующейся, истинного борца за социальное раскрепощение и политическое освобождение страны, наследника гуманистических традиций Индии, как человека, стремившегося к освоению культурных ценностей Запада. В 60-70-е гг. соотечественники поэта создают в основном исследования об отдельных аспектах его жизни и созидательного труда. Среди них фундаментальное исследование на английском языке А.Б.Муккерджи, посвященное педагогической деятельности Тагора /315/, работа Помпы Модхумар о связях поэта с индийскими традициями /183/ и др.

В последнее десятилетие особым и заслуженным признанием пользуются тагороведческие книги Абу Мохда Аюба, в которых тонкий анализ поэзии Тагора сочетается и глубокими обобщениями. Несколько нам известно, это единственный бенгальский литературовед, тагороведческий труд которого был удостоен высокой награды — премии Литературной академии (в 1969 г. за книгу "Современность и Равиндранат" /128/). Правда, А.М.Аюб в творчестве Тагора 30-х гг., на наш взгляд, слишком усердно пытается найти отражение литературного опыта модернистской западной литературы тех лет, но анализирует произведения с весьма рационалистических позиций, считает поэта глубоко религиозным человеком, но в то же время отрицает, что Тагор не стремился к абсолютному совершенству и абсолютной реальности, находясь за пределами этого мира. Уделяя важное место романтическому трагизму, тяготению к символизму в творческом миропонимании поэта, А.М.Аюб высоко оценивает обильное и живое творчество Тагора 30-х гг. Тагоровед не может пройти мимо работ и таких исследователей, как Буддхолол Босу, Прободхчандро Сен, Ихудрам Дан, Алутом Бхоттачарджи, Гопал Халзар, Бхудеб Чоудхури, Лумайон Кабар, Брункумар Мукхоналхай, Моттендронатх Рай,

Пронойкумар Кунду, Кришна Крипалани, Вишванатх С.Нараяне, Г.Д.Кханолкар, Шширкумар Гхон, Шудхототто Бону, Опрукумар Шикдар, Шонкхо Гхон и других, обогативших современное тагороведение.

Капиталистическая Европа и Америка, где произведения Тагора пользовались огромным успехом до второй половины 20-х гг., явно недостаточно сделали для осмысления жизни, творчества и роли поэта в национальных литературах. Редкими исключениями до наших дней являются переводы произведений Тагора с языка оригинала в ФРГ, Франции, Испании, отсутствуют данные об издании сочинений Тагора в Латинской Америке в переводе с бенгальского<sup>1</sup> или об опубликовании значительных исследований о его жизни и творчестве (за исключением воспоминаний большого друга поэта - аргентинской писательницы Виктории Окиньо). Американские индологи С.Хей и М.Ляго, владеющие бенгальским языком, посвятили Тагору работы, которые, к сожалению, страдают тенденциозностью, скрываемой под маской объективизма, отсутствием настоящего уважения к автору и его народу, сознательным замалчиванием отрицательного отношения поэта к капиталистическому строю, неоправданным вниманием к деталям, без обобщения их значимости, недостаточностью историзма. Так, С.Хей, изучавший фактический материал о связях Тагора с Китаем и Японией, об отходе поэта от движения свидетели пишет следующим образом: "Тагор разошелся с экстремистами, которые считали его дезертиром. С его же точки зрения, они покинули высокий идеал партнерства между религиозной Индией и политической Великобританией" /288, с. 252/. Где и когда поэт говорил о таком "партнерстве"? Не могут не вызвать возражений попытки С.Хей пред-

<sup>1</sup> В переводе с английского в Испании и Латинской Америке (особенно в Аргентине и Мексике) произведения Тагора публикуются часто.

ставить Тагора носителем идей индизантизма (иногда индизинизма), совершенно оторванным от интересов и идей социализма, затупевать острую критику капитализма в литературном творчестве писателя. М. Лаго, написавшая введение и составившая подробные комментарии к переписке Тагора с английским живописцем В. Ротенштайном, слишком большое внимание уделяет стремлению доказать, что переводы поэзии Тагора на английский язык были бы невозможны без содействия В. Мейгса, С. Мура, Э. Паунда. Известно, что сам Тагор никогда не отрицал этой помощи, а поэты, оказавшие ему дружескую услугу, об этом никогда специально не забывали. Более-менее близким пристальное внимание в этом вопросе обращается стремлением приписать славу Тагора, завоеванную в основном благодаря поэтическим сборникам "Гитанджали", "Садовник", "Лунный сера", переведенным самим поэтом на английский язык. Э. Дамок, в течение многих лет исследовавший средневековую бенгальскую литературу, пишет: "Рабиндранат как поэт и мыслитель уверенно примыкает к древней традиции индусских поэтов-святых, его корни уходят больше в средневековую Бенгалию, чем в Запад" /272, с. 34/. В чем искать доказательство принадлежности Тагора к традиции средневековых индусских поэтов-святых?

Начиная со второй половины 50-х гг. произведения Тагора получили широкое распространение в Чехословакии, ГДР, Польше, Румынии, Венгрии. В 1956-1959 гг. серия серьезных статей о литературном творчестве и идейно-социальной эволюции поэта опубликовал чешский бенгалолог и санскритолог А. Збавител. Его исследования не потеряли своей научной ценности и по сегодняшний день. В Чехословакии были изданы многие значительные произведения Тагора в переводе с бенгальского языка. Отметим, что соотечественник А. Збавителя В. Лесни еще в 1937 г. опубликовал на чешском, а в 1939 г. на английском языке книгу "Тагор. Личность и деятель-

ность".

В 1956 г. были опубликованы первые тагороведческие статьи в ГДР, появились издания произведений Тагора в переводе с английского, а позже — и бенгальского. В 1962 г. известный санскритолог В. Рубен издал небольшую книгу о значении творчества писателя; впоследствии ученый посвятил работу идейному содержанию его романов. Участие Тагора в национально-освободительном движении в Индии в 1903—1908 гг. являлось предметом исследования для Х. Крюгера; в 1976 г. была опубликована работа Х. Моде "Рабиндранат Тагор". Труды лингвистов ГДР могут оказывать большую помощь немецкому читателю в преодолении односторонности представлений, сложившихся в умах людей старшего и среднего поколений под влиянием буржуазной прессы 20-х гг., представлявшей Тагора поэтом-пророком, выразителем бодроственной ютivity, носителем восточной религиозной культуры.

Советское тагороведение, вне всякого сомнения, имеет большие достоинства. История освоения наследия Тагора в СССР до 1961 г. в общих чертах рассмотрена В. А. Новиковой /73/, поэтому следует лишь подчеркнуть, что на русском языке еще в 1914—1916 гг. двумя издательствами были предприняты попытки опубликовать собрания сочинений Тагора в переводе с английского языка. Эта работа осталась незаконченной. Но позже подобные издания печатались лишь на немецком (в 1921 г. в 8 томах, без введений и комментариев) и латинском языках (в 1928—1937 гг. в 9 томах, с обстоятельными введениями, которому посвящен весь первый том, послесловиями после каждого тома и подробными комментариями). Активное участие в работе над наследием Тагора принимала М. И. Тушинский — редактор нескольких переводов (с комментариями) и переводчик с бенгальского "Воспоминаний", а также некоторых рассказов и стихотворений.

В 1918—1927 гг. на русском языке были переведены почти все

известные ранее произведения Тагора, и началась работа по освоению новых массивов творчества поэта. Впервые были изданы такие произведения, как "Национализм" и "Личное" ("Личность"), "Воспоминания", романы "Гора", "Крушения" ("Крушение лодки"), "В чреде готоса" ("Четыре жизни"). Ряд сочинений переиздавались по 3-4 раза, а некоторые рассказы - по 5-6 раз. На языках народов СССР за эти годы (по данным В.А.Нозиковой) были изданы произведения Тагора более 60 названий.

Во второй половине 50-х гг. развернулась работа по переводу прозы, поэзии, драматургии, публицистики Тагора с языка оригинала (в основном с бенгальского), по изучению жизненного пути поэта. Основным результатом всей этой работы, в которую были вовлечены несколько десятков бенгальцев-переводчиков, был выход в свет "Сочинений" в 8 томах (1955-1957 гг.) и "Собрания сочинений" в 12 томах (1961-1965 гг.). Наиболее близкие читателю произведения в последние десятилетия выходили несколько раз и отдельными изданиями.

Труды советских ученых в общей совокупности раскрывают основное содержание личности и деятельности Тагора. Очень важным черта современного советского тагороведения - всесторонний подход к отбору произведений для собрания сочинений, к оценке отдельных фактов жизни и творчества писателя. Это наглядно проявляется в работах А.П.Гнатюка-Даньельчука - автора наиболее полных исследований и, можно сказать, первооткрывателя (для русского читателя) многих аспектов личности и творчества великого Бенгальца. В его содержательных, проникнутых глубоким знанием исследуемого предмета публикациях впервые в советской агиологии предпринята попытка систематизировать и классифицировать литературно-художественное наследие Тагора, раскрыть особенности от-

дельных этапов его творческой эволюции, определить метод писателя. В.А.Поликова кроме обобщения основных фактов истории тагороведения в СССР определенное внимание уделила изучению связей поэта с предшествовавшими событиями в литературной жизни. Работы Е.К.Бросалиной (Смирновой) содержат всесторонний анализ первых наиболее известных пьес Тагора, раскрывают их идейное содержание и художественное своеобразие. Е.П.Челышев внес значительный вклад в советскую тагороведку благодаря монографиям, характеризующим индивидуальную роль Тагора в мировой культуре и общенациональном литературном процессе, влияние поэта на творчество лучших поэтов Индии. В свое время о Тагоре писали Н.М.Гольдберг, С.Ф.Ольденбург, А.П.Баранников. Статьи и разделы книг ему посвятили В.И.Балин, М.И.Боровик, Л.С.Гаманов, Э.Н.Комаров, А.Д.Литман, Е.В.Царевская, Л.А.Стражевская, И.Д.Серебряков, И.А.Товстух и др.

Труды советских тагороведов раскрывают перед читателем образ достойного представителя великой страны и интернационалиста, борца за мир и истинного друга советского народа. На одна страна, за исключением родины поэта, не может гордиться столь полным изданием собрания сочинений Тагора, ни в одной другой стране не уделяется столько внимания переводам его произведений с языка оригинала. Однако мы затруднимся назвать труд (включая работы на бенгальском языке), в котором раскрыто взаимодействие и взаимовлияние творчества Тагора и современных ему поэтов, прозаиков, драматургов. Принято считать, что примерно с начала 90-х и до начала 20-х гг. Тагор один представлял все наиболее ценное, что к тому времени было создано на бенгальском языке, и поэтому нет необходимости в детальном изучении произведений других литераторов, за исключением некоторых наиболее одаренных, таких, как его

старший современник Боннамчондро Чоттопадхай и младший Шоротчондро Чоттопадхай.

Литература о Тагоре на разных языках со всеми ее аспектами, достоинствами и недостатками создает образ человека, непрерывно прокладывающего новые пути в культуре и искусстве своего народа. Однако глубокое изучение этой литературы свидетельствует о том, что многое еще остается неясным. Отсутствует даже полная библиография книг о Тагоре на его родном языке. В мировом тагороведении по существу нет фундаментальных исследований, отражающих творчество поэта этап за этапом в единстве литературных видов и жанров, в связях с мировым литературным процессом и эволюцией художественного метода.

На наш взгляд, глубже всего в сущность мира художественного творчества Тагора заглянули бенгальские литературоведы Шракумар Бондонадхай, изучавший художественную прозу Тагора /138/, и Промотхонатх Бани — наследователь его поэтических сочинений /132, 135/. И вряд ли случайно, что именно в их трудах много говорится об особенностях художественного видения мира Тагора.

Ш.Бондонадхай рассматривает рассказы, повести и романы Тагора в его связях с предшественниками и старшими современниками в бенгальской литературе, в эволюции и переходе от одного художественного рубежа к другому, подчеркивая наличие как реалистического, так и романтического видения мира. Он тонко и глубоко улавливает некоторые важные аспекты связи художественной прозы Тагора с мировым литературным процессом, однако эта его работа, оказавшая влияние на все последующее бенгальское тагороведение, вряд ли может считаться исчерпывающим исследованием творческого метода поэта. О том, в каком из произведений Тагора, по мнению литературоведа, преобладает романтизм или реализм и где он отсутствует, мы должны делать заключение на основе анализа этих

произведений, что не всегда представляется возможным.

То же самое можно сказать и о много раз передававшейся книге П. Бини "Поэзия Робиндры". Большой заслугой ее автора в исследовании творческого метода Тагора следует признать то, что, в терминологии исследователя, "реальное" входит в "идеальное" уже в таком раннем сборнике стихотворений поэта, как "Днезы и Кисюли" ("Кори о комол", 1886). Но, к сожалению, взаимоотношения "идеального" и "реального" в поэзии Тагора прослеживаются более или менее определенно лишь до сборников, опубликованных на рубеже двух веков.

Другие видные бенгальские исследователи (Шиваркумар Гхон, Абу Шайд Абб и др.) значительное внимание уделяют творческому методу Тагора в его поэтических сочинениях, созданных в 1938-1941 гг., и считают, что в них, в отличие от художественной прозы 30-х гг., больше реалистического мировидения. Но, насколько нам известно, никто из этих исследователей не пытался аргументировать тезис о том, что в эти годы в поэзии Тагора доминировал реализм.

Общепринятым в бенгальском тагороведении можно считать мнение, что в поэзии и драматургии Тагор является романтиком. Правда, некоторые его пьесы относят к символистским, не делая при этом разграничения (что и в самом деле затруднительно) между романтическими символизмом и символизмом как творческим направлением. Поэтому повисает в воздухе нередко повторяемая бенгальскими литературоведами мысль о связи пьес Тагора с драматургией Метерлинка. Трудно объяснить, почему в течение шестидесяти лет (с тех пор, как об этом впервые заговорил Бхадракумар Чакроборти) никто из его соотечественников и тагороведов других стран не попытался разобраться в связях творчества Тагора с символизмом.

Серьезное внимание творческому методу Тагора уделяется в книге Э.Томпсона "Рабиндранат Тагор. Поэт и драматург", изданной в 1926 г. Однако ввиду того, что Э.Томпсон на художественной прозе почти не останавливается и слишком подчеркивает влияние на Тагора английских романтиков, его труд, пользующийся заслуженным признанием, вряд ли можно считать достаточно последовательным и всесторонним исследованием творческой эволюции поэта и его связей с мировым литературным процессом, движением от одной системы художественного видения действительности к другой.

Во всем зарубежном литературоведении нам известны лишь две специальные работы, посвященные изучению творческого метода Тагора. В одной из них — книге Балдева Сингха "Тагор и романтическая идеология" /262/ автор эмпирически сопоставляет аспекты творчества и отдельные стороны мировоззрения поэта и английских романтиков. Обнаруживая сходство, он слишком поспешно делает вывод о том, что Тагор перенимал как темы, так и трактовку образов. Относительно таких категорий романтической и любой другой поэтики, как поэзия, добро, красота, а также любовь, религия, мифология, отношение к природе, Б.Сингх считает, что Тагор являлся последователем Шелли, Вордсворта, Китса, Колриджа и др.

На Западе проза Тагора никогда не пользовалась особой популярностью, а о творческом методе писателя до сих пор судят в основном по поэзии. Вполне закономерно поэтому, что буржуазный Запад считает Тагора романтиком или неоромантиком. Так, М.Лего пишет, что творческий метод Тагора является "сугубо личным, сильно романтическим" /305, с. 16/. Высказывания американских, английских (за исключением Э.Томпсона, также считавшего Тагора романтиком), французских индологов в отношении романтизма как творческого метода Тагора даже не мотивируются. Некоторым исключением

появляется лишь статья В.А.Левинне (на английском языке) "Различия между Тагором - романтиком" - единственное известное нам специальное такого рода исследование на Западе /360/. Автор указанной работы дает углубленную оценку особенностей творчества Тагора, признавая, что его романтизм сильно обогащен реализмом.

В Советском Союзе в последние два десятилетия отмечаются иные тенденции. Широкое распространение получило мнение о том, что творчество Тагора в основном укладывается в рамки реализма. Этот взгляд впервые в отчетливой форме был высказан А.П.Григорьевым-Данильчуком, который "пришел к твердому выводу, что определяющей чертой многообразного творчества Тагора является реализм, несмотря на то что он включает немало черт романтизма и своеобразного символизма. Утверждение реалистического истока явилось, по нашему мнению, важнейшим вкладом в литературу народов Индии" /35, с. 4/. Следует заметить, что этот вывод исследователь делает, ориентируясь в основном на прозу Тагора. И мы готовы (с оговорками) присоединиться к этому взгляду, если, разумеется, речь идет только о художественной прозе Тагора, а не во всем его творчестве. Некоторые отечественные андологи, называющие Тагора реалистом, даже не пытаются приводить никаких аргументов в пользу такого утверждения, а ограничиваясь на "сопротивление" тагоровского течения, отнять не однозначного в отношении творческого метода, идут о "противоречивости" между абстрактно-идеалистическими принципами философского мировоззрения писателя и его реалистическими художественными произведениями, не пытаются при этом найти причины в многоплановости индийской жизни. Эти авторы соглашались с тем, что реальные конфликты Тагор часто тащут в отрыве от конкретных обстоятельств, породивших эти конфликты, но не желают признать, что как раз это и не является

ся реализмом. Нередко в сочинениях Тагора усматривают просветительский реализм, а Ю.С.Полинов считает поэта "самым ярким идеологом Бенгальского просветительского движения" /73, с. 14/ и не старается при этом мотивировать свое утверждение.

Понятно, что художник, творивший на протяжении почти десяти бурных лет в истории Индии и всего мира, развивается вместе со временем, и уже поэтому его сочинения не могут быть однозначно отнесены к одному из творческих направлений. Это тем более невозможно, если учесть специфические особенности исторического развития Индии. Исследованием эволюции Тагора — поэта, прозаика и драматурга — проблеме весьма актуальной в мировом тагороведении и недостаточно изученной, мы и уделим основное внимание. Развитие его взглядов от одного рубежа к другому нами будет рассматриваться посредством анализа всех наиболее характерных в этом отношении произведений. Мы ставим целью выявить некоторые общие закономерности творчества Тагора, то анализируя его ключевые произведения в отдельности, то группируя их. Поскольку в каждом крупном сочинении Тагор создает целостную историко-философскую концепцию, то уже поэтому их целесообразнее рассматривать по отдельности.

Опираясь на исследования отечественных и зарубежных (прежде всего бенгальских) исследователей литературно-художественного наследия Тагора, попытаемся следовать по пути его всестороннего осмысления, обращая особое внимание на менее изученные вопросы, учитывая, что текст сочинений является важным авторитетом при рассмотрении развитая мировоззрения писателя и определении его творческого метода. Останавливаясь на том или ином произведении или этапе творчества, будем стремиться находить аналогии среди литератур, в которых соответствующие явления обнаруживаются наиболее ярко, но, опираясь на основополагающие принципы совет-

ского сравнительного литературоведения (за некоторыми исключениями), не будем ставить своей целью идти по пути сопоставления Тагора с писателями других регионов. Мы попытаемся исходить из понятий о романтизме, критическом реализме, символизме как о литературных явлениях, имеющих достаточно определенную идеологическую основу, и анализировать произведения с точки зрения их сопряченности к этим явлениям. В принципе считая возможным применение к Востоку этих и других аналогичных понятий, ставших модными на Западе, постараемся помнить о своеобразии Востока в целом и литератур отдельных его регионов в частности.

Признавая, что творчество Тагора в основе своей укладывается в рамки той или иной (или нескольких одновременно) художественной системы, попытаемся понять его своеобразие, обусловленное национальной спецификой и наличием ярких индивидуальных черт. Поэт говорит, что "Лакши современной цивилизации покоится на цотесе, сделанном из кирпича, она городская" и противопоставляет ее древнеиндийской цивилизации, разлившейся на берегах рек, в тени деревьев, придающей основное значение не завоеванию внешнего мира, а его постижению путем глубоких раздумий /207, т.14, с. 457-458/. В этой мысли Тагора явно ощущается характерная для многих романтиков неприятие к городу, но выражена она средствами сугубо индийской образности.

Все известные варианты периодизации творчества Тагора, по моему мнению, являются недостаточно убедительными. Скачкообразность развития и постоянство основных позиций философского и творческого миропонимания, как и несоответствие между творческой направленностью и взглядами на окружающую действительность являются причинами, затрудняющими выделение определенных периодов в творчестве Тагора. Нала попытка усмотреть в его литературно-художественной деятельности наличие определенных этапов

(которым соответствуют отдельные главы работы), связывается с идейно-эстетической эволюцией, являющейся доминантой всего жизненного пути художника.

На наш взгляд, первый этап охватывает период 1880-1890 гг., связываемый со становлением творческого гения Тагора. Произведения, созданные до этого, по мнению самого писателя, написаны под влиянием Базарилала Чокрофурти и некоторых других поэтов и по существу не выходят за рамки литературных начинаний. Вторым этапом творчества Тагора начинается с опубликования рассказов, написанных после переезда в Шиллонг, и продолжается до начала работы над сборником стихотворений "Переправа" ("Кхей", 1906). В это время проявляется глубокое понимание социально-политической жизни страны и поэт становится ярким выразителем чаяний индийского народа, жаждущего самоуправления. Следующий этап (1905-1914 гг.) отражает надежды и разочарования поэта, связанные с движением свадехи. Еще в большей мере, чем на двух предыдущих этапах, он говорит о неразрывной связи личной жизни и личных переживаний с художественным творчеством. Публикацией сборника стихов "Журнал" ("Болака", 1915) и романа "Дом и мир" ("Гхоре-баире", 1914-1915) открывается следующий этап творческого пути Тагора, характеризующийся расширением идейных горизонтов и поля деятельности в результате длительных путешествий и открытия университета Вива-бхарати. Новый период творчества поэта (1927-1937 гг.) свидетельствует о возросшем его интересе к жизни простого народа, к политической борьбе его Родины, к Советскому Союзу и идеям социализма, к событиям во всем мире. Литературное наследие Тагора завершают сочинения 1938-1941 гг. Поэтические сборники этого времени носят отпечаток убеждений и чувств человека, осознающего неумолимое приближение смерти, но не теряющего огромного ин-

интереса к жизни, к судьбам Индии и всего мира.

Все названные этапы идейно-творческой эволюции поэта, как увидим, характеризуются своими особенностями творческого метода. Считаю ошибочным мнение, что на каком-то определенном этапе творчество Тагора достигло высшей художественной убедительности, и признавая, что своими особыми достоинствами отличается каждая из этапов, особенно, если учитывать, что уже первые из рассмотренных нами произведений являлись шагом вперед в бенгальской и всей индийской литературе, считаем возможным отразить лишь эволюцию идейного содержания и художественного своеобразия творчества Тагора, а не рост писательского мастерства. Несмотря на то что отечественные индологи о Тагоре писали довольно много, развернутую оценку получили лишь его рассказы 90-х гг. (о которых писали М.И.Тубинский, И.Михайлова, и особенно А.П.Гнатюк-Данильчук) и первые пьесы (рассмотренные Е.К.Броссиной). Советская индология недостаточно отмечала кризисные моменты в жизни и творчестве писателя, исследователи мало останавливались на уходе поэта в прошлое на рубеже двух веков, в отрыве от его творческого метода (впрочем, как и тагороведы других стран) писали о концепции "божества жизни", недостаточно освещали особенности его мировидения в 20-х гг. Разумеется, и автор настоящего исследования не претендует на то, что он исчерпывающе ответит на эти и другие сложные вопросы, касающиеся творчества Тагора.

Полемизируя с коллегами - советскими тагороведами, мы помним и о том, что их труды в основном создавались 15-25 лет назад, и, следовательно, представляют собой богатый, но в какой-то степени пройденный этап советского тагороведения.

Работу, подобную нашей, затрудняет то, что на материале Листока мало изучен романтизм и почти ничего не писалось о сию-

политике. Ириц ли также можем с уверенностью сказать, что всегда  
знанен (из известных исследований), канне явлены в индийской ли-  
тературе определенно следует отнести к просветительскому или  
кратическому реализму. Асинхронность развития мирового литератур-  
ного процесса в целом и отдельных индийских литератур в частнос-  
ти создает дополнительные трудности.

Одним из основных компонентов исследования, посвященного  
изучению любой из ведущих европейских литератур — будь то русская,  
французская, английская или немецкая, — является изучение ее кан-  
онных особенностей и рассмотрение проблемы жанра. Но как быть с  
индийскими литературами XIX в., если они не укладываются в рамки  
традиционных поэтик и под влиянием Запада осваивают новые жанры,  
которые лишь частично напоминают исторический роман, трагедию,  
сонет, балладу или поэму. А творчество Тагора относится именно  
к такой переломной эпохе в бенгальской литературе, и поэтому мы  
особенно внимательно уделим жанровой природе его сочинений.

В настоящей работе прежде всего попытаемся сделать следу-  
ющее:

- уяснить творческий метод Тагора в связях с изменяющимся  
окружающим миром, социально-политической жизнью страны, на фоне  
бенгальской литературы и мирового литературного процесса;
- дать картину художественной эволюции писателя в целом, а  
также уяснить особенности его поэтического, прозаического и дра-  
матургического творчества в отдельности;
- определить характер отношения поэта к духовному наследию  
Индии, наличие индивидуально-национальных и общетипологических  
черт в его поэзии, художественной прозе и драматургии;
- показать, как в произведениях отражается гуманизм и ин-  
тернационализм Тагора, его глубокая озабоченность судьбами роди-  
ны и всего человечества.

## ИНДИВИДУАЛЬНО-НАЦИОНАЛЬНОЕ И ОБЩЕТИПОЛОГИЧЕСКОЕ

### Тагор и индийская традиция

Тагор — индийский писатель в лучшем смысле этого слова, певец жизни и природы Бенгалии. Корни его творчества глубоко уходят в гуманистическое культурное наследие страны, отражающее образ жизни и психологию индийцев, чаще всего бенгальцев или древних, идеализированных жителей Индии. Сочинения Тагора изобилуют традиционной индийской, в основе своей индуистской образностью, ссылками на историческое и мифологическое прошлое, религиозно-философскими терминами (дхарма, карма, майя, авидья, раса и др.). А то же время стихотворения, рассказы, романы, драмы писателя исполнены общечеловеческим содержанием, искренним уважением ко всем народам и их мировоззрению.

Не очень искушенному в индийской литературе читателю может показаться, что над художественной мыслью Тагора довлеет индуистская символика и религиозные воззрения. Так понимали его большинство поэтов, литературоведов и читателей на Западе после выхода в свет в 1912-1914 гг. "Титаникаля". До сих пор поэта иногда называют индусом.

Действительно, Тагор не хотел и не смог до конца порвать с древними религиозными традициями страны. В его сочинениях нередко звучит мысль о том, что Индия, в отличие от Запада, в течение пяти-десяти столетий имела перед собой одну основную цель — не заниматься политикой, а постичь мир как нечто, относящееся к душе /373, с. 7/. Поэт писал, что мирская жизнь, если о ней думать вне связи с пронизывающей ее божественной сущностью, — ид /361, с. 31/. Известно также, что себя он считал брахманом, хо-

тя это было не более, чем его внутреннее убеждение, ни в чем внешне не выражаясь, за исключением соблюдения некоторых обетов (например, не спать в дневное время). Тем не менее, можно сказать, что Тагор не признавал индуистских канонич. Лучшее доказательство идейного неконформизма Тагора — откровенная враждебность к нему традиционалистов, с которой поэту приходится сталкиваться в родной Бенгалии на протяжении многих лет. Если учесть, что религиозно-мистические искания поэта пред его жизнью в глазах соотечественников представлялись бунтом против установившихся верований, то нельзя не возразить и против такой оценки его творчества: "Вторая фаза развития современной бенгальской литературы отмечена великим талантом Рабиндраната Тагора, который внес в нее новый мистический дух и утонченное понимание прекрасного" /68, с. 27/. Скорее, наоборот, в подавляющем большинстве произведений Тагор боролся против "мистического духа", коренившегося в умах и сочинениях индийцев, пропагандировал научные знания. Конечно, с точки зрения рационалистически мыслящего европейца, в "Титанджали" и некоторых пьесах Тагор — мистик. Но не следует забывать, как далек этот мистицизм, пронизанный несомненно гуманистическим содержанием, от истинного религиозного мистицизма Востока или Запада.

Поэт верил, что его страна, отвергая многие социальные и сохранявшиеся средневековые эстетические установки, стремлением возвратиться к древнеиндийским ценностям, связанным с индуизмом и буддийским проповедью, добьется своего возрождения. На деле это стремление, как увидим, обернулось романтическим полетом идеала в старину и древней религии, т.е. за пределами реальной действительности, и явно субъективной трактовкой традиций.

Думал ли с уверенностью можно сказать, что возникло поэту заимствовано из древнеиндийского наследия, к которому так часто об-

задался как в публицистическом, так и художественном творчестве, и что оказалось созвучным его собственному мировоззрению, сформировавшемуся под воздействием современной Тагору эпохи, когда все традиции пересматривались с точки зрения их соответствия позитивному развитию.

Тагор восторженно отзывался о своем великом предшественнике Калидасе, который был для него эталоном недостижимой красоты и возвышенности. Калидасе он посвящает стихотворения (в нескольких сборниках), пишет статьи о его сочинениях, выделяя в них неповторимость духовной жизни древней Индии, восславление любви как мерила отклонений между людьми. Но больше всего Тагора привлекает умение Калидаса повествовать единство человека с природой. Этой особенностью для поэта достаточно, чтобы поставить в один ряд Дальмиллу, Калидасу и Бхавабхути. Бхартрехаря, Амару, Дандину Тагор также чаще всего оценивал с точки зрения своих собственных взглядов на мир, а не согласно общепринятой трактовке. Он, например, не считал "Гитаговинду" религиозным произведением, несмотря на то что в нем описана любовь Краши и Радхи. Больше всего Тагора в этой поэме привлекала красота фонетического звучания и ритма. Уже с детства, когда Тагор еще не владел санскритом и не понимал содержания "Гитаговинды", дух поэта воплощали образы чудесной красоты, звучание слов и беглые ритмы /38, т.12, с. 50/.

Очень важная для философских воззрений поэта идея единства высшего субъективного начала (Атман) и высшего объективного начала (Брахман) является одной из основополагающих мыслей упаняшада. Но вряд ли можно утверждать, что сочинители упаняшада так хотели возвысить человеческую личность, так подчеркнуть ее божественность и самоденность, как это делал Тагор. Поэт осознает лишь на строго определенных немногочисленных фрагментах упаняшада

(при том на разных этапах жизни не на одни и те же), наиболее близкие ему по содержанию, и не проявляет почти никакого интереса к остальным, несмотря на то что очень лестно отзывается об эдочеловеческом значении этих сочинений. "Высказывания индийских уранидад необозначены печатью какой-то отдельной страны или эпохи. В них нет ничего такого, что вызвало бы возражение представители какой-либо страны" /207, т. 16, с. 487/. И немного позже: "Где еще кроме уранидад столь бесхитросными и искренними словами как в детской речи выражены глубочайшие истины, являющиеся о радостном освобождении человеческой души, познавшей Брахмана!" - спрашивает поэт /207, т. 16, с. 352-353/. Но в то же время можно задать и другой вопрос - где, например, Тагор поддерживает мысль уранидад о том, что "Бог сотворил людей по кастам" /17, с. 71/, или где он высказывается в защиту мысли Майтри уранидад, заявляющей, что человеческое тело злобно и лишено истинной сущности? Действительно, "Ряд положений уранидад легли в основу некоторых сторон его мировоззрения" /67, с. 119/, но, как увидим, еще вернее то, что "смысл уранидад Тагор приукрашивает своими соображениями, иными словами, в высказываниях уранидад он видит отражение собственной мысли" /163, с. 52/.

То же самое можно сказать и в отношении поэта к буддизму. Начиная с "Малики" (1896), в драматургии и повествовательной поэзии он использовал сюжеты буддийской литературы, опирался на буддийские идеи в создании отдельных образов романов. Поэт перевел "Дхаммапалу", посетил Цейлон, Бирму, Камбоджу, Индонезию, Китай и Японию с целью не только знакомства с этими странами, но и изучения их буддийской культуры. Апоку, принявшего буддизм, поэт называет "величайшим императором вселенной" и высказывает глубокое сожаление, что его призывы ко всеобщей любви, высочен-

ние на кувшине, подобно голосу вонючего в пустыне сотни лет валя-  
вали к человеческому сердцу, которое оставалось глухим и немым  
/39, т. В, с. 234/. Можно утверждать, что поэту была близка мысль  
упанишад и буддизма о достижении блаженства путем отказа от жале-  
ний. И тем не менее по меньшей мере двух основополагающих положени-  
ий буддизма, совершенно чуждых его взглядам на мир, — отсутствие  
у человека вечной души и определение жизни как страдания — Тагор  
никогда не принимает. Кроме того, убедительные доказательства того,  
что поэт хорошо знал буддийские религиозные каноны, вообще отсут-  
ствуют. Буддизм привлекал Тагора как философия, пытающаяся найти  
пути предотвращения страданий в рамках земного существования.  
Поэта устранил акцент хиняны на самого человека в достижении  
освобождения от страдания, и махаяны — на всеобщую любовь. Но он  
не считал настоящим буддизмом ни хиняну, ни махаяну, а "сое-  
диняя их, познавая подлинную сущность буддизма" /183, с. 73/.

В ведической литературе поэта больше всего привлекала попыт-  
ка соединены в единое целое разнородных элементов, обычаев и  
верований. "Одной из основных причин влечения поэта к ведическим  
мантрам было то, что он в них видел основной скрытый смысл индий-  
ской культуры — стремление установить единство среди различий и  
противоположностей", — отмечает Полли Молхумлар /183, с. 26-27/.  
Но ведь в ведах не менее отчетливо обнаруживается и тенденция  
разделения общества на строго разграниченные группировки, кото-  
рое позже привело к созданию кастовой системы. Об этом поэт не  
говорит. Зато в духе романтизма звучит его заявление о том, что  
началом, дыханием всех искусств — поэзии, живописи, музыки — яв-  
ляется ритм — "один и тот же в человеке и повсюду и поэтому уни-  
версальный" /341, с. 88/. Великолепным ритмом поэт объясняет свое  
сознание проникновения ведических мантр в умы людей: "вместе со

словами ритм присутствует в оформлении мысли", он не для "слышания ушами, а для восприятия душой" /207, т. 21, с. 366/.

В поэзии, нередко и в публицистике Тагора встречаемся с разнообразными характеристиками Брахмы и Атмана, Краяны и Шивы, Лакшми и Урвыши, а также других религиозных и мифологических образов. В поэзии Тагора часто встречаемся с индуистскими обозначениями временоточления - югами и калпами, но в эти символы, как и в махапраяни (всемирный поток после смерти Брахмы) поэт вкладывает совершенно новое содержание.

В то время как упаншадом, учение буддизма и цураном поэт излагает толкует в свете своих личных убеждений, "Гаману" и "Махабхарату" он называет историей, основанной не на определенных во времени событиях, а историей того, к чему Индия устремляется, чему поклоняется, чего желает /207, т. 5, 503/. Образы и символы "неисчерпываемого кладез индийской культуры", "энциклопедии Махабхараты" поэт использовал довольно часто, чего нельзя сказать о "Гамане". В письмах поэт даже называл себя жителем "Махабхараты".

По словам известного современного писателя (на языке каннада) В.Г.Гокана, Тагор "берет темы и символы из древних легенд, но дает им субъективную интерпретацию. Он делает их выразителями своего видения эпохи, используя при этом западные литературные формы и приспособляя формы народных песен для выражения собственных настроений и отношения к жизни" /285, с. 107/. В поэзии Тагора окутанный легендами и сказаниями создатель и разрушитель Шива становится символом диалектически противоречивого развития, индуистская богиня счастья и процветания Лакшми символизирует человеческое благополучие, а Урваши - идеальную красоту. Индуистские боги в произведениях Тагора приобрели настолько расплывчатый, а иногда даже метафорический облик, что стихотво-

рения сборника "Гитандоли" ("Жертвенные песни") после их опубликования на родине поэта не признавались за гимны богам.

Поэт очень много сделал для оживления в Бенгалии интереса к произведениям гуманистического содержания вишнуитскими лирическими произведениями, воспевавшими любовь бога Крапты к простой женщине Радхе, но эта любовь, в отличие от вишнуитской трактовки, почти полностью любовь платоническая.

В творчестве Тагора в разные периоды встречаемся с такими характерными для санскритской и вишнуитской поэтики заимствованными, имевшими, несомненно, религиозно-символический смысл, как барохо (разлука), курборат (ухаживание), малон (эстреча), анондо (радость), шук (счастье), дук (страдание), чдро (вечный), шанти (спокойствие, блаженство), дхуми (прах), монгол (благо), джитон (жизнь), морон (смерть), крира, кхела (игра), тандоб (пляска божья), а также получавшими значение религиозно-философских определений и категорий в упанишадах, пуранах, вишнуитских текстах, воспринимаемых как атрибуты религиозной символики. Слова "река", "ветер", "волны", "движение", "игра", "пляска", так часто употребляемые Тагором, символизировали вечное движение бытия, а "мир" и "вселенная" со всей богатой их символикой в бенгальском языке, являвшие традиционное религиозно-философское содержание, становились средствами выражения поистине космической масштабности мышления поэта. Противопоставление понятий "оковы" и "освобождение" столь излюбленное для поэта, лишь в редких случаях имеет отношение к оковам земной жизни и освобождению от них, как это толкуют Вишнуитские священные книги. Обычно в творчестве поэта встречаемся со словом "оковы" как символом сил, противодействующих полной свободе человека, в том числе свободе от власти религиозных установок.

В публицистике и стихотворном творчестве поэта нередко

сталкиваемся с вилхутской мыслью о том, что стремление друг к другу бога и человека возникает любовное чувство до любви божественной. Однако чаще у Тагора любовь представляется еще более возвышенной, идеальной, лишенной свойственных вилхутской драме эротических мотивов.

Уже начало творчества Тагора знаменуется ломкой старых традиций. Так, в письмах из Европы 19-летний поэт бросает дерзкий вызов установившимся эстетическим канонам тем, что пишет их на чолит бхаша — повседневном языке (первое художественное произведение — роман "Дом и мэр" — полностью на чолит бхаша издается в 1915-1916 гг.). Отходом от традиционной литературной формы представляются уже жанры, поэтические размеры, приемы раскрытия характеров, композиция и все пласты стили — от лирически-субъективизированного, книжного, риторико-поэтического до бытового. В 1880 г. поэт пишет остро полемическую статью "Почему бенгальцы не поэты", где осуждает бенгальскую поэзию за избитость языка, искусственность, витязоватость и восхищается умением Шелли тонко, искусно и в то же время достаточно обобщенно дать, например, картину природы. Он писал, что "не только заурядность наших чувств является причиной ослабленного восприятия действительности. Его причина — недостаточно развитая сила воображения" /206, с. 260/. Воображение, как думал молодой поэт, помогало бедному англичанину покинуть родину и отправиться в далекие страны в поисках счастья. Воображение необходимо и бенгальцам, чтобы избавиться от векового застоя. Трудно в этом высказывании не обнаружить характерную для романтиков веру в огромную силу воображения.

В 1881 г. в стихотворении "Смертельный яд" ("Холахол") поэт говорит:

Прятный, мигкий смех, пробуждение и вздох,  
Ласка, взгляд лукавый, почтение и слез поток,  
Нежная улыбка, нежные слова, ласка и пренебрежение —  
Только это, только это, лишь только это...  
Как долго будет так?  
...Прогоняй, прогоняй! Любовь так естественна,  
Жизни не дарующая, душу убивающая...

/207, т. I, с. 20-21/

Нагромождение определений, эпитетов, повторов и аллитераций, лексика и художественных средств периода, предшествующего возникновению новой эстетики, сконцентрированных в первых двух строках приведенного фрагмента (долито голито хал, драгорон, эргхониян, похаг, котанко, ман, войонполадхар), свидетельствует об отрицательном отношении поэта к традиционной поэзии, оторванной от реальной жизни. "Смертельный яд" в этом стихотворении — не что иное, как слепое следование древним литературным нормам.

Несколько позже, в 1892 г., Тагор публикует рассказ "Победа и поражение" ("Двой поражкой"). В нем описывается состязание между двумя поэтами — Шекхором и Дундораном. Сynthia Тагора явно на стороне Шекхора, стихи которого просты и лишены пышности и элегантности стиха: "Люди употребляли их повседневно, в радости и горе, в праздник и будни" /36, т. I, с. 475/.

Пряча, в собственном творчестве Тагора, особенно в первых произведениях, язык довольно далек от повседневного. Однако трудно согласиться с Таракнатхом Шеном, считающим, что "пышность, изобретательность его (Тагора. — В.И.) ранних произведений не от романтиков и викторианцев. Ее можно без затруднений объяснить влиянием санскритской литературы" /355, с. 123/. Несомненно, санскритская литература для Тагора всегда была предметом гордости и ис-

гочинам вдохновения. Возможно даже, что Тагор-критик и автор многочисленных статей, раскрывавший особенности и природу искусства, литературы и эстетического переживания, испытывал большое влияние санскритских поэтов, но тенденция эстетизма в литературно-критических статьях Тагора<sup>1</sup>, напоминавшие некоторые литературно-критические установки, остававшиеся санскритскими аланкараэстрами, отнюдь не была чужда и романтизму. О преимущественной связи между сочинениями Тагора и санскритской поэзией и поэтикой вряд ли стоит говорить. Давние предшественники и современники Тагора вкладывали в традиционные сюжеты и образы новый смысл, осваивали новые литературные каноны, восставали против установившихся эстетических норм. Ко времени появления Тагора в бенгальской литературе лучшие ее представители уже сумели преодолеть обязательное для санскритских поэтов условие необходимости прямой связи между предметом произведения, жанром и языком (отсюда — высокий, средний и низкий стили), отказаться от той степени обобщения душевного переживания, которая обуславливала притупленность субъективного авторского чувства и индивидуального стиля.

В борьбе за обновление поэтических канонов предшественники Тагора, а позже и сам поэт опирались на народную поэзию, которой, по словам Пушпакумара Де, не были чужды лирические жанры и стихотворения-песни. Создатели этих произведений не хотели признавать эстетические нормы и требования существовавших школ

<sup>1</sup> В статье "Прекрасное и литературе" (1907 г.) Тагор пишет: "В царстве литературы немалое значение придается ее строительному материалу. Поэтому так часто превозносит лишь красоту языка, художественное мастерство писателя... Человека восхищает необычность форм даже при незначительности содержания. Литература использует все средства, чтобы показать искусство выражения" /36, т. II, с. 159/.

поэтического искусства: "Поэт отражает свои душевные переживания, свои чувства, свои радости и огорчения, свой триумф и поражения" /239, с. 352/. Народная поэзия — прямая противоположность минерально-стилизованной, орнаментированной, часто эротической поэзии, которая в Бенгалии, как и в других частях Индии, почти до конца 19 в. процветала под покровительством феодально-аристократической верхушки. Нормативная эстетика традиционной (высокой) поэзии, даже ее отдельные элементы (например, словосочетания типа "многочисленный вздох", "агривая походка", "вокотливый взгляд", словные определенные значения), редко доходила до народных сочинителей — создателей популярных в Бенгалии баллад, сказок. Фольклору, выражавшему стихийно-демократические устремления народа, не была чужда любовь, преодолевавшая границы каст и даже религий, лирический юмор и колючая сатира, мудрые поучения. Уже с детства Тагор прислушивался к народным сказкам и песням профессиональных народных певцов — баулов и фениров. Об особенной разновидности народных песен — чхорах, собранием которых поэт серьезно занимался, Тагор пишет, что они могут иметь особую ценность в глазах последователей бенгальского общества и языка, но "меня особенно привлекала их простая естественная поэтичность" /207, с. 577, т. 6/. Эта естественность, выжаровость, с точки зрения традиционных поэтов, демократичность народной литературы, несомненно, помогла Тагору освободиться от общепринятых эстетических норм. Позже он подчеркивал мысль о том, что в "систему изучения современных языков необходимо включить курс народной литературы, чтобы по-настоящему постичь психологию нашего народа и уловить направление, куда стремится подземный ход жизни" /98, т. II, с. 243-244/.

Соблюдение определенных традиций Тагор нередко подчиняет новаторским целям. Так, в произведениях любого из периодов его

творчества можно встретить такие явные существительные, как ба-  
газ, побон (ветер), гогон (небо), чоидро (луна), дромона (змея),  
арпо (змея), монток (голова), в сочетании со специфическими  
угловатыми формами, которые в поэту бхана — повседневном языке  
— обычно не употребляются. Шаху бхана Тагор унаследовал от  
своих предшественников, и этот стиль (в значительной степени ко-  
ммунистический с точки зрения разговорной практики), без сомнения,  
подчеркивает универсальность и обобщенность образов, созданных  
поэтом. С другой стороны, применение лексики шаху бхана, поэт по-  
падает тончайше душевные переживания земного человека, выходя  
за пределы критического реализма, а иногда становясь на позиции  
идеализма.

В сочинениях Тагора часто встречается со словом "раса" —  
одним из важнейших терминов индийских поэтов, означавшим устой-  
чивое переживание, настроение, возбуждаемое художественным про-  
изведением, а также широким значением, связанным с религиозной и  
философской традициями. Однако трудно представить, чтобы пере-  
живание человеческих чувств и переживания допуская возможность классици-  
зации эстетического восприятия на строго определенное число рас,  
как этого требовали санскритские поэты V-IX вв. и более позд-  
ние. Как бы полемизируя с авторами традиционных поэтик, Тагор  
подчеркивает, что не все укладывается в установленные ими рамки,  
что еще много неопределенных и смешанных рас, названия которых  
авангардисты не призывают (одну из таких рас поэт хотел назвать  
исторической /207, т. 8, с. 448/). По его мнению, вот раса, ко-  
торой соответствовали бы стихотворения для детей. Называя неж-  
ность, присутствующую этим стихотворениям и обнаруживаемую в фолькло-  
ре, он предлагает назвать детской расой /207, т. 6, с. 609/.

До конца жизни поэт не отказывался от традиционных бенгаль-  
ских поэтических размеров — кондра и трипада, хотя, как правило,

изменил их. В его лексике мед и цветок, луна и пчела, лотос и лебедь (гусь) и сотни подобных атрибутов санскритской любовной поэтики имеют то же определенное значение, однако лирический герой произведения носит яркий отпечаток чувств и настроений автора — человека своего времени.

Мало общего с санскритскими драмами имеют драмы Тагора, ибо основываясь на европейский опыт бенгальских драм и бенгальский театр, по словам Пушилкумара Де, "являются творениями современной эпохи и используют все основные элементы современной сцены"

/363, с. 642/. Почти ничего не переним Тагор от авторов санскритских романов. "Традиционный роман имеет дело с редкими и удивительными событиями, которые никогда не случались и не могли бы случиться; в новом романе — даже в том случае, когда его нельзя признать реалистическим по форме, — так или иначе доминирует реальность, правда жизни и нравов. В романе традиционном слово как бы оторвано от предмета изображения, отсюда изобретность и риторичность его откли, смешение стихов и прозы; в новом романе слово — инструмент точного описания и проза окончательно вытесняет стих" /39, с. 80/. Если поэзию, драматургию и романы Тагоре рассматривать с позиций определения, предложенного П.А.Гринцером, то подавляющее большинство его произведений следует отнести к "новой" литературе. Кроме того, Тагор пытался писать в жанрах, не характерных для индийской традиции, — лирические поэмы, элегии, советы, лирические драмы, рассказы, романы на исторические темы — освоенных лишь европейской литературой.

Обращая внимание на эстетические позиции Тагора, нельзя не отметить, что еще до его вступления в литературу изменились интересы читательской публики. Многие уже не удовлетворяли произведения, подобные песням в честь богини Кали, сочиненные попу-

цием во второй половине XVII в. поэтом Раширхадом Шеном (1720-1775 гг.). Был у славу потеряло "Ониодивонгол" ("Восхваление Оиводи") Бхаротчондро Рая (1707-1760 гг.) - произведение, в котором воспеваются богини Дурга. Читатель уже не довольствовался произведениями на мифологические и традиционные темы и героями божественного или очень высокого происхождения.

Отход от традиционной эстетики связан, несомненно, с мировоззрением Тагора, для которого весьма характерным строго избирательное отношение к религиозно-философскому и литературному наследию Бенгалии и всей Индии, выделенное в нем черт и линий, вызвавших наибольшие симпатии. В своей жизненной практике и сочинениях поэт придавал статус уважаемых людей брахманам, отделившим себя индустской социальной лестницы, поскольку для них не существовало запретов и установок общества. Отказываясь признавать религиозные догмы, Тагор не соглашался даже участвовать в ритуалах, связанных с деятельностью общества "Ади Брахмо момади", секретарем которого являлся на протяжении более двух десятилетий (до 1911 г.). "Я не хотел иметь ничего общего с религиозными службами, которые отправлялись в нашей семье; я не считал их своими", - говорит о своей молодости поэт /98, т. 12, с. 115/. Настоящий интерес со стороны Тагора проявлялся лишь к "Брахмо момади" Р.Рая, при учреждении которого 20 августа 1828 г. было договорено, что общество будет местом публичных собраний для разного рода людей с целью поклонения вечному и неизменному Богу - создателю и хранителю Вселенной. Члены "Брахмо момади", поклоняясь высшему существу, не должны были называть его имени или иметь изображения или статуи богов, не допускались жертвоприношения или пренебрежительное отношение к какой-либо религии. Храмы и мантрикетовы и богослужения, которые проводились еще при жизни поэта, в настоящее время отвечают первоначальным идеалам

Р.Рай, — человека, о котором поэт писал в 1933 г.: "В те дни, когда светильник Индии почти погас, Индия погружалась в туман бессмысленных религиозных ритуалов, подобно тому как засыпающий человек погружается в туман сновидений. Так в истории Индии была открыта черная страница позора... Именно в эту темную пору, когда Индия потеряла самое себя и появился Раммохон Рай" /98, т. II, с. 304/.

Следует ли удивляться тому, что основная масса правоверного индуистского общества, продолжавшая "погружаться в бессмысленные религиозные ритуалы", относилась к поэту не менее враждебно, чем к Р.Раю и другим социальным реформаторам? "Подвергаясь насмешкам и лишь изредка пользуясь чьей-либо поддержкой, я упорно прокладывал себе путь к признанию; в этом признании соотношение похвал и порицаний было примерно таким же, как соотношение воды и суши на нашей планете", — писал Тагор /98, т. II, с. 348/. Чувствуя себя почти изгнанником общества, поэт, как и некоторые другие высокообразованные и талантливые члены его семьи, искал идейную поддержку не только в индийской, но и западной литературе, прежде всего в английской, сильнее, чем многие другие его соотечественники, проникаясь идеалами европейской культуры. Из сказанного напрашивается вывод, что, глубоко уважая гуманистическое культурное наследие Индии, Тагор все же, как человек нового времени, чаще всего не следовал традиционным взглядам, а создавал свой собственный духовный мир. Если это было бы иначе, он не смог бы стать романтиком уже в первых своих произведениях.

### Определение основных понятий

Как указал К.Маркс, "страна промышленно более развитая показывает менее развитой стране лишь картину ее собственного будущего" /I, с.9/, т.е. народы мира в более или менее явно выраженном виде проходят через одни и те же ступени исторического, а вместе с тем и культурного развития. Единство и общие закономерности экономического и социально-исторического уровня обуславливают сходство художественного мышления на определенном историческом этапе, несмотря на относительную самостоятельность всех аспектов культурной жизни. Поэтому в научной литературе столь часты ссылки востоковедов на литературу Запада. Так, В.И.Семенов, анализирующий китайский роман XVIII - начала XX в.в., находит аналогии "с более изученным Западом" /91/. Д.Б.Черкасская пишет о том, что в китайской поэзии 20-30-х гг. ощущается сильная тяга к европейскому романтизму, а в сочинениях китайских поэтов обнаруживаются почти все важнейшие черты, характерные для европейского романтизма /II5/. То же усматривает и А.А.Долгин в японском романтизме /43/.

Внутренняя взаимосвязь, соподчиненность отдаленных в пространстве и времени литератур не может быть объяснена лишь влиянием одной литературы на другую, ибо всякое влияние социально обусловлено. "Эта обусловленность определяется внутренней закономерностью предшествующего национального развития, общественно-го и литературного. Чтобы влияние стало возможным, должна существовать потребность в данном идеологическом импорте, необходимо существование аналогичных тенденций развития, более или менее оформленных в данном обществе и в данной литературе" /49, с. 74/. Действительно, во Франции, например, становление романтизм-

ни как художественной системы происходило значительно позже, чем в Германии и Англии. О зрелом критическом реализме в немецкой литературе можно говорить лишь в конце XIX в., т.е. тогда, когда во Франции о своих претензиях на новое художественное направление заявляли символизм и натурализм. Но ведь невозможно отрицать наличие интенсивного обмена культурными ценностями между этими странами. Не стоит удивляться и тому, что просветительский реализм и романтизм в разных странах Востока и разных регионах Индии появляются отсюда же одновременно. Ведь в XIX в. Бенгалия, Махараштра, часть Кералы в общественно-культурном развитии далеко опережали другие штаты Индии. Те же западные воздействия, которые имели благоприятную почву и значительно содействовали преодолению исторической отсталости в одних штатах, оказали более замедленное воздействие в других. Сказанное, однако, не умаляет роли влияния как таковых. Ведь искусство — также явление действительности, и его воздействие должно рассматриваться как одна из форм диалектического взаимодействия человека-творца и окружающей среды, не лишенной его самобытности и оригинальности. Важно отметить, что в самом акте творчества значительно большую роль играют не заимствование, а интерпретация воспринятого.

"Картины ее собственного будущего" индийская культура и литература лучше всего могли усмотреть на Западе, исторически ушедшем впереди. Отсюда и тяга к нему, отсюда сопоставление произведений индийских авторов с западными. Не зря в разных индийских литературах во время зарождения исторического романа и романтизма появлялись авторы, которых называли "скоттами". Бенгальский поэт и литературовед, знаток западных литератур Буддхотей Бозу отмечает: "Тягору можно поместить в одну лодку с Вордсвортом и Гичо... В Тягоре есть что-то от Вордсворта и от Шелли

и Китая, даже от Толстого, несколько бы нам эта мысль не казалась непрямой. Кое в чем он напоминает даже Уитмена" /256, с. 27-28/. Ряд индийских исследователей видит много общего между Тагором и немецкими романтиками, с произведением которых поэт вряд ли мог быть хорошо знаком. Характерные черты "романтической философии Шеллинга" исследователи находят в лирической поэме Тагора "Земля" ("Болундхора", сборник "Золотая ладья", 1894) /353, с. 325/ или видят тень "байроновской печали и всемирной скорби немецких романтиков в душе Рабиндраната" /128, с. 41/. По мнению других, в "философской эстетике Тагора звучит голос романтический - голос Шеллинга, Шлегелей, Новалиса" /221, с. 3/. Иными словами, многие индийские исследователи призывают отождествить бенгальского и европейского романтизма как определенно-го исторического этапа художественной эволюции и вместе с тем необходимость типологического подхода к изучению литературного явления, возникающего на определенных стадиях общественного развития.

Историческая сущность явления, а не формально-хронологический принцип, ступень исторического развития легли в основу исследований В.М.Жирмунского, использованного в своей работе обширнейшие материалы сопоставления литератур разных стран и разных регионов. Весьма плодотворными в этой области оказались поиски Н.И.Конрада. "В каждую большую историческую эпоху явления литературы, на какой бы ступени ни находилось само ее формирование, - пишет он, - всегда складываются в некое целое, получающее значение системы, отдельные части которой связаны друг с другом различными отношениями. Непонимание таких систем наблюдается в истории всех литератур, причем - и это особенно важно - в самых главных чертах характер этих систем и даже их состав вос-

производится в истории всех отдельных литератур; конечно, в од-  
нородные по своему общественно-историческому содержанию эпохи"  
/58, с. 12/. Н.И.Конрад в художественной системе усматривает  
конкретно-историческое содержание, видит искусство в его связи  
с исторической жизнью народа в данную эпоху, анализирует внутрен-  
ние закономерности, свойственные определенной эпохе.

Одна из наиболее характернейших особенностей восточных ли-  
тератур — это ее замедленная динамика развития на протяжении  
столетий. В период начала становления буржуазных отношений она,  
чаще всего под влиянием Запада, начинала продвигаться вперед ус-  
коренными темпами, осваивая одновременно разные пласты историчес-  
ки обусловленной художественной мысли. Наряду с сохранявшимся  
средневековым традиционализмом в литературе появлялись ренессан-  
сные и просветительские тенденции, на смену которым в некоторых  
литературах уже спешил романтизм. Сложная традиционная символа-  
ка, уходившая корнями в религию, философию, мифологию, получала  
совершенно новое осмысление, по характеру приближающееся к ре-  
нессансскому, просветительскому или романтическому типу художест-  
венного мироощущения, в чаще всего приобретала черты двух или  
нескольких творческих направлений. Как показала дискуссия о Ре-  
нессансе, Просвещении (или Просветительстве — в терминологии  
многих востоковедов), споры вокруг критического реализма, хроно-  
логические рамки и само существование той или иной художествен-  
ной системы на Востоке не могут быть легко разрешены, посколь-  
ку кроме различий между Западом и Востоком существуют не менее  
отчетливые различия между странами самого Востока. Помимо специ-  
фических культурных традиций и религий налицо различия в степени  
разрушения феодальных и становления капиталистических отношений.

Применение к литературам Востока литературоведческих терми-

ств, сложившихся на Западе, также невозможно без оговорок. Тем не менее такие термины, как просветительский реализм, романтизм, критический реализм, прочно вошли в востоковедческий обиход, хотя мы и спорим относительно конкретного их применения к той или иной литературной эпохе, к тому или иному писателю. Бенгальские литературоведы, например, также всегда называли романтиками не только Тагора (почти со времени опубликования первых его сочинений), но и его старших современников: в поэзии — Бихришала Чокроборти (1835—1894 гг.), в художественной прозе — Бонкишчандро Баттопадхья (1837—1894 гг.) — и находили аргументы в пользу таких утверждений, основываясь на опыте европейской литературы.

Начиная именно с романтизма — эстетики, которая несла на своем знамени ломку традиций и общепринятых норм, на наш взгляд, можно серьезно говорить о том, что в развитии литератур Запада и Востока больше общих черт, чем различий. В этом усматривается особая важность изучения романтизма Востока, которое по существу еще только начинается. О том, что в этой области литературоведения много трудностей, говорит прежде всего неравномерность и своеобразие развития восточных литератур, их недостаточная изученность и в ряде случаев — недостаточно высокий художественный уровень.

А.А.Долги в книге "Японский романтизм и становление новой поэзии" /43/ зарождение романтизма в Японии относят к 80-м гг. прошлого столетия. Этой очень своеобразной и значительной художественной системе в индийских литературах, без достижений которой невозможно становление критического реализма, уже в 60-х гг. большое внимание уделял В.П.Челышев, считавший, что "романтизм сыграл важную роль во всем процессе развития индийской многонациональной литературы" /III, с. 199/. Начало романтизма в индий-

ских литературах Е.П.Челишев связывает с выходом в свет сборника стихотворений Тагора "Титандрама" (1910), а доминирующее значение этой художественной системы относит к началу 30-х гг. Он рассматривает романтизм во взаимодействии с реализмом в творчестве как Тагора, так и других индийских писателей. Н.В.Гуров и Э.Н.Петрунчева считают, что романтические поэмы на языке телугу начинаются с опубликования в 1908 г. стихотворения Рамшу Суббарао "Ланга" /41, с. 182/. В книге "От дастаны к роману" А.С.Сухочев отстаивает мнение о том, что в прозе урду романтические тенденции зародились в конце XIX в. /96/. В другом же исследовании (совместно с Н.В.Глебовым) указывается, что лишь в середине 60-х гг. нашего столетия романтизм становится ведущим направлением в поэзии урду /33/. Исследовательница бенгальской литературы В.А.Новикова, И.А.Товстык, Е.В.Павловская говорят о начале становления романтизма уже в 60-х гг. прошлого века.

Нет единства мнений и в оценке роли романтизма в литературах стран Востока. Е.П.Челишев (в этом мы полностью на его стороне) рассматривает романтизм как обособленную художественную систему, родившуюся на национальной почве под влиянием Запада. Ряд ученых определяют романтизм лишь как литературное направление внутри Просвещения (или Просветительства). Н.А.Айзенштейн, например, пишет, что "в турецкой просветительской литературе по сравнению с западно-европейской литературой мы отмечаем характерный сдвиг — обращение просветителей к романтизму" /6, с. 27/. Е.В.Павловская, признавая, что в Европе романтизм возник как реакции на просветительское движение, считает, что "в Индии дело обстояло несколько иначе. Здесь в условиях неразвитости капитализма и стойкости социальных и идеологических институтов, порожденных феодализмом, романтизм приобрел просветительские черты. Ус-

ловно мы говорим о просветительском романтизме — направлении, в котором просветительские и национально-освободительные идеи выражались средствами романтического искусства" /77, с. 183-184/. Ряд ученых вообще отрицают существование романтизма как звена, предшествовавшего становлению критического реализма. И.С.Брагинский, например, считает, что "критический реализм возникает в дуле просветительства, далее он созревает в идейно-эстетической борьбе с другими течениями и методами и завершённости достигает уже в XIX в." /16, с. 256/.

Нам представляется, что можно говорить лишь об основных принципах романтизма, а не о одной его модели. В каждом регионе, в каждой стране романтизм определяется своей специфической социальной и культурно-национальной основой, а также мировоззрением писателей-романтиков. Так, нельзя не учитывать, например, различия между Байроном и Шелли, с одной стороны, и поздним Кольрижем и Вордсвортом — с другой. Характернейшей же чертой любого романтизма является, пожалуй, лишь то, что он представляет собой реакцию искусства на эпоху крушения устоев феодализма и становления буржуазной системы в одних странах и разочарования в капиталистическом строе — в других, протест против регламентирования творческого процесса и нормативной эстетики. Бесспорно также и то, что романтики разных стран, особенно менее развитых, сохраняли преимущественную связь с рационалистической эпохой Просвещения. "Понятие "естественного человека, — пишет Н.А.Дьяконова, — взгляды на природу как великое благое начало, стремление ко всеобщей справедливости и равенству остаются для романтиков основополагающими..."

В то же время, приблизясь к диалектически и исторически формам мышления, выработанным философами немецкой идеалистичес-

кой школы в полемике с теоретиками Просвещения, английские романтики, хотя тоже склоняются к идеализму, не порывают с историческими тенденциями и эмпирическими методами мыслителей XVIII в., следуют им в своей эстетике и художественной практике". Автор подчеркивает, что романтизмом были далее развиты позднепросветительские явления — сентиментальная поэзия и проза, возрождение интереса к народному творчеству и искусству далекой старины /45, с. 4, 5/. Тем не менее Н.Я. Дьяконова считает английскую романтическую литературу конкретно-исторической данностью, шлет о необходимости изучать ее как единое движение.

Придерживаясь мнения о том, что в искусстве и литературе чистые явления почти не встречаются, можем с уверенностью сказать, что романтики в большей или меньшей степени сохраняли элементы просветительского взгляда на мир, а критические реалисты испытывали влияние романтизма. Мы не можем безоговорочно утверждать существование литературы романтизма во всех странах и регионах, однако ко многим произведениям Тагора, в этом отношении, вполне применимы критерии, выработанные общей теорией искусства и литературы, основанной на изучении европейского романтизма. Определение романтизма, данное И.Ф. Волковым, по моему мнению, вполне может характеризовать бенгальскую литературу: "В искусстве романтический тип духовного освоения жизни сложился в виде особых, только романтизму свойственных принципов воспроизведения характеров и обстоятельств, а именно, в виде художественного воспроизведения индивидуального характера как абсолютно самоценного и внутренне независимого от окружающих его жизненных обстоятельств".

Романтики воспроизводили типические характеры своего времени — характеры людей, порывавших со старыми, феодальными связями

и вступающих в новую, буржуазную систему отношений. По словам  
Лисса, эти характеры таким образом, что разрыв со старыми услови-  
ями жизни абсолютизировался в виде полной независимости индиви-  
дуального характера от окружающих обстоятельств, в виде абсо-  
лютной самоценности отдельной человеческой личности" /26, с.  
151/. Независимость художника-романтика и созданного им героя  
от социальной среды имел в виду Шеллинг, когда писал о раскован-  
ности человеческого духа, способного противостоять всему существ-  
ующему и спрашивать не о том, что есть, а что возможно. Эту не-  
зависимость подчеркивал и Гегель, обращавший внимание на особую  
важность для романтического искусства внутренней духовной жизни:  
"Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту по-  
беду в самом внешнем мире, вследствие чего чувственное явление  
обещивается" /30, с. 86/. На чем иным, как романтической  
"раскованностью духа" и "торжеством мира души над внешним ми-  
ром" является строго субъективное отношение Тогора к индийским  
традиционным ценностям.

Другие характерные черты романтизма, признаваемые почти  
всеми исследователями, — разрыв между идеалом и действитель-  
ностью, противопоставление великого прошлого или будущего малому  
настоящему, неразрывная связь между прошлым, настоящим и бу-  
дущим, повышенный интерес к народному творчеству и мифологии,  
исключительное внимание к психологии женской души и ребенка,  
субъективизация и одушевление природы, опознание возвы-  
шенной любви и дружбы, лирическое начало, коренившееся в эмоцио-  
нальном отношении к действительности, легко обнаруживаемое пре-  
существование автора во всех его произведениях, интерес к необычайно-  
му, неизвестному, представление о художнике как о реальном но-  
сители идеала и смелое наступление на все установившиеся эсте-

гические нормы — также в той или иной степени связаны с вылизыванием на передний план личности, оторванной от конкретно-исторической действительности.

Критический реализм в литературах Востока изучен более детально, чем романтизм. Однако это не означает, что в понимании самой сущности реализма и установления его хронологических границ отсутствует разногласия. На дискуссии, проведенной Институтом мировой литературы в 1957 г., В.М.Жирмунский, Д.С.Лихачев, Л.Д.Благой и Н.И.Конрад отстаивали взгляд (позже поддержанный большинством литературоведов) о том, что только реализм XIX в. может быть назван реализмом в полном смысле этого слова. Н.И. Конрад писал, что о реализме эпохи Просвещения можно говорить лишь условно, что "реалистическая литература не смогла бы стать тем, чем она стала бы без предшествующего этапа полноценной, развитой литературы романтизма" /59, с. 248/ и выступая против отождествления понятий "реализм" и "принцип действительности", ибо действительность — это лишь критерий для оценки литературного произведения какой-либо эпохи. Определив основное понятие реализма середины XIX в., Н.И.Конрад отмечал, что "формирование реализма как творческого метода происходило во многих отношениях на основе отрицания творческих принципов романтизма. В творческом отображении действительности реализм отверг подход к действительности от идеи, от абстракции, как это было характерно для романтизма; вместо этого он требовал, чтобы писатель исходил непосредственно из действительности. В отображении природы реализм отверг принцип слияния с природой, погружения в ее тайны и ее красоту. Писатель-реалист хотел быть внимательным наблюдателем природы, хотел раскрыть ее тайны и ее красоту. Автор-романтик стремился в своем творчестве вылизать себя; автор-

итор-реалист был объективным... Борюсь за современный сюжет, писатель-романтик искал в современной ему действительности необычное, скрытое и с помощью всего этого выражал свои идеалы, свой внутренний мир. В противоположность этому писатель-реалист искал в многообразии современной ему действительности типическое и стремился на этой основе создавать тип каждого явления" /59, с. 352/.  
далее Н.И.Конрад останавливается на том, что при применении термина "реализм" к литературам народов Востока нужно учитывать, что в истории этих народов должны быть сходные с Западом - в основных чертах и главных тенденциях - социально-экономические условия. Однако при всем своеобразии развития реалистических литератур в странах Востока "эти литературы могут и должны рассматриваться в общем плане мировой реалистической литературы, в указанном историческом смысле" /59, с. 350/.

Нам думается, что подход к определению художественной системы как конкретно-исторического явления при выделении типологических и национальных особенностей является оправданным и наиболее продуктивным в востоковедческом литературоведении. Если же говорить о наличии какой-то формы реализма, например, в творчестве Экхартрихара и Шудрака, резко осуждавших общественные пороки и воссоздававших картины действительности их эпохи (как предлагает Н.А.Гуляев в отношении "мифологического реализма" в Европе<sup>I</sup>), то этим мы еще более усложним и без того сложную зада-

<sup>I</sup> Н.А.Гуляев пишет: "Реалистичность мышления античных авторов выступает не непосредственно, не в прямом объявлении, исследовании общественных отношений, как это наблюдается в произведениях реалистов нового времени. Жизнь они воспринимают через сложную призму мифологических представлений" /40, с. 199/.

ку создания научной истории мировой литературы.

Считая основной целью настоящего исследования раскрытие художественной эволюции Тагора от одного этапа развития к другому, главное внимание в работе будем уделять творческому методу как попытке, которое наилучшим образом помогает раскрытию особенностей взгляда художника на мир. Поскольку среди теоретиков литературы термин "творческий метод" понимается по-разному, то целесообразно уже в начале работы заметить, что, как нам кажется, наиболее продуктивная точка зрения, поддерживаемая большинством советских литературоведов, состоит в том, что творческий метод — это основные принципы художественного воспроизведения жизни, объективно-историческая закономерность, характерная для определенного исторически сложившегося взгляда на мир и образного отображения действительности. Творческий метод в нашем понимании отражает явления действительности одновременно с авторским отношением к ним, раскрывает общественно-преобразовательскую деятельность художника. Пытаясь определить творческий метод в произведениях Тагора, мы, как правило, будем обращаться к системе образов, выявлять основополагающие принципы в их построении, взаимосвязь образов с обстоятельствами в самом произведении и одновременно соотносить эту взаимосвязь с объективно-исторической основой в отношениях между человеком и обществом, человеком и конкретной действительностью. Нам будут интересовать также эстетический идеал автора и всего творческого направления, принципы индивидуализации и типизации, конфликты, определяющие построение сюжета и противоборство сил.

ПУТИ И ФОРМЫ СТАНОВЛЕНИЯ МЕТОДА

(1880 - 1890 гг.)

Своеобразный художественный талант Рабиндраната Тагора сформировался в семье, высокий престиж которой был завоеван еще дедом Дварканатхом - другом Раммохана Рая, образованным человеком, большим ценителем и покровителем искусства. Отец поэта Дебендронатх, в характере которого сочетались талант делового человека и мыслителя, в 1843 г. присоединился к "Брахмо самхате" и формально порвал таким образом с индуистской социальной системой, ее обычаями и кастовыми различиями. Возможно то, что семья по существу оказалась вне индийской традиционной общественной структуры, и сблизило ее с западным образом жизни. Шестнадцатилетний Рабиндранат был послан в Бомбей, где должен был продолжить изучение английского языка и европейских обычаев. С этой целью он прожил около 6 месяцев в семье друга старшего брата Лоттендронатха. Затем он почти полтора года жил в Англии, где знакомился с искусством и литературой. В доме отца Тагора наряду с произведениями бенгальских авторов часто обсуждались сочинения английских, немецких, французских поэтов и прозаиков, мелодии, исполнявшиеся на скрипке, пелиано и флейте, слышались мелодиями, звучащими в исполнении на индийских инструментах, а в молитвенном зале общества "Ади Брахмо самхате", которым руководил Дебендронатх Тагор, был установлен орган. "Детство Рабиндраната прошло в этом разнородном сочетании Востока и Запада, посреди наследия, которому его собственная жизнь и мысль с годами придадут новую направленность", - пишет биограф Дробхаткумар Мукхонадхия /317, с. 12-13/.

В журнале "Бхароти", который издавался семьей Тагоров с

1877 г., молодой поэт публикует стихотворения и поэмы, пытается оценивать творчество бенгальских авторов (в частности М.М.Дотто), а также Данте, Петрарки, Гете. В шестнадцать лет он создает умелые подражания виллуитским поэтам "Стихи Бхану Шингхо Тхакура" ("Бхану Шингхо Тхакурер подаболи") и первоначально представляет их читателям как подлинные стихотворения средневековья.

Поэтический талант Рабиндраната созревал постепенно, хотя писать он начал очень рано. К 20 годам кроме небольших поэтических произведений им были созданы разнообразные по форме лирико-драматические и лирические поэмы: "Джкий цветок" ("Бонорул", 1880), "История поэта" ("Кобикахини", 1878), "Разбитое сердце" ("Бхогно-ридой, 1881), а также почти забытый сегодня последовательным роман "Сострадание" ("Коруна", 1878), музыкальную драму "Тени Валмики" ("Валикипротайка", 1881), баллады, книга "Письма из Европы" ("Ероп пробанар потро", 1881) и др.

Уже первая опубликованная поэма "История поэта" вызвала благожелательный отклик Калипрононо Гхома — редактора выходившего в Дакке журнала "Бандхоб". Восхищение многих читателей вызвала лирико-драматическая поэма "Разбитое сердце". "Бандхоб" высоко оценил тонкий лиризм поэта в еще очень незрелой драме в стихах "Рудрочандо" (1881). "Нам представляется, что никто в Бенгалии не может писать столь свежо как лунный свет, простие, нежные и приятные стихотворения", — писал тогда К.Гхома, в этом авторитетном периодическом издании, не связанном с кругом людей, друживших с семьей Тагоров.

Поэме Тагор критически относился к своим юношеским произведениям. "Об "Истории поэта" он, например, писал: "я краснею, перечитывая эти юношеские измышления, но меня в то же время охватывает тревога: что, если и мои позднейшие песни страдают той

ке уродливостью и лживостью, вызванными погоней за эффектом, хотя и в менее явной форме" /17, т. 12, 94/. Нельзя все же отрицать, что сращивание художественного широкосозерцания, и даже отношения к жизни для Тагора начинается уже с юношеских произведений. В той же "Истории поэта", названной автором "некоей грандиозной феерией всеобщей любви", герой идет, прислушиваясь к звукам природы, затем "погружается" в нее, чтобы утолить свою неутолимую жажду. Но оказывается, что у него рождается и "жажда к человеку". Он встречает "девушку из леса" — офервру Нолли, со смертью которой природа становится пустыней до тех пор, пока лирический субъект — поэт — не обнаруживает в ней присутствие нежности и любви ушедшего из жизни человека. Уже в этой художественно явно незрелой поэме Тагор говорит и об "ужасающем отсутствии мира" в человеческом обществе, о кровопролитии, угнетении, человеческих пороках. Молодой поэт, видя, что миллионы опутанных цепями рабства людей взывают к небу, создает царство грез, в котором не будет ни бедных, ни богатых, ни царей, ни подданных, ни господу ни слуг.

В поэзии, драматургии, романах первого периода (до переезда в Швейцарию в 1890 г.) обнаруживаются черты, присущие и более поздним этапам, — жажда жизни, деятельности во имя народа и ради него, острый конфликт с окружающей социальной средой, стремление создать модель индийской действительности, основанную на собственном понимании развития мировой истории, единство конкретно-исторического и общечеловеческого, вера в высокое призвание художника. В последующих произведениях Тагора встречаемся с тем же стремлением подчеркнуть абсолютное, идеальное за счет частного, будничного, выделять образы и идеи, за которыми обнаруживаем устремляющуюся в будущее личность поэта, стремление ос-

воить новые жанры и формы повествования, стихосложения, объединять разные виды искусства, особенно поэзию и музыку. Уже в сочинениях этого периода заметно характерные для Тогора проникновение лирики во все виды и жанры литературы, склонность к многословию в поэзии и сдержанности манеры повествования в прозе. Мысль о единстве и гармонии отчетливо проявляется позже, когда Тогора особенно привлекает древнеиндийское религиозно-философское наследие.

Характерно, что первое и до сегодняшнего дня широко оцениваемое художественное произведение Тогора — это результат синтеза искусств, новаторская музыкальная лирическая драма "Тени Валмики" ("Валмики-протибха", 1881), написанная для домашнего театра. "И был совершенно поглощен притякательной задачей освобождения мелодических форм от их сков и приурочения к неведомой ранее разнообразной трактовке", — пишет автор /38, т. 12, с. 119/. Сюжет этого произведения почерпнут из "Рамаяны". По преданию, Валмики — главарь зайки разбойников — при содействии Тогов стал великим мудрецом (от испытанного им чувства сострадания к журавлю, переживавшему смерть товарища, убитого охотником). В "Тени Валмики" сердце вожака зайки разбойников трогала молодая девушка, уводившая его людьми в жертву богине Кали. Романтический мотив не подготовленного предыдущим развитием превращения одного героя под действием любви или симпатии с этой драмы начиная прочно входит в сочинения Тогора. "Как мертв санскрит, так мертвы и настри наших песен. Нет у них души, осталось только тело", — писал поэт в журнале "Бхароти" в том же году /211, с. 63/. В "Тени Валмики" он не ставил цель создать новые "настри" — это было бы не в его духе. Тогор смело преобразовывал старые каноны, используя наряду с мелодичными стро-

го классического лада, которые были подобраны к некоторым из его драм, музыки, сочиненной членами его семьи, и даже ирландские песни. На такую попытку синтеза европейской и индийской музыки Тагор не осмеливался никто.

"Тени Валмики" включает элементы лирической поэзии, песни и драматургического произведения: все диалоги написаны в стихах и предназначены для пения. Единством музыки и поэзии не удивить индийцев. До сих пор в Бенгалии сохранялась традиционная манера чтения поэтических произведений, которая напоминает речитатив. Таким же образом читал собственные сочинения и Тагор. Песнями по существу являлись вступительные стихотворения; лучшими из них "песенность" привлекает разнообразие повторов, умелый подбор многочисленных аллитераций и ассонансов, отсутствие поэтически неблагоприятных слов. Однако новаторство поэта в "Тени Валмики" заключается в том, что, частично сохраняя старую форму, он вкладывает в нее новое содержание, позволяющее ставить в центр мифологии не богов и мифологических героев, а земного человека.

Уже названия некоторых ранних сборников стихотворений видят стремление Тагора соединить музыку и литературу — "Вечерние песни" ("Шойдха сонгит", 1882), "Утренние песни" ("Пробхат сонгит", 1883), "Песни детства" ("Шойлоб сонгит", 1884), "Картины и песни" ("Чхобя о гав", 1884). В 1885 г. выходит первый сборник песен "Солнце и тень" ("Робичхия"). Всего Тагором создано более 400 песен. С огромным энтузиазмом под конец жизни он сочиняет и ставит танцевальные драмы. Этот синтез литературы, музыки, драматургии, танца и театра помогает поэту использовать возможности всех видов искусства для достижения наибольшего художественного эффекта. Что касается песен и музыки, то они неотделимы от литературного творчества Тагора. По словам Нихарронджона Рая,

"он просто шел в песней через жизнь, и, кажется, что, делая это, преобразовывал людей, говоривших на его языке, объединял их в одну культурную общность. Те, кто знали его лично, замечали, что он никогда не был так счастлив, как во время создания песен, подбирая мелодия для них, напевая их про себя, разучивая их с друзьями и репетируя музыкальные песни с учениками в Шантиникетоне или в Калькутте. Музыка у него в крови, и, мне кажется, сомнения, существует более глубокая и тонкая связь, чем это обнаруживается с первого взгляда, между его музыкальными сочинениями и поэзией, между музыкальными сочинениями и поэзией" /335, с. 16/.

Своего рода кантоосенцией начального этапа поэтического творчества Тагора и первым самостоятельным произведением является его сборник "Вечерние песни". "Темный Вальс" и поэтические произведения, написанные ранее, по откровенному признанию поэта, создавались под большим влиянием Бхарадвала Чандроборты. В "Вечерних песнях" это влияние уже не ощущается. Признавая, что стихотворения сборника еще незрелы, автор, тем не менее, отмечает: "У них лишь одно достоинство — в них я впервые высказал то, что действительно думал, так, как мне нравилось" /38, т. 12, с. 125/. Однако стили поэта, по-прежнему, были очень грустными, неопределенными, отдаленными от окружающего его мира. Многие стихотворения сборника "Вечерние песни" окутаны вечерними тенями, тоской и меланхолической таинственностью приближающейся ночи. Однозначны уже названия некоторых из них: "Самубийство звезды", "Разочарование", "Брошенный", "После перемены". В "Вечерних песнях" часто встречаются слова (например, "тишина"), "душа", "сердце", "песня", "речь", "плач", "слезы", "ладок", "любовь", "смерть"), которые обозначают предметы знанного мира

лишь в соотношении с внутренней духовной жизнью человека, занимающей во многих стихотворениях доминирующее положение. Лирический герой ищет выхода для собственного "я" в любовь и признается, что способен лишь любить и петь песни, ибо родился поэтом. Любовь приобретает значение этической категории, получает абстрактное толкование, но вместе с тем и власть над человеком:

Любовь независима, величава,

Любовь подобна горам.

/207, т. I, с. 24/

Природа в этом сборнике, как и в ранних поэмах, остается убежищем для любящих, разочарованных в окружающем мире (стихотворение "Снова"). Можно утверждать, что в созданном поэтом "мире любви" единственными живыми гостями являются "мягкий ветерок" и "рассвет".

Радость слияния человеческой жизни с миром является центральной идеей сборника "Утренние песни". Эта радость ярко выражена в одном из наиболее популярных стихотворений Тагора "Пробуждение потока". По признанию автора, произведение было написано под непосредственным влиянием странного, подобного мистическому откровению, ощущения, которое он однажды испытал, стоя на вершине и глядя на показавшееся из-за вершин деревьев восходящее солнце. "Я все смотрел -- вдруг как бы пелена упала с моих глаз: весь мир передо мною омлет был чудесным сиянием и со всех сторон вздымалась волна радости и красоты" /98, т. 12, с. 133/. Реальность открылась перед поэтом, который обрел внутреннее зрение, способность видеть мир в непереложимо восторженном облике, услышать всеобъемлющий голос Вселенной. Чем бы ни был этот неожиданно появившийся "луч солнца" -- поэтическим вдохновением необычной силы, внезапным освобождением от оков собственного "я", сознанием

единства с миром (вместо вдохновенной любви к природе с раннего детства), он делает лирического героя "Утренних песен" более активным, мужественным, осознающим свою силу.

В "Пробуждении потока" особое значение приобретает образ стремительного потока, символизирующего движение, преобразование. Само стихотворение написано в быстром (но разнохарактерном) ритме, помогающем раскрытию замысла поэта (в отличие от меланхолической медлительности большинства стихотворений "Вечерних песен").

Если в "Пробуждении потока" Вселенная, с которой поэт хочет слиться, населена людьми, "где у меня братья", то в ряде других стихотворений (например, "Эхо") она приобретает космические масштабы и выступает как завершенное выражение ритма и красоты. Процессы создания и разрушения, характерные для нее, рассматриваются как два аспекта единого ритма. Поэт представляет мир в виде ведического романа, созданного божественным Вьясой, эпоса, сотворенного "при помощи необузданной песни Вселенной". Луна, Солнце, планеты сплетаются в гармоничную, подбадриваемую силой, кружатся вместе со звездами:

Луна смеется, глядя на планеты,  
Звезды улыбаются, взвзвывая друг на друга,  
Величественные созвучия и раффы  
Вселенную охватывают.

/207, т. I, с. 87/

В этом стихотворении наглядно раскрывается характерная для эстетических взглядов Тагора мысль о том, что бог — художник и созданный им мир оравним с произведением искусства. Идеи эволюции мира в стихотворении "Сотворение, существование, разрушение" поэт раскрывает в связи с пураническими сказаниями,

в которых Бракс сотворяет мир, Вину наполняет его жизнью, а  
Лина разрушает. Красота и добро как космические категории, шири-  
ту со стихийно-диалектически взглядом на процесс, происходя-  
щие во Вселенной, придает известному миру совершенно другое зна-  
чение. Впоследствии божественным творцом поэт будет изображать  
и человека-создателя, подчеркивая при этом, что "Воображение  
помогает нам объединить разрозненные факты гармонией и затем  
выразить эту гармонию в наших делах, направленных на достижение  
радости совершенства. Воображение пробуждает в нас Всечеловека,  
провидца и творца всех времен и народов... То, что на обычном  
языке мы называем прекрасным, что проявляется в гармонии линий  
и красок, звуков или в сочетаниях слов для людей, восхищает нас  
только потому, что мы не можем не признать в нем Высшей Истины"  
/8, т. II, с. 354/.

Поэт оперирует обобщенными понятиями. Усилия его дарственно-  
го "я" неизмеримы, надежды беспредельны. В этой связи Чаручондро  
Бондопадхай считает, что начиная с "Утренних песен" и поэзии  
Тюгера обнаруживается идея Фихте о том, что человеческое бытие,  
непрерывно преодолевая собственные границы, устремляется к но-  
вым рубежам /141, т. I, с. 134/. Бенгальский исследователь при-  
ем выделяет одну характерную мысль Фихте, труды которого явились  
одним из источников философского обоснования романтической эсте-  
тики. Для романтиков наиболее важным, на наш взгляд, представля-  
лось отстаиваемое Фихте убеждение, что весь материальный мир  
является порождением духа, самосознания человеческого "я", кото-  
рое он видел реализовавшимся в каждой деятельности, вечно неудов-  
летворенным, вечно ставящим перед собой новые цели. Свободу че-  
ловека, таким образом, он воображал бесконечной. Дух, как запы-  
лил Фихте, — единственная реальность, способная творить мир. Эта

идей Фихте очень близки Тагору и характерны не только для сборника стихов "Утренние песни", но и для большей части творчества. Поэт, конфликтующий с действительностью, с ее косностью, уходит то в бесконечность, то в собственные переживания (в ранних поэмах это чаще всего душа поэта), то в природу, любовь, идеально-завершенную красоту.

Ряд мыслей "Пробуждения потока" развивает короткая лирико-философская драма "Возмездие природы" ("Прокретир противодик", 1884), которую можно рассматривать как введение ко всей моей последующей литературной деятельности, или, вернее, это была тема, к которой тяготели все мои писания: радость обретения бесконечного в конечном" /ЭЗ, т. 12, с. 145/. Начало драмы — компактный монолог не названного по имени главного героя (Саньяси) о том, что он покорила в себе привязанность к миру (называемому им природой) и гордо поднялся над ним. Эта речь столь же холодная, как колода пещера в Гималаях, в которой герой в одиночестве предается аскетическому самоотказанию и самоощущению. "Темнота — свобода, темнота — спокойствие", — размышляет Саньяси. Камо него по дороге проходят люди, но он их не замечает; он равнодушен к человеческим радостям и страданиям. Запязкой сюжета служат приближение молодой девушки из "неприкасаемых", которую люди называют "нечистой", прогоняют из храма и упрекают за то, что она осмелевает ходить по той же дороге, по которой ходит она. Между бесприютной сиротой и Саньяси завязывается разговор:

Девушка: Господи, пойдя я к вам,

Саньяси: Подходи, дитя, подходи.

Девушка: Я низкая, нечистая.

Саньяси (смеясь): Все так же.

/207, т. 1, с. 173/

Парадоксально, но оказывается, что лишь Саньяса со всем своим презрением к миру видит в блудной девушке человека, равного другим людям. Такая встреча главных героев драмы обличает ее с конфликтами реальной жизни более убедительно, чем эпизоды, в которых, как в калейдоскопе, появляются и исчезают молодые брахманы, путники, странствующие нищие и просто женщины, ибо они органически не вписываются в ткань пьесы.

Постепенно, но все благодаря саморазвитию образа, а по замыслу автора, Саньяса возвращается к оковам человеческих переживаний, власть которых он высокомерно отрицал. Он смог порвать с обществом, но любовь девушки вернула его к людям. Попытки безоглядного вынесения жизни оказались тщетными:

О мир, о ладья великая,  
Возьми меня ты под свою защиту -  
Итить один я не смогу.

/207, т. I, с. 200/

Частой сменой действующих лиц "Возвездие природы" по форме напоминает драму - народную драму. Это впечатление усиливают песни, близкие к народным, с использованием жанровой образности. В пьесе, как и в драмах, два типа характеров и две разновидности речи - возвышенная литературная, на которой свои длинные монологи произносит Саньяса, и повседневная, иногда не соответствующая нормам грамматики речь героев из народа. Действие пьесы происходит у дороги, которая приобретает явное значение символа сближения, общения между людьми. Дорога покрыта пылью. Не может избежать пыли и человек, идущий по ней. Поэтому дорога символизирует и неизбежность соприкосновения человека с пылью жизни, оскверняющей его идеальную чистоту. У дороги происходят действие и важнейшие эпизоды драм Тагора - "Осенний

призрак" ("Ирадатов", 1908), "Почта" ("Данкор", 1912). Зна-  
чительное место отводится дороге в драмах "Гадли" (1910) и "Не-  
изблемий" ("Очолайотон", 1912). Действие драмы "Свободное тече-  
ние" ("Нуктодхара", 1922) происходит у дороги к храму; дорога  
выступает как образ в драме "Красные олеандры" ("Роктокороба",  
1926). Олрукуняр Шиклар, обобщая роль образа - символа дороги в  
пьесах Тагора, указывает: "Главная тема Тагора - освобождение  
от уз. Дорога является символом этого стремления к свободе"  
/239, с. 217/. В пьесе "Возмездие природы" это освобождение не  
от социальных уз, как это у Тагора обычно бывает, а от собствен-  
ного эгоцентризма. Религиозно-эстетический уход из мира изобра-  
жается как нечто, не отвечающее истинной природе человека. Если  
не учесть, что изображаемые события в принципе могли произойти  
в действительности и не придают основной роли в построении со-  
вета огромной жизнепреобразующей силы любви и тому факту, что об-  
раз девушки возмещается до символа человеческого конечного в бо-  
жественном бесконечном, то в "Возмездии природы" можно говорить  
о наличии признаков просветительского реализма.

Однако это короткое произведение скорее всего следует счи-  
тать романтически. Понятие о бесконечном в конечном очень близ-  
ко чуть ли не всем европейским романтикам, вышедших в самых ни-  
зких масштабах. (Разумеется, это понятие стало таким важным для  
Тагора еще и потому, что оно в какой-то степени восходит к от-  
стаиваемому им единству Атланта и Брахмана). Романтической можно  
назвать и структуру пьесы, обусловленную борьбой двух противопо-  
ложных начал, двух видений мира. Саньяс предоставляет сферу лишь  
одному ему доступного отчужденного от жизни знания, девушка -  
повседневную действительность с ее красотой, радостью и болью.  
Скорее в духе романтической, чем просветительской драмы то, что

Самое как характер меняется под влиянием изменяющихся обстоятельств.

Опубликованный в том же году, что и драма "Возмездие пришло", сборник "Карты и песни" вряд ли знаменует собой новый значительный шаг поэта по пути становления его художественного видения мира и достижения творческой зрелости. Однако следующий сборник - "Дневы и бемоли" ("Корн о кимол", 1886), в котором более конкретные становятся как гнев жизни, так и недовольство действительностью, является новым, значительным достижением. Промышленник Бели придаст большое значение этому сборнику, подчеркивая, что "вся поэзия Рабиндраната - стремление на неопределенном иске бесконечности нарисовать карту конечного". По одну сторону, по мнению маститого тагороведа, стихотворения "Дневы и бемоли", по другую - "Золотой ладья" ("Анар торн", 1894), "Пестрого" ("Читра", 1896), "Сбора урожая" ("Чойтали", 1896), между ними - "Меланной" ("Манон", 1890). "В "Дневах и бемолах" душа Рабиндраната на стороне конечного, в "Золотой ладье", "Пестром" и "Сборе урожая" - на стороне бесконечного. В "Меланной" она мечется между тем и другим" /132, с. 70/.

Действительно, конечное (знанное, реальное) в "Дневах и бемолах" в центре внимания поэта. Сборник он начинает словами:

Умереть не желая я в мире прекрасном,  
Остаться с людьми хочу.

/207, т. 2, с. 31/

Человеческое существование в этом, по форме выходящем на сонет стихотворении полно волнения, красоты и значимости, в других же поэт называет его снытым, призывает не пренебрегать им:

Как же так? Все - Тень? Приходит, существует,  
смыливается?

Только Ты единственный, а все - то есть, то нет?

...Не говорите: "Сноваденье все, все притворство майи".  
Если мир лишь сон, то чей он сон?

/207, с. 107-108/

Значительное внимание поэта к реальной жизни выражается по-разному. На это указывают пронаитутые любовьы к родине стихотворения ("К Бенгалии", "К бенгальцам"), в которых поэт просит родину не быть столь снисходительной к тем, кто ее не знает и не хочет знать, умалыми риторическими вопросами отстаивает убеждение в том, что песни поэта не шутки, не забава, не игра слов, а слезы, вздох отчаявшегося, надежда бедняка. Читая "Пилу" — повествовательное стихотворение, в котором удивительно реалистически типизируется картина действительности, какой-то неуместный кажется лексика пилу бхави (войон — глаза, конок — золотой, топон — солнце и т.д.), совершенно чуждая для характера видения.

Стремление Тагора проникнуть в тайны реальной жизни раскрывается при описании красоты тела возлюбленной. Любимая уже не красавица грез, сидящая у окна с цветами на коленях, улыбающаяся, с полуприкрытым лицом, какой она была в сборнике "Картины и песни". В "Диезах и бемолах" поэт видит возлюбленную перед собой — ее тело, ее руки, ее грудь, восхищается ею как женщиной. Но все же нельзя сказать, что любовную поэзию "Диезов и бемолах" с оговорками можно считать реалистической. И не только потому, что стиль — патетичная манера поэтического повествования, обилие эпитетов, метафор, сравнений — напоминает романтическую поэзию. К идеальным сферам устремляется поэт в понимании женской красоты. Любимая для него подобна небольшому озеру на пути лебеда и иву, где птица чувствует себя прекрасно, но ее цель — тали. Подобным образом женское тело поэту напоминает о "вечных веснах" его прежних рождений, возлюбленная — это и

вечная радость, и горе, и печаль. Следовательно, и рассуждения поэта о красоте женского тела в итоге превращаются в рассуждения о красоте бесконечного.

"Длины и бешоли" — первое произведение Тагора, на которое обрушилась бенгальская критика за невовдержанность в трактовке любовной темы, за туманность мысли. Отнодь не как комплимент по отношению к нему прозвучал тогда и эпитет "Малли Бенгалии", ибо под ним подразумевалось подражание английскому поэту и пренебрежение национальной традицией /193, с. 22/. Тагор был вынужден выступить в "Бхароти" в защиту своего произведения. Необходимо отметить, что ни в это время, ни позже, вплоть до конца 20-х гг., он не пользовался поддержкой большинства наиболее авторитетных литературных критиков. Адутом Чоудхури, Прайонатх Сен, Локен Палат, Джегодичондро Босу (первый индийский ученый-биологик, добившийся мировой известности) были хорошими знатоками бенгальской, английской, французской литератур и своей благожелательной критикой помогали раскрытию дарования Тагора. Но даже Прайонатх Сен (1854—1929 гг.), наиболее известный из названных представителей бенгальской общественности и не раз публично выступавший в защиту поэта, не мог противостоять более мощному фронту его противников. Однако литературный авторитет Рабиндраната в большой и художественно активной семье Тагоров и за ее пределами был так велик, что, по мнению Бхудеба Чоудхури, даже незрелые его произведения находили подражателей /218, с. 314/.

Несмотря на то, что бенгальские авторы не всегда подчеркивают это, нам думается, что не художественное новаторство Тагора, выразившееся в поиске новых жанров и средств выражения, в отходе от традиционного литературного языка и народной речи, в значительном отказе от традиционных стихотворных метров, вызвали отрицательное отношение критики, а то, что он принадлежал к религиозно-

реформаторскому обществу "Ади Брахмо самата" и, защищая его не очень оправданные идеалы, полке вступил в полемику даже с такими авторитетами, представлявшими собой основную массу правозверного, хотя и просветленного индуизма, как Бонкичондро Чоттопадхай и Чондронатх Бору (1844-1910 гг.).

В 1881 г. вышел второй роман Тагора -- "Берег Бибха" (Боракхуранир хат"), о котором писатель говорил Э. Томпсону: "Он очень незрелый, я бы его перечеркнул, если бы мог" /389, с. 46/. На сказку похожа та легкость, с какой персонажи "Берега Бибха" осуществляют свои замыслы, однако в романе вытекает ряд идей, которых Тагор придерживался до конца жизни: осуждение касты, насилия, любой несправедливости и признание высокой роли эстетического переживания в отношениях между людьми, прославление женщины как источника духовной силы мужчины. Уже в этом романе четко обнаруживается излюбленный художественный прием Тагора -- контрастирование характеров с целью лучшего их раскрытия. В этом романе, с образа Бонито Рая, и начинается цепь идеальных героев; в "Радхе-мудреце" встречаемся с Биллоном, в "Сорни-ве в глазу" -- с Онопурной, в "Крушения лодки" -- с Полинакко, в "Горе" -- с Поравем и Амцломойи, в "Доме и мире" -- с Чондронатх-ам-бабу, в "Несовместности" -- с Бипродаем, в "Последнем стихотворении" -- с Дмогомайей. Эти персонажи, разумеется, не всегда похожи друг на друга, но они служат рупорами определенных идей автора и часто напоминают некоторые образы из сочинений Б.Чоттопадхайа. Чаще всего они воплощают уважение и любовь к человеку, независимо от его взглядов и происхождения, являются эталоном спокойствия, сдержанности, моральной стойкости и духовной свободы.

В бенгальском тагороведении укоренилась мысль, что написа-

ница "Берега Бабха" Тагор вступил на путь "исторических романтических романов Бонкичондро" /152, с. 11/. И в самом деле, в романе герои проявляют чудеса находчивости и ловкости подобно героям романов Б.Чоттопадхай. Тагор, как и Б.Чоттопадхай, не чувствует себя скованным фактами истории, но он, подобно своему средневековому современнику, не изображает победителем ту сторону, которая на самом деле проиграла битву, или не возвышает до уровня национального вождя не очень влиятельного правителя. Историзм молодого Тагора в "Берегах Бабха" глубже, чем в ряде романов на историческую тему многих индийских авторов конца XIX в. В романе А.Н.Анте "Чандрагупта" брахман Чанакья, например, в одиночку решает посадить на трон удобного ему человека, "творит историю". Как говорят Ракшасу: "Ты ведь знаешь, что люди — это бараны. Куда они — туда все стадо" /12, с. 246/. Можно утверждать, что согласно этой мысли построены основные узлы сюжета романа А.Н.Анте. Романтическое противопоставление героя толпе в "Берегах Бабха", в отличие от "Чандрагупты" (вышедшего, между прочим, гораздо позже — в 1904 г.), фактически отсутствует.

Как с точки зрения идейной направленности, так и художественных особенностей значительным событием в развитии бенгальской прозы стал еще незрелый роман Тагора на историческую тему "Раджа-мудрец" ("Раджа-раши", 1887). Сосредоточив внимание в этом романе на взаимоотношениях идеализированного раджи и главного жреца храма Кали Рохунота, автор приводит читателя к выводу, что авторитет правителя должен основываться не на его власти, а на высоких личных достоинствах. Не религиозные ритуалы должны обеспечивать владыке жреца храма, а его готовность служить людям своим высоким положением и знаниями. Произведение пронизано отчаянием с точки зрения разума приношения в жертву живых существ.

и также и религия в ее ортодоксальных реально существующих формах. "Просветленный" правитель Гобиндоманикко и своего рода идеальный крест — брахман Биллон выступают сентенциозно разумных отношений между людьми и подчеркивают их врожденное равенство. Роману "Раджа-мудрец" это придает определенные черты просветительской идеологии. Но не забудем, что запретить жертвоприношениям существ Гобиндоманикко побуждает не его укрепившееся убеждение, а протест девушки из народа (которую правитель полюбил, несмотря на огромную разницу в их общественном положении) против продолжения. Не романтически ли это завязка сюжета, в создании которого доминируют столь не необыкновенные, не подготовленные ходом действия события?

Гобиндоманикко находит счастье не в исполнении своего долга правителя, а одев платье саньхой — странствующего монаха. "Избавившись от бремени клятвий, он ощутил удивительную свободу. Теперь никто не встанет на его пути, никто не помешает идти вперед. Мир открылся Гобиндоманикко во всем своем величии, и он чувствовал себя неотъемлемой частью этого прекрасного мира" (Т. 1, с. 313). Темп развития сюжета все время ускоряется. В конце романа у высланного из страны раджи, ставшего учителем и доктором, почти невероятным образом встречаются и признают действительности друг друга все ранее враждовавшие главные персонажи. Сочетание романтической удачливости и стихийности жизни не покидает нас от начала до конца произведения. Тем не менее следует говорить о реализме романа не только в плане жизненных эпизодов и деталей (таких, как, например, изображение опустошительного военного похода заместника Бенгалии Суджи). Принципиальное отличие художественной структуры этого романа Тагора от "Берега Суджи" и романов Б.Чоттопадрия состоит в построении образа

Рогхупоти. В нем довольно наглядно обнаруживаются социальность и психологическая детерминированность такой степени, которая не была присуща литературе ни просветительского реализма, ни романтизма. Против Гобиндоманякко Рогхупоти борется как представитель социальной группы, а не индивидуум. "Без жертвенного огня долго ли померкнуть сиянию брахманского величия" - говорит он /98, с. 2, 258/. Для Рогхупоти главное не в том, состоится ли или не состоится жертвоприношение, его интересует лишь право постоять на своем мнении, добиться любыми средствами реабилитации ущемленной социальной позиции.

Рогхупоти после смерти взрослого при храме Джойшинха - единственного близкого ему человека - начинает меняться внутренне. Когда он возвращается после долгой ссылки, чтобы свергнуть Гобиндоманякко и сделать радхой его брата Нокхотрорая, зрел уже другой человек и с неохотой принимается за осуществление замысла, который ранее был целью его жизни. Оценивая же роман в целом, можно согласиться с У.Бхоттачарджи в том, что "Радха-мудрец" - романтическое произведение, в основе которого лежит сюжет, приукрашенный романтической фантазией Тагора /151, с. 339/.

Период становления таланта Тагора завершается сборником стихотворений "Хеланная" ("Манали", 1889), который создавался в течении трех с половиной предшествующих лет, драмами "Радха и рани" ("Радха о рани", 1889) и "Жертвоприношение" ("Бипорджон", 1890).

Нирендронатх Рай сборник "Хеланная" считает "такой же значительной вехой в истории бенгальской литературы", какой в свое время было опубликование поэмы Майкла Модхулудона дотто "Рожденные Тилоттами" /87, с. 91/. Действительно, произведения, вошедшие в сборник "Хеланная", новаторские по широте охвата жизни,

но художественному своеобразию. "Плывет в безбрежном океане  
лодка жизни", - говорит поэт в небольшом, но содержательном  
стихотворении "Прощай", в котором воспеваются неразрывная связь  
человека с бесконечным миром. Лодка фантазии поэта плывет по  
океану романтического воображения, однако отношение Тагора к  
действительности всегда активное: он видит жизнь в преобразова-  
ниях, прогрессивном развитии. В самом первом философски обобщен-  
ном стихотворении сборника ("Подношение") поэт признается, что  
в тайниках его души беспрерывно, каждый миг, днем и ночью игра-  
ют волны жизни, одновременно с цестами счастья расцветают не-  
загоды, звучит немая музыка, непонятные звуки волнуют, порожда-  
ют несбыточные желания:

У бесконечной жизни дела вот много:

Она творит границы безграничному.

1917, т. 2, с. 117/

Отличительная черта поэзии Тагора второй половины 80-х го-  
дов и более поздних периодов - стремление проникнуть в сущность  
вещей и явлений, минуя их внешние признаки. Практически это оз-  
начает, что общечеловеческое, абстрактно-нравственное и вневре-  
менное часто главенствует над изображением конкретных человече-  
ских переживаний. В поисках простора для своей мысли в рассматри-  
ваемом сборнике Тагор обращается к тематике "Рамаяны" (стихотво-  
рение "Ахаль"), прибегает к индуистской образности ("Это и то  
время"), подражая бессмертному "Облаку-вестнику" Калидасы, пи-  
шет поэму под тем же названием. С помощью определенных лексиче-  
ских средств поэт воссоздает атмосферу древности. Но это далеко  
не цель его обращения к прошлому. Из о соблазненной богом Ин-  
дрой жене мудреца Гаутамы Ахалье, превращенной в камень, поэт  
касается идей о взаимосвязи всех форм существования. "Облако-

местник" он шивет, подражая Каллидасе, но переносит действие поэмы в более широкие временные и пространственные диверсия.

В ряде стихотворений "Желанной" отношение Тагора к природе необычно для него. В "Морских волнах", например, доминирует до предела обобщенное противопоставление (именно противопоставление, а не единство, как это характерно почти для всех других произведений Тагора!) человека и природы. Правда, природа здесь явдается неодушевленной и бесформенной, но она неистово хлопочет, грохочет и кохочет, несмотря на то что лишена способности видеть, слышать, чувствовать. Контрастирование жестокой нежной материи и жизни достигает апогея, когда поэт обращается к образу матери, прижавшей к груди испуганного ребенка:

Небеса и море на одной стороне,

На другой женщина.

Кто отнимет у нее слабое дитя?

/207, т. 2, с. 161/

В стихотворении "К природе" также встречаемся с несвойственной Тагору "безжалостной природой", к которой он обращается с подростком:

Сколько цветов и света, столько запахов и песен,

А любовь-то где?

/207, т. 2, с. 144/

На первый взгляд такое отношение к природе, хотя оно и непросветительски эмоционально и иррационально, нельзя назвать романтическим. Однако не все романтики изображают только добрую природу. Она демонически отчуждена и даже враждебна человеку в произведениях немецких романтиков Тика, Brentано, Гофмана. В философской поэме А. де Виньи "Хижина пастуха" (1844) природа приветлива, но в глазах поэта она лишь "бесчувственный театр" и не

может сравниться в возвышенности с любовью. То же самое обнаруживаем в "Морских волнах" и "К природе".

В "Желанной" поэт вообще больше внимания уделяет любви, чем природе. Любовь нередко весьма "земное" чувство, как, например, в стихотворении "Скрытая любовь", в котором Тагор отображает душевные страдания непривлекательной женщины, сознающей, что счастливая любовь и красивое тело — два взаимосвязанных понятия и выделяет красоту ее духа как нечто возвышающееся над красотой физической. Однако в большинстве стихотворений "Желанной" чисто человеческие мотивы в трактовке темы любви явно не главное для автора, а "реальная возлюбленная — только контур воображаемой" /128, с. 32/. За реально возможными достоинствами любимой женщины поэт усматривает воображаемые:

Мне кажется, тебя любил я

В сотнях обликов и сотни раз,

Из рождения и рождение, из века в век, вечно.

/207, т. 2, с. 253/

Через глубину веков приходит любовь и раскрывает себя в облике Полярной звезды. В вежких чувствах к любимой женщине выражены счастье и скорбь всего мира: "К одной любви приобщаются воспоминания о любви всех людей, песни всех поэтов всех времен" /207, т. 2, с. 254/. Если искать в глазах, улыбке, словах любимой лишь идеал, значит не найти его вовсе. Поэтому не радуется, а плачет душа поэта, сознавая, что этот поиск — лишь "тщетное звание" (так же названо одно из лучших стихотворений сборника "Желанная").

Печаль пронизывает и другие стихотворения о любви, ибо в их основе романтический разрыв между мечтой и действительностью ("Открытая любовь", "Молитва Сурдаса" и др.). В некоторых стихо-

творениях эта печаль становится всепоглощающей. В "Пустом доме" поэт говорит, что его дом опустел, "есть жизнь, но счастья жизни нет". Без любви, без ее лица, рук, чуть заметной улыбки мир - "пустыня высохшая", от душевной боли дрожат все существо человека.

В "Песне Бхайроби" поэт, по собственному выражению, поет "историю отчаяния". В других стихотворениях оно, возможно, порождено смертью очень близкого поэту человека - старшей невестки Кодомагри Деби и собственной неустроенностью, но часто "история отчаяния" порождается и недовольством действительностью, как об этом говорят ряд небольших повествовательных поэм. В "Подъеме страны" поэт резко осуждает нерешительность и праздность соотечественников, их громкие, но пустые речи о былом величии. В этом стихотворении он отстаивает мысль (приобретающую еще большее значение на последующих этапах его творчества), что самосовершенствование личности является основой социального прогресса.

С середины поэмы Тагор пронизывает над собой:

Браво, поэт! Хорошо говоришь,

Слушать приятно.

Речи такие -

Путь навз к подзьему.

/207, т. 2, с. 204, 205/

Хотя произведение заканчивается саркастической насмешкой над декадентизмом соотечественников, гордых арийским происхождением, "Подъем страны" представляет собой пример романтической иронии, как ее очень метко характеризует И.Ф.Волков: "Романтическая ирония и есть форма, в которой романтики осознавали противоречие между верой во всеобщую значимость, бесконечность своего личного бытия и конечностью, ограниченностью своей действительной жизни. Это, по словам Фр. Шлегеля, "постоянная пародия на

самого себя", в ней "солежится и она вызывает в нас чувство не-  
разрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чув-  
ство полноты высказывания". Иначе говоря, "романтическая проза"  
для одной из форм осознания исполненности своей иллезии об аб-  
солютной самоценности человеческой личности" /26, с. 100/.

Пустое хвастовство прозаиком Тагор бичует в "Героях Бенгалии",  
"Безумных надеждах", "Пропаганде религии". Стремление противопо-  
ставить чужой культуре и обычаям национальные ценности Индии кон-  
ца XIX в. иногда принимало уродливые формы, и поэт не мог пройти  
мимо них, чем, несомненно, нажил себе немало врагов. Однако дей-  
ствительность Тагор критикует с романтических позиций. Так, "В  
безумных надеждах" герой просто хочет вырваться из "мелочных ре-  
чей, мелочных мыслей, мелочного окружения, мелочных дел", причи-  
няющих боль его душе /156, с. 31/. Он хотел бы стать арабским  
бедуином, любоваться просторами пустынь и чувствовать, как кло-  
кочет поток жизни и зажигается огонь в душе.

В "Желанной" поэт выражает не только прогрессивные устрем-  
ления своего времени, но и ищет новые пути в области поэтической  
формы. В "Морских волнах", например, он прекрасно использует ши-  
рокие синонимические возможности бенгальского языка, подобно вол-  
нению морской стихии замедляет или ускоряет ритм стиха. В стихо-  
творении "Радость разлуки" поэт делает две паузы внутри каждой  
строки и поясняет читателю: пауза там, где слова написаны через  
интервал. Чтобы добиться нужного ритма, а иногда и рифмы (впер-  
вые в бенгальской литературе), смело разъединяет лигатуры<sup>1</sup>. На-  
чиная с "Желанной" появляется новая, но впоследствии часто при-  
нимаемая разновидность размера - "муктопояр" (свободный пояр),

<sup>1</sup> Составной знак, обозначающий сочетание согласных, не раз-  
личенных гласными.

которая предоставила автору самую большую свободу действий в отношении пауз<sup>1</sup>.

Во введении к сборнику поэт отмечает, что его стихотворения не похожи на произведения, вошедшие в "Дивана и Бемали". Действительно, ведь стихотворения "Желанной" написаны Тагором уже в зрелом возрасте, когда его индийские идеи получили более конкретное воплощение. Однако романтические устремления к сфере возвышенного и прекрасного сохранились. Не зря после выхода в свет "Желанной" Гириндромохани Дани писала, что Рабиндранат вводит новую эру в бенгальскую литературу. В его поэзии "обнаруживаются полу-свет, полу-тени, полу-небо, полу-земля. При чтении "Желанной" перед глазами проливает царство грёз... Все забывается, и кажется, что мы как лебеди, раскрываем большие белые крылья и окользя по безграничному небу" /193, с. 29/.

В 1889 г. Тагор опубликовал драму "Раджа и рани", где, как и в "Желанной", большое место отводит теме идеальной любви, определяющей психологическое развитие действующих лиц: "Конфликт в этой пьесе между любовью и долгом, между тщеславием и страстью, между мужчиной и гордой, но человеческой женщиной. Пережив страдания, победу торжествует женщина" /301, с. 123/. Сам автор основным узлом драматизма в произведении считает то, как "безрассудная любовь Бакрома превратилась в безрассудную ненависть, а любовь, убивающая себя, стала убивать все вокруг" /207, т. I, с. 260/. По форме произведение приближается к трагедии. В пользу этого

<sup>1</sup> Основные характеристики традиционного бенгальского размера — пояра: пауза в конце каждого стиха, обычно состоящего из 14 слогов (окторов); мысль завершается к концу двустишия, обе строки которого рифмуются; за восьмым слогом в каждой строке пояра небольшая пауза, которая при чтении соблюдается даже в отсутствие запятой.

нения свидетельствует постепенное введение новых конфликтующих сил, группирующихся вокруг ради Бикромдеба и его супруги Шумитры, усиление конфликтности между противоположными силами. Драматизм ситуаций в произведении нарастает главным образом при раскрытии противоречий в духовной и психологической сферах. Но внутренняя конфликтность человеческого сознания не достигает той исключительной значимости, которая характерна для трагедии: ее ослабляет прежде всего слишком очевидная воля автора в поворотах судеб созданных им характеров.

Среди идей, которые Тагор отстаивает в пьесе, важная и близкая просветительскому восприятию мира мысль о долге правителя перед народом. С раскрытия этой мысли начинается "Раджа и рани": брахман Дабдотто упрямляет своего друга - правителя Бикромдеба в том, что он увлекся женой и забыл о государственных делах. Можно сказать, что отстаиванием идеи долга правителя или князя перед подданными пьеса и заканчивается - принц кашмирского государства, брат Шумитры Кумардев жертвует собой ради мира и благосостояния его народа.

Но финал "Раджа и рани" недостаточно подготовлен предыдущими событиями - начиная со второго действия пьеса становится крайне расплывчатой. Шумитра, переодевшись в синам, одна уходит из дворца, чтобы прекратить начавшееся восстание ее родственников против мужа. Этим шагом она в значительной степени принимает обязанности правителя на себя.

Если бы драма после первого действия и далее развивалась столь же напряженно, писателю не пришлось бы говорить: "Однажды я написал большую пьесу "Раджа и рани". Ее драматическую силу ниводняет лиризм, что делает пьесу слабой" /207, т. I, с. 260/. Уход рани из дома полон настоящего трагизма. Он представляется

кульминацией внутреннего действия. Но далее автор ослабляет драматичность пьесы, вводит песни и новую существенную побочную сюжетную линию — любовь между Кумарленой и дочерью правителя Тричуря Илой, любовь олухоговоренную, контрастирующую с взаимоотношениями Бакромдеба и Шумитры. Тагор не жалеет пышных фраз, эпитетов, сравнений, когда говорит о чувствах молодых людей, ожидающих, что правитель царства Кашира разрешит им пожениться.

Драматичность пьесы наводят, как вырвался автор, не только лирикам, но и головокружительная быстрота развития внутреннего действия — военные походы Бакромдеба и Кумарлена, бурные повороты его судьбы, слабая внутренняя психологическая мотивированность вездесущности и активности Шумитры. Все большее значение приобретает любовь и дружба между Шумитрой и ее братом Кумарленой, которая во время изгнания Кумарлена становится главным сюжетобразующим фактором. Тем, что Кумарлен и Шумитра дружат лишь с дровосеком и охотником, автор подчеркивает их уход из общества, оторванность от реальных социальных связей.

"Радку и рана" трудно назвать настоящей сценической пьесой. Почему? На этот вопрос дал ответ Ниттокришно Бозу вскоре после первого ее опубликования: "Когда пишешь пьесу, необходимо совершенно забыть о себе. Господня Рабиндранат себя забыть не смог. Поэтому за персонажами можно обнаружить его самого. Говоря о "Радке и рана", об этой "романтической пьесе страстей и смерти на фоне разрушающейся империи" /396, т. 24, с. 586/, на сцене нелегко воспринять ее лиризм, слабо обозначенное волевое усиление некоторых героев, психологически не подготовленные превращения Бакромдеба и Чондролена, идеализированные дуализмы Кумарлена и Илы, попытку Шумитры в одиночку познать на судьбу своего государства.

Воодушевленный успехом "Раджи и рани", Тагор пишет еще одну трагедийную пьесу - "Жертвоприношение" ("Балфордзон", 1890), которую бенгальские авторы совершенно справедливо считают наиболее удачным его драматическим произведением /145, с. 61/. Драма написана по роману "Раджа-мудрец", однако в ней отражена лишь начальная часть его действия и взятн эпизод, имевшие второстепенное значение. Этим автор достигает компактности, необходимой для удачного сценического произведения. Но после такой "операции" пьеса получила совершенно другую направленность. Так как в пьесе выпадает тема сонми Рогхупоти, в течение которой в романе этот образ постепенно изменяется, он в значительной степени теряет психологическую убедительность. Главную нагрузку несет другой персонаж - Двойник, внутренняя борьба которого в изображении Тагора достойна героя трагедии. Он хотел бы быть первым гуру и приемному отцу Рогхупоти, но не может убить Гобиндоманикко, которого в душе поддерживает. Психологически детерминировано и трагично самоубийство этого "без вины виноватого".

В отношении центрального конфликта - конфликта между правителем и крестом - бенгальскими исследователями высказываются различные мнения. Уиндронатх Бхоттачардхо понимает его как противоборство между абстрактной универсальной верой и всеобщей любовью и основанной на страхе узкой, мелочной верой /150, с. 37/. Садхонкумар Бхоттачардхо спорит с Лукумаром Шеном, который считает, что борьба между Гобиндоманикко и Рогхупоти отражает борьбу между брахманством и кшатриями. Он не присоединяется и к Адуту Бхоттачардхо, выдвинувшему предположение о том, что борьба между правителем и крестом перенята Тагором из европейской литературы и не характерна для индийской действительности. "По нашему мнению, - отмечает Н. Бхоттачардхо, - в драме "Жертвоприноше-

ние" борьба между государственной и жреческой властью только кажущаяся. В этой пьесе государь не посягает на брахманскую духовную власть, а лишь ищет собственного освобождения" /153, с. 233/. Приобщившись к высказыванию самого Тагора, Бхудеф Чоудхури считает, что в пьесе конфликтуют "любовь и власть" — жажда Рохупотти господства над умами людей и любовь Гобиндоманикко ко всему живому /219, с. 171/.

Кто бы из тагороведов не был прав, в "Жертвоприношении" необходимо выделить два аспекта — высокий уровень конфликтности и социальную критику. Несмотря на растянутые монологи героев, иногда похожие на декламации заученного текста, наличие песни, ослабляющей силу нарастающего напряжения, эта пьеса, говоря словами Аристотеля, — "подражание действию". Главное в ней — изображение внутренней и внешней жизни героев. Особенно сильно в "Жертвоприношении" (как, впрочем, и в "Радже и рани") впечатляет то, что схвачены страстями и борются между собой близкие люди. Поражает то, что в драме конфликтует не только абстрактная гуманность под эгидой любви ко всему живому, особенно человеку с давно отжившими свое время взглядами, и государственная и жреческая власть, но и защищаемая автором идея свободы личности от религиозного суверена. Перечисленные коллизии имеют важное и конкретное социально-историческое значение, достигают высокого накала. Главные герои, решающие проблемы большого значения для их страны, изображены как незаурядные личности, поэтому "Жертвоприношение" отличается трагедийным звучанием.

Уже с самого начала пьесы отношение автора к богине, особо почитаемой его соотечественниками, ироническое. Гунпотти — жена Гобиндоманикко — "торгуется" с Кали за "небеса материнского счастья". Начиная с первого действия автор приступает к разруше-

ню укоренившегося в сознании людей образа богоподобного священнослужителя — брахмана, "бога среди людей", каким его считают индусы. Рогхупота учит Джойлиха, что ничто не грешно, что этот мир усен непрерывным насильем и убийствами:

Дождь — любовь,

Нежность — дождь, дождь — сострадание, дождь — все,

Истинно насилье без начала и конца.

/207, т. 2, с. 319/

Внутренняя линия сюжета пьесы, больше всего связанная с образом Джойлиха (в отличие от романа "Раджа-мудрец"), имеет не меньшее значение, чем противостояние главных действующих лиц, потому что кульминация — смерть Джойлиха, изображена как более значительное событие, чем отказ Гобиндоманикко от престола. Она имеет и символическое значение — после самоубийства его первого воспитанника храм пустеет.

Назвав существование богини Кали жестокой насмешкой демона, Рогхупота бросает ее изображение в реку. Таким образом автор уводит и Кали со сцены. Этот уход из созданного Тагором в пьесе мира не компенсируется пропагандой какой-то новой, более гуманной религии, ибо Гобиндоманикко, выступавший как создатель идеала любви, милосердия и истинной, но неопределенной веры, признает бессуществование собственных идеалов:

Не искоренил несправедливости,

Не наказал и угнетенца.

Позор тебе, сосланный раба.

/207, т. 2, с. 364/

В пьесе имеется и побочный сюжет. Это попытка жени Гобиндоманикко, его брата и Рогхупоты привести в жертву Кали мальчика-сироту, который живет в их доме и является "сокровищем сердца

раджа". Суд над Инкхотроном и Рогхупоти за это преступление является последней схваткой между правителем и жрецом его храма. Побочный сюжет, к сожалению, недостаточно разработан и отрицательно влияет на напряженность драмы.

К "Жертвоприношению" можно отнести слова Э. Томпсона: "В драмах Рабдраната мысль часто думит действие. По несправед, что эти пьесы не являются подлинными драмами. Драма сконцентрирована, она живет в сердцах, мыслях и словах очень немногих характеров - иногда только одного или двух" /389, с. 89/. В "Жертвоприношении" такими характерами являются Джойланх и Рогхупоти. Они несут самую большую психологическую нагрузку, их взаимоотношения становятся стержнем сюжетного развития.

По тематике и проблематике пьесу следует отнести к разряду просветительских художественных произведений, где "разумный" правитель борется против клерикализма. Несомненно, в "Жертвоприношении" находим элементы просветительского миропонимания в воззрениях Тагора. И в этом нет ничего удивительного: главный институт феодализма - религия - не утратил своего влияния на жизнь и умы людей. Но рассматриваемая пьеса все же в основе своей романтична уже потому, что ее сюжет основан на вымысле, поскольку в истории Трипурского княжества нет сведений о подобных происшествиях и характерах. Развитие сюжета не связывается с движением общества к реальным историческим рубежам. Шарпун богиню в реку, Рогхупоти говорит, что ее нет и никогда не было ни на небесах, ни под землей. Но его просветляет не разумная "идея", а самоубийство банного человека. Не забудем также, что горе социально ничтожной девушке-нищенке стало причиной того, что правитель начал борьбу против приношения в жертву живых существ. Образы в "Жертвоприношении" больше служат для выражения авторского отношения к жизни, чем для ее познания.

Психологизм при отрыве характера от породивших его обстоятельств трудно не считать романтическим. Все действие здесь развивается в направлении неосуществимого общественного идеала (правитель Гобиндоминикко ко всем поданным относится как к равным, нищенка Опорна получает право высказать свое мнение и даже пытается увести из храма Джойшиха и Рогхунотя). Бунт против суверенного поклонения богине Кали (и сегодня широко популярной в Бенгалии) кончается легкой победой бунтовщиков.

Серьезное внимание молодого Тагора к драматургии вряд ли случайно. Он как и многие другие романтики (немецкие, французские, итальянские) в период становления нового направления в искусстве искал жанр, который лучшим образом мог бы отразить драматизм и противоречивость действительности, динамичность общественной жизни. В духе романтизма он соединит возможное и невозможное, подчеркнутое из истории и вымышленное, концентрируя внимание как на психологии конкретных людей, так и "глубинах" истины человеческого существования, черпая из исторического опыта других стран (это особенно ярко проявляется в "Жертвоприношении") идея о том, по какому пути могла бы идти его страна. Писатель в отличие от других романтиков не создал настоящих исторических драм, не рассказав о своих предках, о национальном наследии индийцев, как нам думается, по той причине, что история Индии тогда еще не была достаточно изучена, а поэт всегда объединял общественную и историческую правду.

Рассмотренные произведения в бенгальской литературе открывают "эпоху Тагора" (так сегодня называют литературоведы несколько десятилетий его творческого пути), которая до 1830 г. в основном характеризуется романтическим видением мира. Действительность для Тагора разумна, но не потому, что он верит в просветительской "здравый смысл" или "царство разума", а потому, что на

данном этане он почти свободен от собладения каких-то религиозных установок и в значительной степени ознакомлен с достижениями современной ему западной философской мысли.

Понимая романтиков Тагору близки по духу и европейские просветители, и философы-позитивисты (Милль, Спенсер), т.е. почти его старшие современники. Но несколько позже мысль Тагора устремляется к наиболее прогрессивному учению — позитивизму социализма. В 1892 г. он пишет статью "Социализм", в которой одобряет мысли некоего марксиста Б.Бакса. Еще через несколько лет в письме он подчеркивает: "Не знаю, осуществим ли социалистический идеал более равномерного распределения земных благ; если не осуществим, то воля провидения поистине жестока и человек — по-настоящему несчастное создание. Пусть, если это неизбежно, в мире существует нищета, но ведь должна же оставаться затененная лазейка или хотя бы проблеск надежды, которая воодушевила бы всех благородных людей на неустанную борьбу за облегчение народной доли" /98, т. 12, с. 207/.

Осваивая широкие горизонты современной ему социально-философской и эстетической мысли, Тагор-художник на этом этане продолжает оставаться на романтических позициях в отношении к действительности, которые для западных литератур в основе своей представлялись уже пройденным этаном. А.Шлегель указывает: "Поэтическое содержание должно отражать и передавать в образах идеи, т.е. необходимые и вечно истинные мысли и чувства, выходящие за пределы земного существования" /125, с. 222/. За пределы земного существования, в идеальную сферу нас уводит универсальность образов Тагора, его концепция бесконечного в конечном, так ярко выраженная в "Возмездии природы". Высокие гражданские идеалы он пытается утверждать прославлением общественного долга и под-

охранцем естественно разумной, но застывшей человеческой природы, как это делали просветители, а раскрытием и утверждением индивидуальности человеческой личности, созданием своего, художественного мира, более прекрасного и истинного, чем реальность, ибо в нем царствуют любовь, дружба, согласие, вечное движение и развитие.

ВОССОЗДАНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ  
В СООТВЕТСТВИИ С ЕЕ ЗАКОНАМИ  
В АНГОРСКОМ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ  
(1891-1904 гг.)

Новый этап художественного развития Тагора начинается с его переезда в Шиллайду. Непосредственная близость к природе и к жизни народа явилась причиной того, что 90-е гг. стали наиболее богатыми в творческой биографии Тагора. Рассказы, самые разнообразные стихотворения и поэмы, драмы "Читрангада" (1891) и "Огни в корне" ("Торан голод", 1892), а в начале столетия и романы навеяны новым жизненным опытом писателя и новым художественным видением действительности.

Прежде всего пребывание в Шиллайде помогло Тагору стать замечательным мастером прозы короткого жанра и первым индийским писателем, сумевшим раскрыть жизнь деревни с ее радостями и печалями. Трудно переоценить то влияние, которое оказали гуманистические, жизнеутверждающие и очень светские рассказы Тагора на развитие бенгальской и других индийских литератур. Так, например, выдающийся мастер прозы хинди и урду Премчанд учился мастерству рассказа у Тагора. О широком признании рассказов свидетельствует и тот факт, что многие из них были переведены на английский язык и опубликованы в 1909-1912 гг. в широко известном в Калькутте журнале "The Modern Review" раньше, чем поэтические произведения. Это были "Старшая сестра", "Толодие каша", "Ду́ха", "Почтмейстер", "Кабулец", "Мохаммад" и некоторые другие. В 1913 г. еще до получения Тагором Нобелевской премии тринадцать его рассказов вышли в Мадрасе на английском языке отдельной книгой. По мнению Чукумара Шена, в художественном

произведения рассказы Тагора остались в Бенгалии непревзойденными /34, с. 311/. Проматх Чоудхури, Прохиткумар Мукхонадхай, Пренатро Матра, Тараланиор Бондопадхай и другие новеллисты добились большого признания читателей, но слава Тагора затмить не могла.

Рассказы Тагора первой половины 90-х гг. -- это широкая и разнообразная панорама жизни индийской деревни. "В основе того, что я писал в рассказах, мой собственный опыт, то, что я видел", -- пишет Тагор /207, т. 14, с. 538/. С позиций светлой любви к человеку, угнетенному, страдающему Тагор звучит пороки общества, феодальные пережитки, жестокость кастово-социальных барьеров между людьми, обличает ханжливость, бессердечность. Кго сжигания воюгда на стороне людей униженных, однако с особой любовью он рисует образы женщин. Среди них много вдов, лишенных человеческих прав. Проживая в основном быт и взаимоотношения представителей высшей и средней прослоек общества, писатель с удивительной нежностью создает яркие образы простых людей. Среди них особенно выделяется добрый и простодушный Райчорон из рассказа "Возвращение Ххожабабу" ("Ххожабабу проттабортон", 1891).

По-видимому, под влиянием древнеиндийской эстетики Тагор считал, что "проза тесно связана с повседневностью, будничной жизнью, а мир поэзии глубоко отличен от нее. Особенности поэтического языка подчеркивают это отличие; и коль скоро оно осознано, вы, можно считать, подготовлены к восприятию поэзии" /38, т. II, с. 340/. Для прозы, по его мнению, не должно быть недосудных тем. Основное отличие художественной прозы Тагора (начиная с рассказов 90-х гг.) от лучших прозаических произведений его предшественников (например, "Адовитое дерево", "Заведение Сиваноквито" и "Записки Комолокванто" Б.Чоттопадахай) состоит

менно в том, что он приблизил литературу к жизни, тем самым расширил и углубил ее общественное влияние.

Новое содержание потребовало новых средств выражения, и Тагор не мог рассказывать языком своих предшественников о таких сферах, которые ими не были художественно освоены. Под конец жизни писатель признается, что ему самому приходилось создавать бэнгальскую прозу. Язык прозы он творил одновременно с произведением /207, т. 14, с. 533/.

Рассказы Тагора, без сомнения, — наиболее исследованный в Советском Союзе раздел его литературного наследия. Поэтому в работе основное внимание обращено на творческий метод, который в первой половине и середине 30-х гг. характеризуется большим качественным скачком в сторону реалистического художественного видения мира. Но можем ли мы говорить, что в рассказах 1891-1895 гг. Тагор полностью переходит на позиции критического реализма, или это считают многие советские интологи?

С первых зрелых рассказов и лирической драмы "Итрангала" начинается очень характерное для многих сочинений Тагора художественное воссоздание действительности в соответствии с ее законами и в авторском идейно-эстетическом переосмыслении, двуплановое романтически-реалистическое или реалистически-романтическое изображение действительности. Эту же мысль подтверждают оценки рассказов Тагора известными бенгальскими исследователями. Так, Мухитла Маджумдар писал в 1931 г.: "Кажется, нет различия между реальностью и мечтой, кажется, вдруг убеждаешься в том, что все вещи раскрылись в новых оттенках, в новой красоте, в новом воплощении. Рассказы звали меня в поэзию Рабиндраната" /180, с. 112/. Кришнамур Бондопадхай указывает, что с помощью определенных средств — любви, общественных отношений, единства с природой, возвышенных характеров — Тагор "создает романтически не-

обыкновенное, великодушное" /138, с. 141/. Уиндронатк Экотто-чардо отвечает, что предметом рассказов Тагора является реальная жизнь мужчин и женщин "этой земли, этого времени, этого класса". Однако то, что было "обыкновенными счастьем и несчастьем, обыкновенного человека, приобретает значение вечного счастья и горн всех людей" /151, с. 33, 34/. Ишхарроникон Рай подчеркивает, что "ни драмы, ни рассказы (Тагора, - В.И.) не построены на теме человеческих столкновений при условии обладания объективных фактов жизни, но оловая Тагора, "неосвященного мира фактов" /335, с. 355, 356/.

Суть приведенных высказываний по существу сводится к одному: Тагор в большинстве рассказов изображает действительность в субъективном ее освещении, а не только согласно закономерности жизни. Поэтому к ним трудно отнести известную формулировку Ф.Зигельса о том, что "реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах" /4, т. I, с. II/.

Обратимся к высказываниям, авторы которых рассказы Тагора считают реалистическими. Пукумар Вен пишет: "Рассказы Рабиндраната подлинно реалистичны, ибо в них обрисованы не типы людей, а их личность. Однако эти еще не все сказано о реалистичности прозы Рабиндраната. Помимо того, о чем повествует рассказ, какой-то отзвук сохраняется в душе долгое время после прочтения... В рассказах Рабиндраната мгновенная любовь, симпатия, а также мелочность, тщетность, неудовлетворенность жизнью приобретают

---

I Нельзя согласиться с мнением о том, что в рассказах Тагор "является отличным наблюдателем человеческой природы, но смотрит на нее через телескоп" /281, с. 37/. Эти слова явно противоставляют Тагора реалистам.

сверхчеловеческий смысл, боль за бесполозную жизнь соединяется с мировой скорбью, огонь любовного страдания гасится умиротворяющей водой универсального чувства. В художественной прозе Рабиндраната органически соединены небеса и земля, неподвижные звезды, освещены слабым трепещущим пламенем глиняной лампы" /234, т. 3, с. 318/.

А.П.Гнатюк-Данильчук свои аргументы в пользу становления реалистического метода в рассказах Тагора 1891-1895 гг. подготавливает следующим образом: "Анализ проблематики и социального значения его рассказов позволяет утверждать, что они являются произведениями критического реализма" /36, с. 119/. Выводы исследователя опираются на то, что Тагор осудил неравноправие, угнетение женщины в семье и обществе, власть кастовых барьеров и денег, пережитки индуизма и грубый произвол колонизаторов. А.П.Гнатюк-Данильчук останавливается также на своеобразной манере повествования в рассказах, пишет о полнокровном, реалистическом изображении обиходового человека "без романтических преувеличений, идеализации и сентиментальности дореалистической литературы" /36, с. 94, 95/. Как бы между прочим в исследовании нашего видного тагороведа мелькают мысли, которые часто противостоят основному выводу (правда, оговоренному весьма важными замечаниями о наличии лирически-романтической интонации внутри реалистического повествования): "Наиболее полное отражение в рассказах Тагора получили индуистские идеи бхакти, идеи всеобщей любви и равенства" /36, с. 81/; "почти во всех рассказах он противопоставляет людей светлой души людям жестоким и алчным, противопоставляет как бы абстрактные понятия добра и зла" /36, с. 82/; "Следует отметить, что писатель обычно мало говорит о социальном положении своих героев, за исключением тех случаев, когда он

писывает крестьянок" /36, с. 54, 55/.

На них взгляд, И.Шен и А.П.Гнатюк-Данильчук, хотя и основывается на материалах точных и верных наблюдений, приводит к успешному выводу о том, что рассказы в общей их совокупности являются реалистическими. Когда, по мнению И.Шена, индивидуальные переживания персонажей приобретают сверхличную значимость, то это не что иное, как подчеркивание универсализации чувства и черт характера, присущих дореалистическим этапам развития литературы. А.П.Гнатюк-Данильчук, говоря об идеях всеобщей любви и равенства у Тагора, противопоставления абстрактных понятий добра и зла, недостаточном раскрытии социального положения героинь, затрагивает столь серьезные и обоснованные аргументы против реалистичности, что они звучат убедительнее, чем рассуждения исследователя об актуальной проблематике и большом социальном значении, имеющие целью доказать их реалистичность. Отображение явлений действительности, высокая общественная роль литературы к тому же не являются исключительным достоинством искусства критического реализма. Новалис, которого никто не назовет реалистом, подчеркивал, что "тщательное изучение жизни обрезают романиста... Каждому художественному образу, каждому вымышленному характеру более или менее присущи притязания жизни или надежды жизни" /69, с. 126, 127/. На основании одного факта, что рассказы Тагора отражают действительность и ее проблемы, еще нельзя делать вывод, что все они реалистичны.

Обратим внимание на некоторые из наиболее известных рассказов, чтобы убедиться в сложности и синтетичности их творческого метода.

Романтически-реалистическое познание жизни, синтез исключительного в общечеловеческом, художественное преобразование действи-

дельности очень выразительно проявляется в одном из лучших рассказов Тагора "Кашулавец" ("Кашулавали", 1892). В нем четыре действующих лица: рассказчик — богатый индус, писатель, его пятилетняя дочь Мина и уличный торговец мусульманин Рохмот. Мать Мины, как и рассказчик, не названа по имени. Она никогда не вмешивается в ход действия, но тем, что рассказчик постоянно за нее считает, автор очень искусно создает образ доброй и заботливой женщины. Рассказчик и Рохмот социально резко разграничены. Первый — самодовольный, осознающий свое положение в обществе, но не лишенный способности поиронизировать над собой, Рохмот — чужеземец, одетый в грязное платье, с манком за плечами и корзиной винограда в руках. Различия в общественном положении этих двух образов Тагор подчеркивает и дифференциацией их речи: писатель, используя глагольные формы литературного языка задку Бхаса, в обращении к Рохмоту употребляет бенгальское нейтральное "ты". Рохмот же на домашнем бенгальском языке говорит мало, но забывая, однако, употреблять глагольные формы, которые требуют обращения на "Вы".

Тагор в рассказе избегает внешней цветистости стиля. Даже при убийстве Рохмотом человека через писателя-рассказчика он говорит подчеркнуто простым языком, хотя и не без натуралистических деталей, глубоко осуждающих действия злодея. Повествование, в вместе с ним и язык становится красочнее лишь тогда, когда рассказчик воображает, как должны выглядеть родные места Рохмота — край гор и пустынь. Рассказчик, всю жизнь не выезжавший из Калькутты, мечтает об иной, идеальной действительности. "Словно узник, прикованный цепями, я постоянно тосковал по вольному миру", — говорит он.

Уже при первой встрече рассказчик беседует с Рохмотом как

равным о политике, разрешает своей дочери обзавестись с ним, принимать угощения, а после отбоя им восьмилетнего тюремного заключения, в день свадьбы Мини, он, хотя и не сразу, снова любезен с Рохмотом, показывает ему свою повзрослевшую дочь, дает деньги. Оказывается, что афганец так любил Мини потому, что у него такая же дочь. "На глаза у меня навернулись слезы. Я забыл, что он - торговец сладостями из Кабула, а я - потомок благородного бенгальского рода. Я понял, что мы равны, что он такой человек, как и я" /ЭВ, т. I, с. 486/. Этот рассказ трудно оценить по достоинству, если в нем искать лишь логику жизни, ибо главное здесь - логика гуманистических идей Тагора, которые могли получить воплощение только в сфере воображения. Автор сближает социально-разобренных людей, находит черты, достойные уважения, в человеке, который, кажется, не обладает ими, с одной единственной целью - силой искусства содействовать ликвидации дистанции между людьми, установленной обществом, показать, что в любом человеке есть что-то хорошее. "Кабулиец" нам как будто говорит о том, что объективные закономерности жизни не должны и не в состоянии подчинять себе свободную человеческую личность, что любовь как некая универсальная категория может помочь находить общий язык между людьми, сближение которых может казаться невозможным или, по меньшей мере, не характерным для индийской действительности того времени.

Большинству других рассказов Тагора свойственны такие сюжетные ситуации, когда неожиданное, невероятное уживается с вполне реальными характерами, правдивым изображением быта, места действия, естественной манерой повествования. Много необыкновенного, но изображенного как нечто обыденное, в социально и политически остром рассказе "Свет и тени" ("Мегх о роудро", 1894). С самого начала рассказа писатель как будто вытаскивает

гипнотичных героев из их общественной среды. Светлую дружбу двух молодых людей Тагор изображает на фоне природы как игру света и тени, явно противопоставляет ее косности, инертности, замкнутости реальных отношений. Конец рассказа похож на сказку (Шалибхулон выходит из тюрьмы, его в экипаже ожидает овдовевшая Гиравала).

Введение необыкновенного и общечеловеческого в повседневное, обмученное и надвизуальное в рассказах Тагора осуществляется самыми разнообразными путями и столь искусно, что европейскому читателю, незнакому со всеми оттенками индусского кодекса нравственно поведения, подчас трудно разобраться, где изображается настоящая жизнь и где она приукрашивается воображением писателя.

С необыкновенного, но в общем правдоподобного случая начинается рассказ "Жива или мертва" ("Джибито о мрито", 1892): молодая вдова Кадомбини, которую считали мертвой, оживает перед сокращением и убегает. Но с этого момента начинаются еще более странные вещи: все четыре человека, подготавливавшие ее "тело" к сокращению, готовы поверить, что Кадомбини исчезла таинственным способом. По друга несчастной вдовицы Джогомайя и ее муж, домашние Кадомбини, когда они видят ее "воскресшей", не задумываясь, верят, что перед ними призрак. Все события этого рассказа, включая кульминацию — самоубийство Кадомбини с целью доказать, что она жива, — автор представляет как логическое следствие завязки. Тагор, кажется, не вмешивается в развитие взаимоотношений между персонажами, и рассказ заканчивается тем, чем и должен закончиться — смертью героини. Но этот детерминизм обусловлен не жизненной закономерностью, а авторской идеей — средствами художественного вымысла осудить суеверие, раскрыть его антигуманную сущность. Осуществлению этой цели помогает композиция

рассказа, сюжет, атмосфера необыкновенности в рамках эмоционально очень сдержанного, но не лиленного шора повествования.

В рассказе "Старец" ("Тхакурда", 1835) писатель противопоставляет потомка некогда гордых и богатых заминдаров молодому заносчивому рассказчику, чей "отец своими усильными склотли состояние". Рассказчик говорит: "Мне немного более ценными казались деловые бумаги отца в железном сундуке, чем пустая сокровищница и ослепительная родословная" /207, т. 20, с. 208/. Как Старец, так и рассказчик - характеры из индийской действительности. Их даже можно назвать типами, представляющими собой быструю герилаву силу сельскую феодальную аристократию и городских капиталистов, начинающих чувствовать себя маленькими царьками.

Стиль этого рассказа, как и многих других, лишен видной стилистической окраски. Повествование, как правило, повизкует лишь автором, а о событиях от первого лица рассказывает молодой богач. Он говорит на языке бхаша, максимально приближенном к официальным языком, лишь изредка предоставляя слова и Старицу. Возмущенная манера повествования сочетается вместе с резким и неординарным изменением отношения рассказчика к делу и в итоге после того, когда он со Старцем сыграл злую шутку. Рассказчик, до этого оценивавший девушку лишь с точки зрения ее скупного приданого, вдруг обнаруживает, что она "имеет душу, охватывающую неизвестное прошлое и непостижимое будущее". Следует неожиданное для читателя решение рассказчика жениться на девушке и забыть о ее приданом. Автор так спешит к счастливому концу, что даже забывает сказать, одной ли касты молодые люди, иными словами, могут ли они пожениться, не став изгнанными из касты. К подобного рода реалистически-романтическим из наиболее известных рассказов, поименованных, можно отнести

"Пячмейстера" ("Постмастар", 1891), "Возвращение Кхокабабу", "Одна ночь" ("Эк ратра", 1892), "Махавни" (1893), "Иришмойи" (1893), и др.

Читая многие из рассказов Тагора, невольно вспоминается, как Вордсворт в известном предисловии к "Лирическим балладам" (1802) указывал, что основная цель этих произведений состояла в том, чтобы показать "события и ситуации из жизни, описать их во всех отношениях, насколько это возможно, используя язык, на котором люди говорят, и в то же время несколько приукрасить их изображением, чтобы заурядные вещи предстали перед вами в необыкновенном виде..." /394, с. 164/. Стремление приукрасить действительность характерно для большинства рассказов Тагора, однако среди них немало таких, которые без сомнения можно отнести к собственно романтическим. Это "Передача состояния" ("Домпотта-номоршон", 1891), в котором в атмосфере жуткого ожидания чего-то страшного скрипка Джогоннатх вместе с деньгами закапывает в землю мальчика, не зная, что это его внук, а потом теряет разум; "Далия" (1894), написанный на историческую тему, но напоминающий сказку из-за той легкости, с которой дети правителей превращаются в простых людей и наоборот. В рассказах "Скелет" ("Конкал", 1893), "Ночь" ("Нилатхе", 1895), "Толодые ивани" ("Кхудхито палан", 1895) действуют прозрачные существа. Правда, автор дает понять, что сверхъестественное является результатом воображения или опьянения.

Но и в некоторых романтических рассказах Тагора реализм сохраняет сильные позиции. Так, в рассказе "Скелет", несмотря на удивительную лиричность, насыщенность лексикой высокого поэтического стиля, читателя поражает близость к реальной жизни повествования женщины-скелета, одолевшей через два месяца пос-

ли свадьбы.

С точки зрения творческой эволюции Тагора значительный интерес представляют такие рассказы как "Расчеты" ("Денапована", 1891), "Девушка" ("Танид", 1891), "Неразумный Рамканая" ("Рамканайер нирбудхата", 1891), "Приговор" ("Шастя", 1893), "Посредница" ("Модхобортни", 1893), "Искушение" ("Прайончитто", 1894) и некоторые другие. Конкретное объективно-аналитическое изображение действительности в них достигается с помощью скудных художественных средств, приглушенного лиризма, скрытости личности самого автора. К этим рассказам трудно отнести слова А.Мухе, о том, что писатель "все время пытается добиться гармонии природы и человека, соединить в один оркестр голоса людей и зверей, звуки курящей на ветру лютни и флейты пастуха" /314, с. 53/, ибо природа в них — лишь часть естественной среды человека.

Тема традиционной индуистской женитьбы рассматривается в рассказе "Расчеты", где все психологически и социально мотивировано, даже бунт несчастной девушки против отца, пытавшегося во что бы то ни стало расчитать за дочь. Печальный опыт своей жизни писатель отражает в рассказе "Девушка", в котором встречаясь с жестоким учителем, унижающим достоинство учеников общими прозвищами, и тихим, прилежным, немимно страдающим мальчиком — это образы, движимые прототипы в жизни. Типическое явление индийской действительности — борьбу родственников за наследство умершего — раскрывает рассказ "Неразумный Рамканая".

Бездеятельность, духовную пустоту и моральную деградацию состоятельного бенгальца Онатхбонду Тагор реалистически типизирует в "Искушении". От жизни не уведит нас и то, что автор представляет в фарс церемонии очищения, необходимую для того, чтобы снова принять в касту индуса, побывавшего за морем.

Более подробного анализа заслуживают рассказы "Приговор" и "Посредница". Хотя и в других реалистических произведениях Тагера отсутствует даром не подготовленного обстоятельствами измененная жизнь и устремленности к идеалу за счет отображения действительных общественных связей, в "Приговоре" и "Посреднице" благодаря большой художественной убедительности (которая достигается умелой обрисовкой характеров, продуманным построением сюжета, при отчетливо обозначена завязка и кульминация, лаконичностью средств выражения) объективно-аналитический подход к жизни проявляется наиболее наглядно.

"Приговор" начинается с исключительного события: мелкий землевладелец-арендатор Дуккирам, изголодавшийся и уставший, во время ссоры убивает жену Радху. Рассказ заканчивается еще более неожиданным походом: жена брата Дуккирама молодая Чондора принимает на себя ответственность за это убийство. Но решение Чондори хорошо мотивируется — она невыносимо оскорблена тем, что ее муж, не видя другого выхода, чтобы спасти брата, перед всеми объявил ее убийцей. Достаточно убедительно психологическое развитие и других персонажей, в обрисовке которых присутствует косвенно выраженная, но недвусмысленная социальная характеристика. В целом в рассказе доминирует язык бхата. На литературном языке изъясняются даже братья-близники Дуккирам и Чхидам, а в речи автора-повествователя встречаются слова, характерные для высокого стиля, — "батайон" (окно) вместо "дханла", "дорзон" (вид) вместо "декха". То, что на языке бхата говорят все персонажи, разумеется, не усиливает впечатления их принадлежности к определенной социально-классовой группе, а скорее подчеркивает общечеловеческие черты характера за счет единичных, типических. Заметим, однако, что стиль языка бхата в этом рассказе максимально

упрощен. Песенность, характерная не только для стихотворных, но и для прозаических произведений Тагора, сохраняется и в этом рассказе в виде звуковых и словесных повторов (например, "дау-ду корая рагия магла бокна, джонка" — пылая в гневе, упрекая), однако повторы служат лишь для передачи душевного состояния персонажа и не придают эмоционально-возвышенного тона всему рассказу.

С точки зрения языка примером синтеза простоты и сложности можно назвать "Посредицу" — рассказ, который Уиндронатх Бхотчарджу называл лучшим рассказом Тагора /151, с. 118/. "Мир Нитарона был весьма заурядный, без каких-либо признаков поэтичности — у него не было и мысли о необходимости возвышенного в жизни", — начинается рассказ Тагор /207, т. 18, с. 257/. Нет поэтичности в жизни этого главного персонажа, нет ее в языке автора-повествователя, который в первой половине рассказа почти не дает слова персонажам для прямой речи<sup>1</sup>. Очень сухо автор говорит о молодой, но очень практичной Шойлобале. Другое дело Хоронундори, жертва своим собственным счастьем для счастья мужа и его второй жены. Больная Хоронундори способна на глубокие чувства, поэтому голос повествователя становится вдохновенным, когда он говорит о музыке, которая рождается в душе, наслаждающейся красавицей-природой.

Действие "Посредицы" происходит в течение нескольких лет. Кроме того, рассказ едва ли имеет точно определенное временное начало и конца, как это вообще характерно для Тагора. Однако в этом случае можем говорить о реалистическом психологизме, который

<sup>1</sup> Повествователь употребляет формы и лексику то шашу бхана, то чолит бхана: тахар поре — тар поре (после этого), холло — холло (было), монган — шашу (ребенок), бонко — бук (грудь), батайон — джанна (окно), потонго — лят (насекомое) и др.

достигается очень своеобразным, умелым расчленением времени: действие развивается скачками.

Бенгальская краткая Тагора-новеллиста часто ставят рядом с Чеховым и Мопассаном. По меньшей мере в одном отношении такое сопоставление оправдано — писатели, независимо друг от друга, создавая самостоятельный и полноценный жанр рассказа примерно в одно и то же время, отвечая спросу быстро развивавшейся журнальной прессы. Однако творческий метод Тагора, выросшего на иной национальной и культурной почве, отличается от творческого метода Чехова и Мопассана, сочинения которых завершали классической критический реализм в литературах их стран, в то время как Тагор своими рассказами содействовал лишь становлению критического реализма в бенгальской литературе. Много необыкновенного обнаруживаем в рассказах Чехова и Мопассана, но это необыкновенное не уводит от типических явлений и противоречий жизни, а наоборот, раскрывает их. Например, в рассказе Мопассана "Нормандская лутка" не совсем правдоподобным может показаться то, что богатый жених, услышав выстрел, в брачную ночь покидает невесту и убегает проверить, не охотятся ли в его лесу браконьеры.

В большинстве рассказов Тагора персонажи нередко оказываются в таких обстоятельствах, которые позволяют автору с наибольшей убедительностью развить ту или иную его мысль. В таком изображении предстает общий социальный, нравственный и духовный смысл эпохи, а не конкретные ее общественно-экономические связи. Сколько таких рассказов, в которых определенно даже не говорится, на какие средства живет тот или иной герой? Касту персонажа бенгальский читатель в большинстве случаев узнает по его фамилии, поэтому, возможно, писатель ее чаще всего и не указывал. Неразкритичны, за исключением некоторых рассказов, остаются кас-

такие отношения — основа основ социального поведения людей в индусском обществе.

Тагор очень остро чувствует многообразие действительности, поэтому столь богаты темами его рассказы. Но писатель, по-видимому, вполне сознательно уходит от прозы жизни в мир высокой нравственности, человечности, красоты, гармонии и счастья, раскрывает человеческие взаимоотношения с присущим лишь ему интимным проникновением, способностью доказать, что все ценности концентрируются в душе персонажей. Тщотение к субъективно-личному началу, эмоционально-чувственное художественное видение действительности, характерное не только для многих рассказов, но и романов, написанных позже, выдает писателя, который не может реально порвать с романтизмом. Учитывая то, что на позиции реализма "жизнеподобия" Тагор переходит лишь в немногих рассказах 20-х гг. и не всегда достаточно убедительно, думается, можно говорить в них о критическом реализме лишь в его становлении.

Поворот Тагора в сторону реализма в какой-то мере огуздается в его лирической драме (или драматической поэме) "Читрангада", написанной по одному из сюжетных ответвлений "Махабхараты". "Читрангада", не первый взгляд, кажется посвященной лишь прославлению романтически-идеальной любви. Об этом, созданном в отдаленной Орисской деревне сочинении, поэт замечает: "Много лет тому назад я возвращался из Калькутты в Пентиникетон в месяце чойтро (март-апрель. — В.И.), когда оорная трава по обеим сторонам земной дороги расцвела желтыми, фиолетовыми и белыми цвстами. Глядя на нее, я подумал, что скоро наступит жара, цветы исчезнут вместе с их запахом, а в садах появятся плоды манго на какой-то ветке, и деревья будут сгибаться под тяжестью плодов — внутреннего, скрытого, небольшого содержания. Мне адруг, не знаю,

ничему, показалось, что красивая женщина может почувствовать себя оскорбленной, если любимый будет увлечен лишь ее внешностью - соперницей ее действительного "я". Красота тела человека - нечто миметное; она появляется как дар весны, чтобы на мгновение зародить и исполнить необходимую биологическую функцию. Для дальнейшего величайшим приобретением, союзником в победоносном шествии жизни через века является внутренняя сила женщины, жизненный магнетический очарования. В этом даре - ее вечная душа, которая не знает ни усталости, ни остановки, ни грязи обычаев" /207, т. 3, с. 160/.

Драматизм "Читрангады" слаб, ибо в пьесе невысокий уровень конфликтности, однако единство ее действия более совершенно, чем во многих других пьесах. Завязкой сюжета является гордое заявление Арджуни в адрес Читрангады:

Брахмачарья я и потому

Красавицы стать мужем не могу.

/207, т. 3, с. 165/

Этот начало действия трудно назвать интригуемым уже потому, что завязка раскрывается не прямо, а в разговоре Читрангады с богачами, которые преподносят ей аллегорический весенний дар - облик непобедимой красоты.

В "Читрангаде" несложно определить главный конфликт, ибо это столкновение между красотой тела и красотой души, между истинной любовью, порожденной красотой тела, и истинной любовью, основанной на душевной гармонии, конфликт между ролью женщины-заблужденной, которая пьянит, и хозяйкой дома, которая приносит истинному счастью. В конечном итоге это разноплановое противоборство, почти никогда не выходящее за пределы духовной сферы, превращается в противоборство романтически идеальной любви и

красоты с любовью и красотой человеческой жизни. К пьесе можно отнести слова Е.К.Броссаиной о том, что "основным в лирических драмах (Тягора, - В.И.) является не событийное, но эмоциональное действие: чувства придают значение ситуации, а не ситуация - чувствам. Соотношение характера и действия оправдывает и речевой рисунок лирических драм: преобладает монолог, рассчитанный на эмоциональную убедительность, через который, главным образом, и реализуется драматическое действие" /19, с. 165/.

В "Читрангаде" помимо воплощения идей автора ощущается сильный "заряд" реального, несмотря на наличие в главной героине почти не раскрытой "вечной души", о которой в своих комментариях говорит автор. За ее внешним обликом Арджуна уже научился узнавать настоящую Читрангаду, поэтому для него не является неожиданностью слова героини о том, что она не богиня, но и не ничтожная женщина, а желает быть товарищем мужа и во всем разделять его судьбу.

Промоуконатх Бхари подчеркивает, что в "Читрангаде" в изображении Тягора "отсутствие красоты в сто раз лучше живой красоты: лживая реальность во сто раз лучше романтического обмана" /13, с. 39/. Правдивость этих слов доказывают не только сюжет и персонажи произведения. Свободно льющейся простой и глубокой безыскусной стих, скудость поэтических средств, особенно заметная к концу произведения, создают впечатление приземленности чувств героев, и совершенно очевидно, что Тягор все же отдаст предпочтение не "вечной женщине", которую он воспевал ранее, а другу, хозяйке дома. Тем не менее "Читрангада" - романтическая драма, персонажи которой наделены чертами идеальных героев. Обращаясь к такой злободневной проблеме, как эмансипация женщины, Тягор придает Читрангаде намного большую самостоятельность в отноше-

ниях с Арджуной, чем "Икхабхарата", а легендарного героя изображает настолько увлеченным природой и красотой, что Арджуна больше становится похожим на поэта, чем на непобедимого воина. В пользу романтичности драмы свидетельствует и то, что в качестве действующих лиц в ней выступают боги Любви и Весны.

Шилайский период творчества Тагора можно считать периодом расцвета поэтического дарования великого бенгальца. В первые годы пребывания в Шилайде поэт пишет в основном рассказы, но в середине 90-х гг. выходят очень непохожие один на другой сборники стихотворений "Золотая ладья" ("Шювар торя", 1894), "Пестрое" ("Читра", 1895) и "Сбор урожая" ("Чойтали", 1896). В этих сборниках отчетливо проявились особенно важные для всего последующего творчества Тагора черты — чуть ли не мистическое чувство единства и гармонии человека и окружающего мира и мысль о высочайшем предназначении поэта, получившая выражение в концепции "работы-дебаты" ("божества жизни").

Для стиля стихотворений, вошедших в сборники середины 90-х гг., характерны поиски новых форм упрощения языка бхавы, большая открытость, несмотря на искреннее восхищение поэта природой. Тагор нередко отказывается от антитез и контрастирования явлений, характерных для предыдущих этапов. Описательность и лиричность, картины природы и психологические зарисовки, явное и частое употребление отдельных тропов в одних стихотворениях и почти полное их отсутствие в других — все обобщается в нечто целое, гармоничное. То, что романтизм утверждает приоритет содержания над формой, не только вводит новые темы и предлагая новую трактовку старых, но и разрушая каноны нормативной эстетики, ярко обнаруживается в рассматриваемых сборниках, где довольно часто встречаемся с несовпадением метрического членения с синтакси-

ческим, а начиная с "Балажной" -- с переносом. "Романтики -- Виктор Гюго и его школа -- выдвинули enjambement как основной принцип нового стихосложения", -- пишет В.М.Ирмунский /50, с. 150/. Перенос был излюбленным приемом английских романтиков. Тагор же с помощью этих средств добивался максимальной неразрывности мысли о ее поэтическом изложении.

Иногда кажется, что у Тагора вообще отсутствует жанровое мышление, настолько трудно определить жанр многих его поэтических произведений этого периода. Но очевидно, что под влиянием фольклора ряд его стихотворений тяготеет к балладной форме. В этой связи показательны одно из наиболее известных стихотворений -- "Золотая ладья"), начинающееся строками, передающими душевное состояние поэта во время сезона дождей. Звуковыми повторами особенно подчеркивается, что "В небесах грохочет гром". Постепенно и убедительно поэт передает ощущение одинокого человека, ожидающего чего-то необыкновенного. Емкость каждой фразы, каждой строки "Золотой ладьи" усиливается вводными автором символами, намеками, противопоставлением слабого человека могущественному Коричену. В этом стихотворении отсутствует единство человека и природы в том смысле, в каком оно характерно для большинства других. Не зря слова "одинок я" выделяются неоднократно повторами. Даже маленькое поле, принадлежащее человеку, как будто отсечено от всего остального мира извилистой рекой. "Золотая ладья" имеет сюжетную основу, лирическую структуру; ее отличает динамика действия, раскованность композиции, лаконизм и весьма целенаправленное использование художественных средств.

Все новое в сборниках стихотворений Тагора середины 90-х гг. с точки зрения содержания, на наш взгляд, концентрируется в концепции "божества жизни" и философской лирике. На них и ос-

такованси.

Концепция "божества жизни" — владелица всех дел и мыслей поэта, — особенно ярко проявившаяся в "Золотой ладье" и "Пестрым", всегда привлекала внимание тагороведов. Как подчеркивает А.П.Гватие-Данильчук, "главным положением выдвинутой Тагором системы философских взглядов явилась идея "дживон-дебота" ("божества жизни") — идея, как мы считаем, связь индивидуального "я" с развитием повсюду высшим началом" /35, с. 17/. Промотхонатхали замечает, что "дживон-дебота" не бог в обычном понимании этого слова, однако "божество жизни" связывает единой нитью различные формы жизни и различные рожденья, а с другой стороны, "дживон-дебота" — божество, которое управляет жизнью поэта, оно — фактор поэтического творчества" /132, с. 15/. Д.Зивател считает, что мотив "дживон-дебота" неразрывно связан с чувством одиночества, которое Тагор констатирует в Шилайде. По словам Э.Томпсона, Тагор пояснил ему, что "дживон-дебота" не должна восприниматься как бог. Она является владелицей жизни поэта, проявляется в его произведениях... Рабиндранат верил, что это относится ко всем поэтам, если они настоящие поэты, и, вероятно, ко всем людям, чем бы они ни занимались" /389, с. 104/. Иными словами, если английский тагоровед правильно понял поэта, "дживон-дебота" — это концентрация творческой энергии человека. Р.Мукерджи к концепции "дживон-дебота" подходит с точки зрения фрейдистских понятий и терминологии. По его мнению, благодаря этой концепции Тагор создал в литературе наиболее яркий классический пример присутствия женского начала в мужчине /318, с. 85/.

В самом деле, "дживон-дебота" — понятие столь туманное, что может быть объяснено в пользу любого из приведенных высказываний, за исключением, на наш взгляд, узкого и недостаточно обоснованно-

то Фрейдистского его толкования. Трудно с уверенностью сказать, что является лишь метафорой или символом какого-то явления и что следует относить к "дибон-дебота". Например, Урвши в "Пестром" может быть символом идеальной красоты и привлекательности, существующим за пределами человеческого мира, но, тем не менее, представляющим страдания безответной любви даже в сердцах святых и мудрых, или — это "дибон-дебота" в облике ведического образа.

В комплексе ассоциаций, связанных с "дибон-дебота", не разработаны его типологические связи с европейским романтизмом, на наш взгляд, представляющие значительный интерес. Если к проблеме обратиться с этой стороны, то корни концепции нужно будет искать в произведениях, написанных задолго до "Золотой лодки". Так, в статье "Прекрасное и любовь" (1884) Тагор, ссылаясь на лектора Гаго, пишет о прекрасном как о факторе, объединяющем людские сердца, приближающим человека к внешнему миру. Поэт бессмертен, потому что бессмертно его дело — "небеса под покровительством вечности" /207, т. 2а, с. 33/. В статье "Песни вынужденных поэтов", напечатанной в том же году, Тагор пишет о прекрасном как о подаренной небом вещи, за которую небесам необходимо ответить тем же — прекрасным.

Мысль о "дибон-дебота" в поэзии, по моему мнению, впервые прозвучала в стихотворении "Пробуждение потока", причем особенно отчетливо в авторских комментариях к нему в "Воспоминаниях", суть которых в том, что поэтическое озарение пришло к поэту вдруг, вместе с переопытыванием его сердце Всеобщим Светом. Во время пребывания в Шилпайде у Тагора возникает мысль о том, что поэт является собой лишь частью окружающего "Божественного океана", а богатое воображение делает новый качественный скачок — от идеи о том, что произведение искусства — нечто такое, что долж-

но соотноситься со сферой бесконечного, — к мысли о художнике как выразителе божественного замысла. Эта мысль высказана в письме от 28 марта 1894 г.: "Почему она во мне, эта глубокая тайна? Я не могу ни разгадать ее, ни ее управлять. Не знаю, к чему она может привести меня, к чему приведу я ее. Я не могу понять, что происходит, никто не спрашивает меня о том, что должно произойти, тем не менее мне приходится изображать из себя хозяина и прикадывать, будто действую я сам.

И чувствую себя живым фортепиано со множеством струн и сложным механизмом внутри. Я не знаю, кто играет на фортепиано, и могу только догадываться, почему на нем играют" /98, т. 12, с. 216/.

Поэт был убежден, что какое-то могучее существо испытывает радость собственного выражения через жизненный опыт его — человека и творца: "Эта радость, эта любовь проникает во все мое существо, покрывая мой ум, интеллект, все Волемиум, который представляет такой живой паредо мной, мое бесконечное прошлое и мое вечное будущее" /366, с. 9/. В дублицировке к "диабон-дебота" Тагор обращается сравнительно редко, а в художественной прозе — почти никогда. Чаще всего это божество выступает как символ прекрасного в природе и могущественной силы искусства. В поэтических произведениях рассматриваемого периода мелодии, песни, танцы, картины, создаваемые художниками, являются выражением творческой активности столь же разнообразной, как жизнь божества;

Дня то я говорю, что ты велишь.

/207, т. 4, с. 55/

В стихотворении "У океана", похожем на балладу, ночью, в атмосфере таинственности и ожидания чего-то сверхъестественного, всадница, лица которой не видно, приглашает оседлать другого ко-

на, который столь мрачен, что кажется, "одеван из дна крематодид". Девизна сначала заставляет героя дрожать от ужаса, впоследствии она приподнимает свои покрывало. Герой смотрит на ее некую улыбку, припадает к ее ногам и восклицает: "Ты здесь, джизон-дебота!". В этом стихотворении много символов. Их цель — придать особые очертания мистическому облику "божества жизни".

В стихотворении "Красавица души" ("Неострое") "божество жизни" — внутренняя идеальная красота или, может быть, поэзия. Она из другого мира приходит к поэту в виде маленькой девочки, которая, повзрослев, становится его возлюбленной, затем — молодой женой. Этот образ раскрыт очень поверхностно, но нет сомнения, что союз в данном случае — союз идеальной любви. В "Золотой лядье" и "Путешествии в неизвестное" — стихотворениях, открывающих и замыкающих сборник "Золотая лядья" — "божество жизни" — Коричий.

"Джизон-дебота" — божество могущественное, нередко безмятежное. В стихотворении "Божество жизни" он мужского рода, а парическое "я" — героиня, ухаживающая за ним как за своим возлюбленным. "Джизон-дебота" сидит на троне и принимает подношение в виде чаши, наполненной счастьем и горечью, от "вечно древнего" человека. В стихотворении "Сокровеннейшее", вошедшем в сборник "Джизон-дебота" ("Кхоника", 1900), поэт, выступая как своего рода священное лицо "божества жизни", принявшего облик бога, признается:

Никому не говорю, что я знаю твои пути.

Никто не замечает, что смотришь на меня.

/207, т. 7, с. 330/

Тайор верил в божественную душу каждого человека, указывая, что "джизон-дебота" является ограниченным аспектом божества, за-

нившего исключительное место в индивидуальной жизни и противопоставлявшего себя тому, что относится ко вселенной" /291, с. 321/. В 1930 г. уже в почилном возрасте он говорил: "Я уверен, что Божественный человек, воздействующий на мои мысли, заставил меня покинуть одиночество литератора и взяться за предназначенные мне дела" /360, с. 165/. В основе своей романтической концепции "дхибондебота" важна в том смысле, что ее автор необыкновенно настойчиво отстаивает мысль о божественности творческих устремлений человека. Но несомненно, эта концепция имеет и национальные корни, уходящие в глубокую старину.

Нихарронджон Рай, имея в виду божественность творца-художника, приводит мысль вед о том, что у поэта глаза способны проникнуть через три мира" /335, с. 351/, а К.Кришнамурти говорит, что в древней Индии акт сочинения поэзии был более или менее священным сам по себе /303, с. 174/. Это, по-видимому, в какой-то мере порождается верой, что веды и другие священные тексты типа ярути ("сказанное") исходят от бога.

Субъективистский антропоцентризм, утверждавший за личность художника неограниченные созидательные возможности (характерный для романтиков многих стран), как и идея божественности художника-творца, также уходя свои корни в глубокую древность. Романтики, стремившиеся повлиять на окружающую действительность, по словам Гюго, предлагали "создать народ. Создать его в процессе. Создать его с помощью просвещения" /42, т. 14, с. 315/. Они стремились поднять на небывалую высоту авторитет поэта, который с его стремлением к прекрасному, с его бескорыстием являлся выразителем высочайших гуманистических идеалов. Его голос звучал как призыв к человечности в жизни там, где царствовали жестокость и корыстолюбие. Борась за активность художественного

знания, отставая высокая воспитательную роль искусства, романтики пытались представить художника подобным античному Орфею, под песни и музыку которого двигались камни, строились города, расцветали сады. Дейтельность художника многим романтикам представлялась мессиянской. Блейк писал:

Внимайте стихотворцу,  
Узрешему все то, что было, есть и будет,  
Чьи уши слышали  
Святое слово,  
Среди деревьев древних.

/253, с. 22-23/

Повалио утверждал, что во все времена истинный поэт остается жрецом, а истинный жрец — поэтом: "Истинный поэт всеведущ, он действительно Вселенная в малом преломлении" /69, с. 124/. Дабранником бога считал поэта Колридж, пророком — Уитмен. По мнению Гофмана, не устарела вера в то, что поэт и пророк едины. "Поэт самизвает воодушевлением и знанием огромную массу человеческого общества, — подчеркивал Вордсворт, — простирающуюся над всей землей и во все времена" /394, с. 175/. Законодателями и пророками называл настоящих поэтов Шелли. По его мнению, поэты ясно видят не только настоящее и открывают его законы, но и будущее в настоящем. Стихотворение — это образ жизни, но образ, выраженный в форме вечной истины. "Поэзия на самом деле нечто божественное" /361, с. 250/. Субъективной правде гения больше, чем объективной, доверял Гюго, а Шеллинг писал: "То, что непосредственно порождает произведение искусства или единичную действительную вещь, через которую в идеальном мире абсолютное становится реально-объективным, есть вечное понятие, или идея человека в божестве, которая образует единство с самой душой и с нею связана" /123, с. 160, 161/.

Романтики любили утверждать, что поэт является "божественным посланником", "сыном богов",<sup>3</sup> небесным избранником". Художник в понимании романтиков - необыкновенный человек. Его "ненормальности" В.В.Ванслов предлагает объяснение, связанное с "представлением о том, что художник в творчестве подчиняется некоей силе, выходящей за пределы его личности. В процессе творчества он не принадлежит себе, а целиком отдается идеальному содержанию, которое воплощает. Он полностью подчиняет свою личность этому содержанию, отличаясь тем от обычных людей, которые в повседневной практике, наоборот, все содержание своей деятельности стремятся подчинить интересам личности /22, с. 173/. Нам кажется, что эти слова можно отнести и к "джибон-дебота", несмотря на все особенности этой концепции, потому что Тагор, сформировавшийся поэт и художник знатоком сверхъестественных сил, выдвигал мысль о божественной сущности человеческой личности как таковой, ее суверенности, самоценности с целью вырвать человека из-под власти неумолимых общественных законов, утвердить идеал свободного гармонического бытия.

Нашему пониманию "божества жизни", казалось бы своеобразному, по подсказанному развитию некоторых зарубежных литератур, очень близок взгляд Пуниткумара Чаттерджи, указывавшего на самые широкие ассоциации этого понятия с мировым искусством разных эпох и выражавшего убеждение, что "джибон-дебота" нам представляет квинтэссенцию стремлений Тагора создать в воображении образ прекрасного и романтика бытия" /262, с. 184/.

Одной из существенных черт сборника "Золотая ладья" и особенно "Честрое" и "Сбор урожая" является восхваление природы, восторг бытия, каким его видит автор, и почти идентичное с ним лирическое "я". Природа в воображении Тагора необычайно молода, свежа и празднична:

Красавица земля! Вновь и вновь  
Глажу я на тебя. Душа поет  
От радости безмерной.

/207, т. 3, с. 136/

Интимное отношение к природе, разумеется, характерно не только для рассматриваемого периода жизни и творчества Тагора. Уже с детства поэт в городе чувствовал себя изгнанныком. При первом знакомстве с Гангом ему кажется, что священная река принимает его в свое лоно "как друг из прежнего рождения". В 1930 г. в знаменитых лекциях "Религия человека" Тагор повторяет ранее высказанное признание, что и его "религиозный опыт" на раннем этапе был тесно связан с чувством близости к природе.

Остановимся в этой связи на некоторых произведениях рассматриваемого периода. Приводитость и эмоциональность стиха, близость и неделимость понятий "природа" и "человек" особенно полно раскрываются в сравнениях: облако и ребенок, прижавший к материнской груди, земля — улыбающийся во сне ребенок, дуна — усталый путник. Природа безмолвно приглашает вернуться в ее лоно, а поэт умоляет мать-землю приблизить его к себе, чтобы он снова мог стать частью неба и земли, реки и луной ночью:

В душе моей,  
Растет твой трава, цветут твои цветы,  
Дождями льются запахи,  
Плоды и листья.

/207, т. 3, с. 136/

С другой стороны, природа, наделенная чертами личности, все видит, слышит, воспринимает, а далекие звезды смотрят на поэта через пространство и время как близкие существа, которые не только помогают выбрать путь, но и успокаивают, открывают свои секреты. В стихотворении "Счастье" автор как истинно живущий, необык-

ровенно наглядно рисует безоблачное дружески улыбающееся небо в лодку на спокойной Падме. По берегам реки деревья, бросившие тень, дорога. В лодке старик, а рядом с ним играет голый ребенок. Ветер доносит запахи цветов, голоса измученных жарой птиц. Начало стихотворения — это картина единства природы и человека: небо благосклонно улыбается, тихий ветер можно касается лица, глаз, груди, дорога спускается к воде как язык мучимого каждой.

Вторая часть стихотворения, характерного для сборников рассматриваемого периода, подчеркивающих нецелостность вселенной и человеческого сознания, начинается с часто цитируемых исследователями слов, характеризующих отношение Тагора к миру:

В душе моей,  
Покой струится. Кажется, что  
Счастье просто и бесхитростно,  
Как сад в цветах,  
Как смеющееся личико ребенка.

/237, т. 4, с. 23/

В этой части стихотворения меньше конкретного, поэтому тема приобретает яркое лирико-философское звучание. Поэт думает о том, как, "в какие ритмы внести песню вселенной", сорвать цветок ее радости и внести в свой дом.

Со своеобразным обобщением жизни до космических ее пределов встречаемся в стихотворении "Не отпущу" ("Золотая ладья"), в котором автор показывает четырехлетнюю девочку, не понимая, почему ее отец должен куда-то уезжать из дома. Чувство отчаяния, страдания ее маленького сердца переносится на окружающий мир, что во вселенной все едино:

В какое глубокое горе погружалось небо,  
Вся земля!

/207, т. 3, с. 52/

Поэт видит в единстве даже жизнь и смерть, которая придает жизни ритм. В стихотворении "Сладостная смерть" ("Сбор урожая") он называет смерть прелестной. Ей принадлежит все на земле и на суше, она возвеличивает человека, воссоединяя его с творческой природой:

Кажется, без соединения с тобой  
Я на земле — столь незначителен,  
Тихими и добрыми глазами, довольными губами  
Ты зовешь меня во всем живом и неживом,

/207, т. 5, с. 46/

Душа человека в мировоззрении Тагора стремится к своей основной цели — осознанию единства с божественным разнообразием мира, как река, вытекающая из источников и притоков, стремится слиться с океаном: "В расчлененности — безобразие, в единстве — красота, в расчлененности — желание, в единстве — счастье, в расчлененности — смерть, в единстве — бессмертие" /207, т. 5, с. 357/. Человек настолько неотделим от природы, что все вокруг него — он сам:

Поглощен я ныне миром,  
Глаза раскрыл — на себя глажу.

/207, т. 7, с. 200/

Субъективизация природы, страстное отношение к ней, проекция своих настроений на природу, и наоборот, ее одушевление, понятие о пейзаже как о состоянии души сближает Тагора с романтиками других стран. "Ландшафт нужно ощущать как тело. Ландшафт есть идеальное тело для особого рода души". — указывал Новалис /63, с. 126/. Сознание единства, гармония между внутренними процессами души и воображением поэта с явлениями природы пронизывает пейзажную лирику Шелли, который при создании образов природы часто применяет пережитые у Шеллинга и очень близкие Тагору по-

ности "конечное в бесконечном" и "бесконечное в конечном". Характерное для бенгальского поэта единство "небесного" и "земного", идея о том, что мир — одухотворенная индивидуальность, личность, ярко проявилась в произведениях немецких, английских, французских, русских романтиков. Для поэтов этого направления разных стран незначительное событие внезапно раскрывает цельность всей жизни, диалектическую взаимосвязь малого и великого. Известное изречение Блейка, которое в этом отношении можно определять как кредо всех романтиков, можно отнести и к Тогоору:

В одном мгновеньи вечность видеть,  
Огромный мир — в зерне песка,  
В единой горсти — бесконечность,  
И небо — в чашечке цветка.

(Пер. С.Н.Маковского)

Барочные романтики, раздираемые противоречиями между идеалами и действительностью, пытавшиеся всеми силами сбросить господство материального начала в обществе, могли скорее обнаружить отсутствие гармонии человека с миром, отсутствие гармонии в самом человеке, воспринимать хаос, неупорядоченность. Тем не менее и им (по-видимому, под влиянием эстетики классицизма) не была чужда мысль об идеальном единстве и гармонии всех вещей и явлений в мире и искусстве, выраженная, например, первыми английскими романтиками в произведениях, в которых объединяются жизнь и смерть, действительность и сновидение, сознательное и бессознательное, конечное и бесконечное. Гармонию к свойствам искусства относил Шелли, считавший, что "поэзия делает все вещи прекрасными. Она возвышает красоту прекрасного, наделяет красотой наиболее уродливое, она соединяет восхищение и ужас, боль и радость, вечность и мгновение. Она принуждает к союзу под ее легким игром все непримиримое" /361, с. 252/. Иногда романтики ищут

гармония в далеком прошлом, А.Шлегель отмечал, что греческая культура была воспитана силой природой и что "греки жили под лазурным небом, предаваясь радости бытия. Благодаря редкому сочетанию благоприятных условий, они создали все, что только может создать человек в границах земного существования. Их искусство, их поэзия полностью выражали это сознание гармонии всех сил" /135, с. 215, 216/. Утраченную цельность и гармонию многие европейские романтики искали за пределами своей страны в религии. Е.И.Григорин приводит выдержку из статьи некоего Л.Пиктета, переведенную с французского языка и опубликованную в "Московском телеграфе" в 1828 г. Цель этой статьи — защитить романтиков-поэтов, которые "сближают и приводят в гармонию самые разительные противоположности и нередко представляют нам целый мир, как бы заключенный в магическое зеркало. Все, что есть в природе ужасного и приятного, высокого и прекрасного, светлого и мрачного, — все это каким-то очарованием сливается в одно гармоническое целое" /37, с. 14/.

Не относятся ли эти слова Л.Пиктета и к Тагору, пытающемуся увидеть жизнь в гармоническом единстве, синтезировать разные, иногда противоречивые элементы и в то же время, подобно другим романтикам, отстаивать идею о непрерывном диалектическом развитии и движении всего живого и неживого: "Жизнь протекает в постоянной борьбе с противоречиями, но эти противоречия необходимы для ее прогресса... Дух жизни — это дух борьбы" /96, т. II, с. 270/.

О том, что единый мир — это мир в непрестанном движении, говорит образ реки, с которой так часто встречаемся в поэзии этого периода. Унаследованные у философов и поэтов традиционную образность и символика, идея неустанного развития, Тагор нередко раскрывает как божественную игру, которая определяет зарождение,

существование и развитие миропорядка. В одном из стихотворений сборника "Золотая ладья" ("Танец шара") поэт вечно изменяющемуся, загадочно танцующему космическому миру противопоставляет застывшую индийскую общественную действительность, в которой

Нет движения, нет песни,

Нет деятельности, души...

/207, т. 3, с. 89/

Исследователя немецкого романтизма Н.Й. Берковский пишет: "Бесконечность — особая любовь романтиков, быть может, глазастауанди. Они преданы всем своим существам бесконечности, кликухи ей, дружны с ее именем, считают себя детьми ее. Философы и поэты, для которых мир был развитием, не могли не запереть свой мир идеей бесконечности. Мировое развитие включает в себя бесконечность, оно тождественно с ней" /13, с. 34-35/. К Тагору эти слова относятся в полной мере. Его творчество в этот период изобилует такими понятиями, как мир, вселенная, солнце, звезды, небо, земля, воздух, ветер, бесконечность, вечность, жизнь, с которыми соотносится человеческая жизнь.

Разговор об идеологических чертах романтизма в поэзии Тагора середины 90-х гг. можно было бы продолжить, но в то же время следует подчеркнуть, что его романтизм имеет свои специфические и национальные черты. Это прежде всего — сдержанность, отсутствие избытка чувств, вера в победу сил добра и справедливости. Во всем творчестве Тагора редки воплощения в художественных образах безобразного, ужасного, приращения гротеска как результата абсолютного неприятия современной действительности. У него мы не обнаружим свойственного для многих романтиков крайнего разочарования в познавательных силах разума и его возможностях, дронического отношения к слову "закон". Мироздание для поэта не хаос, упорядочить который человек бессилён. Нет в поэзии

Тагора и того культа необыкновенного, иррационального, который характеризует, например, поздний немецкий романтизм.

Мы сознательно не пытаемся сопоставить Тагора с художниками-романтиками (или реалистами) какой-то одной страны (например, Англия), а стремимся раскрыть в его наследии общакультурно-эстетические, индивидуальные и национальные черты того или иного творческого метода. Тем не менее такие сопоставления, разумеется, правомерны. Так, много родственного во взглядах Тагора и натурфилософии Шеллинга, которая сыграла большую роль в становлении воззрений европейских романтиков на природу. Шеллинг отстаивал идею единства человека с природой, высокую и интимную связь с ней. Он, как и Тагор, мыслил категориями чуть ли не космической жизни, писал о ее изменчивости, переходах от низших ступеней к высоким. Природу и жизнь Тагор и Шеллинг рассматривают как непрерывное самораскрытие, движение, творчество. Много у них общего и в трактовке наиболее фундаментальных вопросов эстетики. "Универсум построен в божестве как абсолютное произведение искусства и в вещной красоте... Непосредственной первопричиной всякого искусства есть бог", — пишет, например, Шеллинг /123, с. 85/. Подобные мысли находим у раннего Тагора и даже в "Вероисповедании художника" — произведении, написанном в окончательном варианте в 1936 г.

Не без основания столь часто сопоставляются Тагор и Шелли. Аполлонов герой в их произведениях как будто растворяет себя в природе, внутреннее движение его души гармонирует с внешним миром. С точки зрения обоих поэтов, природа — нечто напоминающее мастерскую, в которой происходит непрерывный созидательный процесс, божественный по своему характеру. Когда Шелли говорит о творческом труде поэта, он одновременно делает его и соучастником бесконечного созидательного процесса, охватывающего вселен-

но, Сочинения Тагора свидетельствуют об аналогичном понимании роли художника. Поэты близки к трактовке любви как фактора огромного значения для установления справедливости, в создании образа идеализированной возлюбленной.

Разумеется, Тагора от Шеллинга и Шелли отличает многое. Бенгальский поэт, например, лишь в некоторых стихотворениях разделяет революционный пыл Шелли, нет у него и произведений, равных "Освобожденному Прометею" или "Восстанию ислама".

Современное индийское тагороведение Тагора середины 90-х гг. наиболее близким считает Вордсворту, с чем трудно не согласиться. "Такой" романтизм Тагора созвучен "тихому" романтизму Вордсворта, в сочинениях которого мотив "мирового зла" и "мировой скорби" затуманивается радостью единства с природой, а меланхолический взгляд на жизнь не перерастает в трагический. Вордсворт обожествлял природу, находя в ней успокоение, когда испытывал глубокое разочарование в окружающей действительности. Его стихотворения "Радуга", "Ода к бессмертию", "Тинтерское аббатство" являются настоящими гимнами одухотворенной природе. "Никто из его современников не только в Англии, но и во всей Европе не проповедовал столь настойчиво и страстно, как создатель "Тинтерского аббатства", поэтическое приобщение к природе, возмывавшее и облагораживавшее душу", - говорит о Вордсворте А.А.Евдократова. Но даже Вордсворт в одном из писем выразил пожелание вырваться из края в Лондон: "Общество водопадников и гор хорошо от случая к случаю, но они не годятся в постоянные спутники" /48, с. 160/. Для Тагора же природа имеет большее значение, чем постоянный спутник. Вглядываясь в ночное небо, полное звезд, поэт видел в нем отблеск потустороннего мира. Он верил не только в облагораживающую, но и воспитательную роль природы. Об этом красноречиво говорит опыт школы поэта в Шантиникетоне.

Совоставление Тагоре с Вордсвортом — поэтом, в творчестве которого часто звучат и восточные мотивы, лучше, чем что-либо говорит о том, что романтическое воображение Рабиндраната отличается от романтического "воображения западных поэтов, прежде всего своим цельным взглядом на мир" /136, с. 125/. Более того, по меткому замечанию А. Швейцера, "Тагор не мог допустить, что человек может рассматривать мир как нечто непознаваемое. Как и европейские рационалисты XVII века, он указывал, что в мире господствуют красота, гармония и порядок" /352, с. 648/. Упорядоченность мироздания (кроме уравновешенности содержания и манеры его изложения) Тагор отражает ритмически и композиционно уравновешенными стихами, продуманно используя повторы, рефрены, лексическое и смысловое обрамление. Но в отличие от европейских рационалистов в его поэзии обнаруживается непрерывный поиск глубокого смысла во всем, что человек видит и ощущает, ибо за секретными и явленными вселенной в рамках его измерений он видел игру Великого Человека — великого автора — творца мира. Первичная реальность, которую Тагор называет разными именами, является для него основой мироздания, все пронизывающей и соединяющей единой нитью. Бог поэта в человеке — соучастник человеческой жизни и смерти, радости и страдания, греха и благоденствия, встречи и расставаний. "Этот живой, громадный, способный ощущать храм постоянно предстает в новых формах, — пишет Тагор о земле. — "Вет нет спокойствия, все постоянно изменяется. В то же время его величественное единство, его истинность, его вечность не разрушаются, потому что среди изменчивой пестроты проливается Вечная Лотина" /207, т. 4, с. 457-458/. В предисловии к сборнику "Пестрое" поэт указывает: "То, что раскрыто снаружи, множественно, то, что раскрыто в душе, — едино. Эти два понятия, сливаясь, делают поэзию совершенной" /207, т. 4, с. 23/.

В ряде стихотворений отразилась вера Тагора в переселение души (из одной телесной оболочки в другую), связывающей одной нитью все живое от растения до человека. В первой половине стихотворения "Полдень" ("Сбор урожая") поэт рисует вполне реалистическую картину яркого полдня. Здесь даже нет особого восхищения природой, однако во второй, откровенно философской части, герой признается, что он как будто слит со всем вокруг, чувствует себя возвратившимся после долгого отсутствия вместе со звездами, птицами и насекомыми. Иногда поэт, забегая вперед, в будущее рожденья, размышляет о том, не вызовут ли отзвук в его душе деревни, поля, берега Падмы — все, что сопровождало его в этой жизни ("Падма", сборник "Сбор урожая"). Во многом более для всего живого, по мнению Тагора, мифическое проявление позволяет изображать животное и человека как друзей, одетых в маски. Изумленными, нежными глазами животноеглядится в лицо человека, и человек на него смотрит с нежной любовью" ("Два друга"). Можно согласиться со словами М.Винтернигта о том, что, когда Тагор говорит о переселении душ, он заставляет думать о единстве всего сущего не только в настоящее время, но и во все времена: "С точки зрения этого единства граница между человеком и зверем является только кажущейся" /393, с. 20/.

Индийские священные книги, в отличие от христианских, учат, что все предметы внешнего мира (как и в европейских сказках) могут говорить, испытывать радость, боль, страдание. Даже индийский ислам под влиянием древнеиндийских учений имеет пантеистическую окраску. "Должно быть, нигде, кроме санскритской литературы, — пишет Тагор, — немой природе не отпала бы такая важная, можно сказать, незаменимая роль. В аллегорических пьесах природа иногда предстает в человеческом образе и обретает дар речи, но я нигде не видел, чтобы природа, оставаясь сама собой,

или такой живой, такой осязаемой, такой близкой и всеобъемлющей, чтобы она играла такую большую роль" /96, т. II, с. 92/. Швабе поэт говорит, что Шекспир был не в состоянии признать "взаимопроникновение человеческой и космической жизни мира. У более поздних английских поэтов - Вордсворта и Шелли - наблюдаем совершенно другие настроения, которые в основном можно соотносить с большими духовными переменами в Европе того времени, порожденными недавно открытой индийской философией, заволновавшей душу Германии и пробудившей внимание западных стран"<sup>1</sup> /368, с. 61/. В свете изложенного, по-видимому, прав Прометхонатх Биза, указывавший, что стремление к поиску единства идеального и реального, единства мира романтик Тагор унаследовал от индийской традиции /131, с. 61/, основополагающей чертой которой Шункумар Чаттерджи считает "гармонию контрастов или синтез, создающий единство из разнообразия" /260, с. 21/. Сам поэт отмечает, что Индии прежде всего ценила гармонию, существующую между индивидуальным и общим. Такого чувства единства человека с божественным окружающим миром не найдем даже в сочинениях писателя Гете, с которыми индийские ученые нередко соотношают Тагора (см., например, /267/), ибо в действительности оно коренится в индийской философской традиции. "Это брахманство, эта мантра, эти миры, эти веды, эти существа, это все - Атман", - подчеркивает, например, Брахадараньяка упанишад, отстоявшая мысль о том, что объединяющим фактором всего неживого и живого является божественное начало (Атман) в человеке в единстве со

---

<sup>1</sup> По совершенно справедливому заключению И.А.Серебрякова, "на сложение немецкой школы индологии самым серьезным образом повлияли такие представители немецкого романтизма, как Ф.Шлегель и А.Шлегель, жившие значительными изучением в Германии древнеиндийской литературы" /92, с. 14/.

помирным абсолютом (Брахманом) /17, с. 130/.

Известные поэты хинди 20-30-х гг., принадлежавшие к так называемому движению чхавад, испытывали большое влияние Тагора. Возможно, что и к некоторым аспектам индийской философской традиции они прибегали благодаря Тагору. Н.А.Вашневская, исследовавшая чхавад, в духе воззрений бенгальского поэта делает вывод о том, что художественным открытием этого важного литературного движения является не олицетворение природы, ибо оно уже было в "Ригведе", "а воплощение в поэтических образах неразрывности, единства, взаимопроникновения жизни природы и эмоциональной жизни людей". Далее она отмечает, что в чхаваде несчастье наступает в паре со счастьем (сукдукх), что "счастье и горе, болезнь и здоровье, жизнь и смерть - те же волны вечного движения" /26, с. 116/.

Подчеркивая связь поэта с национальными традициями, мы должны еще раз вернуться к мысли, что эти связи не исключают возможности неоспоримой причастности Тагора к определенным этапам общенационального литературного процесса. Концепция "божества жизни", несмотря на ее яркие индивидуальные черты, "вписывается" в романтический взгляд на роль художника в обществе и историю. Чувство единства и гармонии, наиболее проявленное в середине 90-х гг., по меньшей мере не противоречит романтическому поиску идеала вне реальной жизни, а представляет собой субъективную модель отношения человека к действительности, основанную на сильно идеализированных древних традициях. Человек в древнеиндийской традиции и во взглядах Тагора не "гордый царь мира", не "венец творения". В отличие, например, от Калидасы, в сочинениях Тагора чувства индивидуализированы, а природа субъективизирована в такой степени, в какой это стало возможным лишь в

романтическом произведении.

Чувство единства с миром, мысли о прошлых и будущих рожденьях человека можно истолковать и как уход романтика от действительности в воображаемый мир. Мы не можем назвать ни одного другого известного индийского мыслителя, который, уважительно относился к философскому наследию своей страны, так настойчиво видел бы гармоничность отношений человека с миром. Вера поэта, например, в переселение души имеет мало общего с подобной фиктивной в древнеиндийской религиозно-философской литературе, которая, в отличие от воззрений Тагора, требует от человека строгого соблюдения определенных норм морали и поведения в социальном аспекте.

В поэзии середины 90-х гг. Тагор не только романтик. Романтизм нигде не был локальной системой. Тем более это было невозможно в Индии, литература которой, устремляясь к новым эстетическим рубежам, сохраняла черты предшущих. Тагор продолжает верить - и будет это делать до конца жизни - в прогрессивное развитие человечества на основе всеобщего просвещения. Наряду с обожествлением природы у него сохраняется и философское ее понимание. Для его поэзии нередко характерен описательный образный строй. Можно обнаружить и другие просветительские черты в его мировоззрении и эстетике, характеризующиеся необычайным диапазоном оттенков и интересов. Однако наряду с этим, наряду с первыми признаками наступающего кризиса романтического взгляда на мир, обнаруживающегося в углубленном иррационализме "диабол-дебота" и интенсификации самоуглубления поэта, появляется и интуитивное осознание жизненной обусловленности художественного творчества вообще, необходимости отражения в нем реальных явлений, мыслей и чувств, т.е. в осознании огромной ценности не мира грез

и прекрасных чувств, а повседневности как объекта творчества. Если более ранние сборники стихов Тагора отличались "посвященностью" идеала, восславлением жизни на земле, отсутствием резкого противопоставления героя и мира, то теперь, во время пребывания в Шилайде, поэт нередко и недвусмысленно изъявляет желание пролететь с небом и опуститься на землю ("Прощание с небом", сборник "Пестрое"):

Смейся, о небо! Пейте нектар,  
О богц! Небо — обитель твоего счастья,  
Я там — чужой.

/207, т. 4, с. 85/

Совершенно справедливо подчеркивает Абу Шонд Абб, что в изображаемое Тагором единство человека и природы привнесена реалистическая нотка, поскольку "картина природы очень печальна. Она единая со влосчастной судьбой человека, беспомощна и устала, как и он" /129, с. 69/.

В стихотворении "Посвящение", которым открывается сборник "Сбор урожая" (на первое и последнее произведения в сборниках Тагора исследовать <sup>след</sup> всегда должен обращать особое внимание, ибо они, как правило, раскрывают содержание других), поэт, не прибегая к изощренным поэтическим приемам, приглашает в свой жизненный "виноградник"<sup>1</sup>. Конечно, и в этом сочинении человек и природа взаимно дополняют друг друга, но это единство — единство всех сторон поэтического образа, отличающееся от философского единства

<sup>1</sup> Говоря о "Сборе урожая" и подчеркивая, что "необходимость поэтических украшений возникает тогда, когда испытываешь сомнение в том, что наблюдаешь" /207, с. 5, с. 1/, поэт объясняет, что обилие эпитетов, метафор, сравнений, повторов характерно именно для наиболее далеких от конкретной жизни стихотворений.

всего сущего в двух предыдущих сборниках. В стихотворении "В деревне", построенном на сравнениях человеческих переживаний и явлений природы, иногда, чувствуя близость любимой, наслаждается ее красотой столь же естественно, как естественно очарование земли, цветов, ветра, воды, утренней зари, но уже не испытывает желания слиться с природой.

О сборнике "Золотая ладья" поэт говорил: "В результате сотрудничества с народом моя жизнь и мои литературные сочинения начали идти рука об руку" /207, т. 3, с. 16/. Это заявление Тагора, возможно, не полностью отвечает истинному положению вещей, но в стихотворениях рассматриваемого периода, особенно в "Сборе урожан", выявляются индивидуализированные простые чувства, передаваемые в спокойной, несколько грустной манере. Содержание сборника свидетельствует о том, что его создание связывается в основном с путешествиями поэта по притокам Ганга и что никогда барьер между высоким общественным положением Тагора и окружением не был столь незначительным.

"Сбор урожан" в отличие от двух предыдущих сборников написан в форме коротких стихотворений, состоящих из четырнадцати строк и напоминающих сонеты. Композиционная и смысловая раскованность, по сравнению с настоящими сонетами, простота языка служат основной целью — рассказать о жизни бенгальской деревни, о прошлом Индии, о любви. В этом сборнике также доминирует взгляд на мир как единое целое; явления жизни часто приобретают ясную субъективную окраску. Творческие усилия Тагора и в "Сборе урожан" в основном сконцентрированы на выражении внутреннего мира. Любовь служит всеобъемлющим началом, когда поэт говорит о красоте, о прошлом или будущем. Человек велик, поскольку он является главным звеном в цепи, связывающей явления материального и ду-

ховного начала, но не эти привычные черты, а ощущение полноты действительной ценности повседневной жизни определяет новаторский характер оборняка.

В "Сборе урожая" становится более конкретной и социальной критика. Если в "Золотой ладье" (повествовательная поэма с непереводимым названием "Хинг, тинг, чхот"), чтобы подвергнуть осуждению суеверных индусов, поэт переносит действие в древние времена, то в рассматриваемом сборнике уже несколько стихотворений направлены именно против слабости, инертности, болезни перемен в современной жизни.

Совершенно справедливо за романтиками признают большую заслугу в том, что они показали, что страдания трудового народа ничем не могут быть оправданы. Однако даже в "Песне луддитов" Байрона и "Мушкетерах" Шелли не найдем той конкретности и простоты, личного по своему восприятию чувства, которое передает Тагор, скажем, в "Карме". Мир состоятельного хозяина и мир слуги в этом художественно несложном повествовании социально строго разграничены, и поэт не пытается их облизать. Тагор обращается даже к "дьявол-дебола" - воплощению идеального - и умоляет божество направить все мысли поэта, не занятого делом и играющего на флейте в тени деревьев, к проблемам реальности ("Верни меня", сборник "Пестрое").

Реалистические тенденции в стихотворениях Тагора 90-х гг. не являются чем-то неожиданным, потому что в значительном числе рассказов этого периода он более уверенно переходит на реалистические позиции. Эти тенденции свидетельствуют о том, что и в поэзии Тагора происходит становление характерного для него романтично-реалистического отражения мира.

### Прошлое в настоящем

В большое семье Тагоров царил дух любви к родине, и поэт с детства с искренним уважением относился ко всему индийскому. Однако Рабиндранату, как и его старшим братьям, был чужд дух слепого преклонения. В 1894 г., выступая на публичном собрании бенгальского литературного общества, поэт говорил: "Нам кажется, что нынешняя Индия — единственная наследница прежней, только ее древнее сияние померкло, а силы утрачены. Стоит лишь позолотить ее, думаем мы, и она возродится во всем блеске своей славы. Мы уже позабыли о том, что наши предки были, как и мы сами, людьми из плоти и крови; они рисуются нашему воображению своего рода оупуленными настрадами: отвергнув суетный мир, который для них лишь иллюзия — майя, они проводят свои дни в молитвах и созерцании бога... Когда мы думаем о древней Индии, в нашем воображении встает образ брахмана, каким его изображают в наших календарях" /38, т. II, с. 46/.

К концу 90-х гг. под влиянием нарастающего национально-освободительного движения, в котором важное место отводилось идеализированному прошлому как средству мобилизации сил народа и пробуждения его национального самосознания, поэт настолько серьезно обращается к идеализации древнеиндийских общественных отношений, что ему пришлось выслушать немало упреков за отход от собственных позиций и непостоянство взглядов. В 1901 г. Тагор опубликовал статью "Индийское общество", в которой восхваляет древних индусов за глубину их суждений, за интерес ко всему новому, к общественным преобразованиям: "Мы станем великими, если разум древних пробудит наше неводнящее общество. Мелочам нам покажутся наша политическая зависимость и другие беды" /207,

т. 3, с. 524/. Теперь Тагор высоко оценивает роль брахманов в сохранении или истинных религиозных идеалов, накоплении и распространении знаний. В последующие годы он публикует ряд эссе на социальные темы и несколько публицистических статей ("История Индии", "Общество свидетели", "Индия", "Восточное и Западное общества"). В некоторых из них Тагор даже не осуждает детские браки и обряд сати, находит положительные моменты в кастовом делении.

22 декабря 1901 г. поэт открывает школу в Шантиникетоне и называет ее "Ашрам брахмачарья", подчеркивая этим, что его учебное заведение имеет прямое отношение к древнеиндийским лесным школам-обителям. В духе своих взглядов того времени несколькими годами позже он пишет: "Мы должны следовать древнеиндийской системе образования. Нужно, чтобы ученики жили вместе с учителями на лоне природы и получали образование, придерживаясь принципов периода брахмачарья". И далее: "Организовать школу по образцу древнеиндийских обителей - задача несомненно сложная, но вальт-ся на ее решение - наш долг, долг индийцев" /ЭБ, т. II, с. 121, 122/.

Творчество Тагора на рубеже двух веков в большой мере характеризуется обращением к прошлому. В 1899 г. вышел в свет сборник афористических стихотворений "Крупики" ("Коники"), в 1900 г. - "Предания" ("Котха"), "Баллады" ("Кахния"), "Фантазии" ("Колпоне"), "Мгновенное" ("Кхонья"), в 1901 г. - "Дари" ("Ной-ладло"). В первом периоде (включая "Белангу") романтизм поэта в его основе можно назвать психологическим и гражданским, в середине 90-х гг. - философским и романтизмом природы. Теперь, безусловно, доминируют гражданственные и патристические мотивы. Разумеется, не во всех сборниках главенствует социально и поли-

гические важные темы. "Крупинки" - это двух- и четырехстрочные эпиграммы или короткие стихотворения, отточенные по форме и иногда напоминающие басни с заключенными в них поучениями. Так, в одном из них рассказывается о горшке, который мечтает стать морем, в другом буйвол по собственному опрометчивому желанию превращается в коня. Сборник понравился читателям и критикам. "Крупинки" сияют, как золотце, стихи бескитроутны, как вода, прозрачны, как лунный свет, милы, как возлюбленная", - восторженно писала тогдашняя литературная пресса /184, с. 61/.

Способным гимном романтической свободе духа служат многие произведения сборника "Мгновенное". Уже в первом стихотворении поэт призывает ловить мгновения радости и веселья, предлагаемые жизнью:

Трепеща лишь в восторге беспрычинном,  
Ной дума, ты песнь мгновенья  
В свете дней мгновенных.

/207, т. 7, с. 207/

Поэт призывает душу воспевать непрерывно движущуюся и танцующую, каждый миг видоизменяющуюся, улыбающуюся реальность, не плакать в "день праздника счастья мгновенного", разорвать узы, "созданные собственными руками". Всеобъемлющий восторг, присутствующий в сборнике, Тагор, конечно, не мог усмотреть в индийской действительности. Его жизнерадостность - оптимизм человека в расцвете творческих сил, довольного силой своего духа и верящего в будущее, оптимизм философа.

Сборник "Мгновенное", отличающийся удивительной неизощренностью изложения поэтической мысли, отсутствием какой-либо фроской орнаментации, вносит много нового в бенгальскую поэзию (прежде всего тем, что в нем впервые широко использована народ-

ная лексика). "В "Мгновении" я впервые осознал красоту и музыку разговорной речи. Это придавало мне ощущение необыкновенной радости и силы. Я почувствовал, что могу буквально использовать каждое слово, которое напрашивалось. Читатели были изумлены" (цит. по: /389, с. 174/).

Широкое применение разговорного языка повлекло за собой необходимость размера, характерного для народных песен - чхори (как тул стрелу образуют четыре ритмические группы, состоящие из четырех слогов, последняя - из двух слогов).

Прямо к современности поэт обращается во многих стихотворениях "Фантазия". Написанные в спокойном, торжественном ритме, отличающиеся особой тонкостью художественных средств, сочинения "Лакши Бенгали", "Вот моя мать", "Лакши Инды", "Песня несчастного" призывают соотечественников выйти из узкого, домашнего мира, стать более деятельными, осознать свое могущество и позаботиться об обездоленных.

В "Преданиях" и "Балладах" автор обращается к прошлому, к индийской истории и мифологии. Сборники в основном представляют собой повествования, сюжеты которых заимствованы из "Махабхараты", "Рамаяны", буддийских легенд, виванутских жизнеописаний и истории Махаратры. Поэт обращается к мифологии потому, что мифологии общечеловеческим значением всегда служил мостом между прошлым и настоящим. Но мифологические и исторические сюжеты еще более нужны Тагору как средство воспитания чувства самопожертвования ради великой цели.

В работах Тагора этого периода не чувствуется четкой границы между религиозно-мифологическим образом в искусстве или народной фантазией и историческим фактом. До и после, когда поэт про-

тивно поставляет индийскую цивилизацию Западу, он делает это на основе не столько исторических фактов, сколько с помощью образа Индии, сложившегося под влиянием древнеиндийских сочинений и прежде всего упаниад. Б.Г.Рай указывает, что некоторые произведения "Дарон" (например, 57-е, 58-е, 60-е) являются переводами текстов упаниад /334, с. 41/.

Однако заметны, что наряду с ненавязчивым авторским комментарием и пересказом идей упаниад эти небольшие стихотворения раскрывают отдельные существенные стороны мировоззрения поэта: великие истины открываются человеку, когда он испытывает непосредственную связь с природой, со всем миром: "на все-тенную, на мир живой стекает радость с источника отрады" /207, т. 8, с. 48/. Анализируя к чувствам соотечественников, поэт неслучайно подчеркивает, что высшие истины людям земли были когда-то объявлены в тени деревьев индийского леса. "Кто еще раз произнесет великую мантру радости для Индии? - спрашивает поэт в 60-м стихотворении "Дарон". - Кто провозгласит возвышенные слова, способные победить смерть и внушить бесстрашие?" Ино удевалируа древность, поэт пишет:

Индия, учила ты правителей своих  
Оставлять корону, трон, владенья,  
Занимать у бедняков одежду, героев обучала  
Врагов жалеть в сраженьи правом.

/207, т. 8, с. 70/

Симпатии поэта в произведениях девятиности годов, безусловно, на стороне старого, но он понимает, что старое не вернуть, поэтому пронизывает над собой. В "Неудавшейся песне" (сборник "Баллады") поэт изображает старого и молодого певцов, причем симпатии автора на стороне старого, когда-то превосходного пе-

полнителя песен, который должен согласиться с тем, что голос у него уже не тот, ушла куда-то молодая, выпали из памяти слова. Он говорит такому же старому правителю:

Господни, наше общество распалось!

Появились люди новые, а на земле — новые забавы!

/207, т. 7, с. 95/

В конце сборника "Фантазия" помещены также стихотворения, как "Несвоевременность" и "Обветшалый храм". Первое начинается строкой: "Итак, парадный вход закрыт". Путник подошел к городу, но его ворота закрыты. Наступила ночь. Рефрен, повторяемый семь раз, подчеркивает мрачный тон произведения:

Очень неуверенно, молительно

Вечер, вечер в небе появился.

/207, т. 7, с. 192/

Утром путник также не мог преодолеть преграду, отдалявшую его от дивного города.

Еще pessimistичнее звучит стихотворение "Обветшалый храм", в котором герой сожалеет, что струны вины оборваны, и поэтому он не может воспеть хвалу богам старого храма, притихшего и загадочного:

И вечно без заботливых рук

Боги обветшалою храма.

/207, т. 7, с. 196/

В "Сновидениях" (сборник "Фантазия") человек разочковывает в городе Калидасы Уддманне женщину, которую любил в прежнем рождении, однако при встрече разговора у них не получалось — они забыли не только облик язык, но и имена друг друга; им осталось лишь смотреть друг на друга и молчаливо размещать.

Насомненно, что на рубеже двух веков Тагор пытался найти

пути социального возрождения и политического освобождения Индии, используя опыт ее прошлого, в том числе влияние индуистской религии, но мы не можем согласиться с утверждением, что поэт был "практически индуистским националистом" /392, с. 22/. Действительно, в некоторых своих эссе начала ХХ в. Тагор с одобрением говорит об обществе, изображенном в Упаншадах и других индуистских священных книгах. Это не собственно индуистское, а ведическое общество, Поэт его идеализирует для того, чтобы таким образом бороться с инертностью, замкнутостью современного ему общества. Тагор подчеркивает, что брахманы достойны почитания, но современный индуистский ли это служитель культа, который в стихотворении "Брахман" (сборник "Предания") своим ученикам как о божественном откровении сообщает о том, что некогда знаменитый брахман принял в свою обитель и допустил к изучению вед мальчика, родители которого неизвестны. Говоря об уподоблении Тагора древности, не следует забывать, что мечта поэта о духовно раскрепощенной Индии неизменно присутствует в его произведениях:

Где души бестрепетны и голова приподнята,

Где знания свободны...

Где предрассудков мертвые пески

Не преграждают путь суждениям...

/207, т. 8, с. 56/

О том, что Тагор как художник теперь уже иными глазами смотрел на жизнь, свидетельствуют некоторые его рассказы конца 90-х гг. В одном из них - "Обманутые надежды" ("Дурака", 1898) встречаем плачущую немолодую женщину-отшельницу, пытающуюся любыми средствами оградить себя от сизерны и стать непогрешимой. Зачем? Дочь наведа полюбила храброго брахмана Кешорамала - героя

спайского восстания, правоверного индуса, грубо отвергшего  
ее — нечистую. После долгих лет поисков она находит его в Дар-  
джилинге в "деревне, где живут бутанцы. В васаленной одежде,  
дряхлого, опустившегося. Он сидел в грязном дворике, окружен-  
ный неумными ребятишками и лущил горох. Рядом стояла его жена  
бутанка" /98, т. 6, с. 312/. Может это произведение пародирует  
значение романтиков исключительным и несуществующим? Если это  
был рассказ первой половины 90-х гг., то так можно было бы ду-  
мать. Но теперь, когда писатель пропагандирует величие древней  
Индия и религию предков, концовка рассказа — полное разочарова-  
ние женщины в ее идеале — и размышления рассказчицы о том, что,  
может, этой истории он вообще и не слышал, а выдумал,  
опьяненный сигаретным дымом, — не что иное, как романтическая  
фронза, которую встречаем в поэзии писателя.

Какими бы ни были социально-исторические, философские и  
индивидуальные корни увлечения Тагора прошлым, литературоведу  
они представляются романтическими. На это указывают идеализа-  
ция прошлого и трансформация исторических и мифологических тем  
в близком мировоззрении поэта направлении, возвышении образа  
женщины в повествованиях на традиционные сюжеты. По нашему мне-  
нию, особый интерес Тагора к прошлому обусловлено и его стро-  
го субъективное восприятие утратившим, глубоко личное, проникно-  
венное отношение к великому художнику прошлого Калидасе, который  
для поэта играет роль духовного соратника. Если в середине 90-х  
гг. Тагор искал идеальную гармонию человека и мира, индивида и  
общества в реальной действительности, то теперь с той же целью  
он обращается к прошлому, представляемому как безвозвратно  
утраченный идеал. Особый интерес Тагора к мифологии сопровож-  
дается серьезным изучением бенгальского фольклора, которому до

этого никто не уделял столь серьезного внимания. В 1894-1899 гг. поэт опубликовал на эту тему ряд статей, которые позже были объединены под общим названием "Народная литература". Фольклорные мотивы явились основой сюжета таких рассказов, как "Невозможное" ("Ономбош котха", 1893), "Небольшая старинная история" ("Жити и кудро пуратов голпо", 1893), поэтических повествований, вошедших в сборник "Золотая ладья" - "Бамбобота", "Принц и принцесса", "Уснувшая девушка", "Проснувшаяся девушка" и др. Обращение Тагора к фольклору как к корням народности свидетельствует об историчности его художественного мышления, стремлении к широте восприятия окружающего мира.

В этой связи нельзя не отметить, что европейские романтики в поисках большого идейно-художественного пространства объединили в единое понятие прошлое (как историческое, так и мифологическое), настоящее и будущее. Фридрих Шлегель, превосходно знавший Древнюю Грецию, писал, например: "Ядро, центр поэзии следует искать в мифологии и в древних мистериях. Когда вы наделите свое жизненное чувство идеей бесконечного, вы начнете понимать древних и поэзию вообще" /126, с. 182/. Романтики искали в античном обществе гармоничную, свободную личность, тождественность жизни и прекрасного. Античность у них выступает важнейшим совершенством, мерилом для настоящего, однако они не боялись толковать древние сюжеты по-своему (например, "Освобожденный Прометей" у Шелли отличается новым содержанием).

Романтики, в отличие от подавляющего большинства просветителей, глубоко изучали и национальное прошлое. Так, Мицкевич и Шелли обращались к средневековой родной Польше как к силе, подпитывавшей их патриотические устремления; в Германии поздние романтики разрабатывали эпоху Лотера и Минцера; Вальтер Скотт -

примена Кроуэля. Убежденными, признанными историками (хотя и далеко не беспристрастными), последовательными историками культуры, искусства, литературы и особенно фольклора сделалось романтиков их стремление найти в прошлом пути преобразования настоящего. А.М.Черкасский, например, считает, что "типичной чертой романтического искусства, которая приобрела в Китае особую окраску, был уход в прошлое в поисках идеала" /115, с. 132/.

В произведениях, созданных девятисотых годов, много нового и оригинального форм, а в общем они повторяют то, что было характерным для Европы: чтобы усвоить художественный опыт прошлого, необходима отход от нормативной эстетики, сковывавшей творчество его освоение. В отношении прошлого, как мы видели, уже в молодости Того действовал так будто имел в виду известное высказание Гюго (1827): "Ударим молотом по теориям, поэтикам и словам. Собьем старую инкрустацию, скрывающую фасад литературы" /42, с. 105-106/. Ведь нормативная эстетика в Индии, хотя она и не являлась опорой реакции, задерживалась консервативными кругами, с которыми поэт враждовал всю жизнь. Думается, что на рубеже двух веков поэтическое творчество Того в кинеровом отделе отличалось особым разнообразием. Наряду с короткими эпиграммами "Крушинок" встречаемся с повествовательными поэмами и поэмами, написанными в форме чуть заметного диалога ("Мольба матери", "Карна и Кунти", "В аду", "Сати" и др.), развернутыми, напоминающими баллады, повествовательными ("Иема"), в которых на фоне мрачного пейзажа развивается полные таинственности и роковой обреченности события, с сочинениями, жанр которых очень трудно определить.

Стихотворная эстетика, опирающаяся в основном на традиционные сюжеты, древние предания и фольклор, иногда как будто становит-

он стихотворным рассказом, в котором поэт повествует о событиях современности. В таких произведениях Того-романтик реалистически типизирует действительность и отражает социальные противоречия. Примерами могут служить "Два бигха земли" и "Старый слуга", приведенное в сборнике "Баллады". В первом из названных произведений почти нет эпитетов, метафор, сравнений. Скупость средств выражения (за исключением звуковых повторов и многочисленных рифм) как бы подчеркивает то, что стихотворение раскрывает судьбу бедного человека. Приподнятость чувствуется лишь при описании родных мест бедняка, когда он, прогнанный со своего клочка земли, возвращается после долгих странствий.

"Старый слуга" — правдивый рассказ в форме стихотворения, в котором обаятельный в нерасторопности старей слуга без страха выказывает за бо́льшую основу, брошенным всеми хозяином и погибшим. С удивительным художественным мастерством рисует Того в своем повествовании старого слугу, которого все ругают. Однако перед читателем встает образ доброго человека, не какающего собственной жизни ради спасения хозяина. Два внутренние рифмы в каждой строке и рифмованные соседние строки придают лирическую певучесть этому бедному в отвлеченном отношении стихотворению.

В "Дарах" средствами реалистической поэзии Того клеймит западную цивилизацию и ее империалистическую сущность. Обращение поэта к теме англо-бурской войны связывается с применением лексики, которую с полным основанием можно назвать поэтически-дуалистической: "среди кровавых облаков заходит солнце века", "ошаренная стрелой эгоизма", "пьяное поступление алчности", "разодетое варварство", "националистическое себялюбие", "несправедливость именем патриотизма". Стихотворения этого сборника, несомненно яркую политическую окраску, трудно назвать романтически-

ми,

Тагор признается, что его часто упрекали за то, что в поэзии шайлодского периода он слишком много внимания уделял изображению радости, добра, увлекался утраченными и пренебрегал повседневностью и реальными человеческими отношениями /207, г. 4, Введение к "Пестрому"/. Такой упрек, на наш взгляд, оправдан лишь частично.

Нам представляется, что период творчества Тагора, начиная с первых рассказов 90-х гг. и кончая сборником стихотворений "Дари", характеризуется стремлением поэта создать свой собственный гуманистический мир с чертами реальной действительности и устремлением в сферу идеальной жизни и воображения. В стихотворении "На своем месте" (сборник "Мгновенное") автор говорит, что место его песни — ни среди пандитов, ни во дворцах, ни среди учащихся, ни у занятой делами молодой женщины. Настоящее место песни там, где гуляют влюбленные, которым дарят песни птицы, для которых расцветают цветы. Место песни — среди бесхитростных улыбок и звуков флейты одухотворенной вселенной, т.е. идеально прекрасное в природе и обществе, по мнению Тагора, в поэзии должно осуществляться о реальном и даже быть его доминантой. В "Возрасте поэта" (сборник "Мгновенное"), возражал произвудущему, но нераскрытому оппоненту, он отстаивает противоположную мысль: у поэта нет времени прислушиваться к звуку небес, он не стареет, несмотря на седину, ибо нужен всем и поэтому поэт-сверстник всем. В этом стихотворении Тагор явно выступает за превосходство реального над идеальным в творчестве поэта. Последние два стихотворения характеризуют отношение Тагора-художника к миру, его увлеченность как мечтой, так и реальной жизнью.

В таком ключе, как нам представляется, написан и вышедший позже сборник стихотворений "Ребенок" ("Шипиц", 1903). В нем вполне правдивое восхищение детской загадочной душой и романтическое преувеличение ее возможностей перерастают в стремление уйти в нее от тягот жизни. Романтическое "вечное дитя" находим в творчестве Тагора начиная с образа необыкновенно прозорливой Спорны в "Кертвоприношении". Молодая незная натура возвращается к жизни саньяса в "Возмездии природы". С ней мы встречаемся и в других пьесах. Черты детской психологии Тагор придает и поэтым людям, таким, как Бонифо Рай в "Береге Библии" и Бякон в "Радже-мудреце". Старцы с чертами детской психологии появляются почти во всех символично-аллегорических пьесах. Поэт признавался Томпсону, что когда он чувствовал себя усталым, когда хотел избавиться от своего возраста, опыта, мудрости, он возвращался к собственному детству /389, с. 196/, говорит, что его мелодии — это песни ребенка, который живет в нем, что он только придавал внешней форму настроению, которое в нем звучало /383, с. 176/.

В одних стихотворенных сборника "Ребенок" (исключая программное — первое) поэт дарит ребенку огромный простор, его игру, возмывает над жизнью, делает его символом человечества и его самобновления, ослепленая ребенка растворяет в природе, в других — раскрывает красоту души реального ребенка, глубину наиболее земного и в то же время наиболее сильного чувства — любви матери к ребенку и ребенка к матери. Эта любовь так сильна, что умерший в воображении поэта ребенок становится ветром, волной, дождем, звездой, лунным светом, снегом и флейтой, чтобы напомнить о себе ("Прощание"). Но вообще в сборнике, как и во всей поэзии на рубеже двух веков, о счастье и горе отдельного человека уже не рас-

бразуются как проявление некоего универсального ощущения и не соотносятся с природой и космосом. Любовь, изображенная как великое чувство, становится более ограниченной в пространстве и времени.

Тагор отражает действительность не только в тех произведениях, которые можно назвать реалистическими, но и в явно романтических. Об этом с большой убедительностью говорят его два романа — "Соринка в глазу" ("Чоккер бала", 1901—1902) и "Крушение лампы" ("Ноукалуби", 1903), совершенно непохожие один на другой по творческому методу, несмотря на то что посвящены одной проблеме.

Роман "Соринка в глазу" не затрагивает каких-то новых больших проблем. Внимание автора в нем концентрируется на одной семье и близких ей людях. Сюжет в какой-то мере напоминает "Ядовитое дерево" Б.Чоттопадхая: не зря этот роман в "Соринке в глазу" прямо или косвенно упоминается несколько раз. Концовка обоих произведений указывает на то, что их авторы не решились на изображение счастливого замужества вдовы. Однако Тагор необыкновенно остро ставит вопрос о том, что вдова должна иметь право на вторичное замужество, в то время как Б.Чоттопадхай, скорее, наоборот.

"Соринка в глазу" представляет собой определенный этап в творчестве Тагора и в бенгальской литературе не благодаря новому содержанию, а потому, что роман явился новаторским в отношении творческого метода. Если в "Ядовитом дереве" персонажи послушны воле автора, то в "Соринке в глазу" они внешне отделены от него, повествование в значительной степени объективизировано, а поступки характеров подробно мотивируются.

Бенгальская критика считает, что в романе ощущается влия-

ние европейской социально-психологической прозы второй половины прошлого века, особенно Джорджа Мерседта. Возможно, что Тегор был знаком и с произведениями Генри Джеймса — идеолога "психологической школы", считавшего, что внутренний мир человека более достоин внимания художника, чем внешняя действительность.

Не следует забывать, что глубокий интерес к тончайшим переживаниям человеческой души был свойствен не только тем европейским писателям, которые считали психологический анализ основным содержанием художественного творчества, но и всем лучшим писателям той эпохи. В дневнике Льва Толстого в 1836 г. записано:

"Главная цель искусства, если есть искусство и если есть у него цель, та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которые нельзя высказать простыми словами.

От этого и искусство" /103, с. 34/. Тагор своим романом "Соринка в глазу", может быть, более наглядно, чем поэзией, выдвигается в русло развития мировой литературы на рубеже двух веков. В главных идейно-художественных аспектах роман имеет конкретное идейное содержание. Если в большинстве рассказов над изображением действительности доминирует идеал общечеловеческой свободы и равенства, то в этом романе в образной характеристике персонажей и обстоятельств автор редко покидает сферу конкретного и реально возможного. Мало также ощущаем присущую Тагору поэтическую эмоциональность, романтическое восхищение природой.

Вполне реалистичным можно считать образ Раджиски и особенно Ани. В духе взглядов Тагора той эпохи автор-повествователь характеризует ее следующими словами: "Эта безгранично преданная мужу женщина, погружающаяся в священные воды реки страдания, обрела то непоколебимое достоинство, которым обладали только героини древности" /38, т. 3, с. 194, 195/. Однако под влия-

ним изменившихся обстоятельствах и самообразования Ани постепенно становится человеком, требующим к себе уважения. Она уже не слушает муку беспрекословно, который увлечен Бинодией и стал для нее чужим. В превращении Ани нет непосредственности — оно мотивировано ее поступками.

Ничего (с точки зрения поведения реальной индийской женщины) нет необоснованного и в образе Радхонки, которая к человеку может относиться и любяще-благожелательно, и равнодушно, и даже с неприязнью. Все зависит от того, в каких обстоятельствах с Аарой, Бинодией или Бхарарой ставит ее жизнь. Реалистичным представляется и образ Мохендро, который страстно любит Бинодию и готов ради этой любви пожертвовать семейным счастьем и даже кастой. Этот персонаж психологически раскрыт до деталей, особенно в отношении с Бинодией. В его чувствах к вдове нет и следа романтической одухотворенности любви, самого прекрасного и утонченного чувства. Его любовь — любовь мужчины из плоти и крови к такой же женщине.

С романтически "окружением" в творчестве Тагора и в бенгальской литературе связан образ молодой Бинодия, олицетворяющей собой женщину, стремящуюся вырваться из тесных стен ортодоксальной — женской половины дома. Своей красотой, умом, умением находить отношения с людьми и, при желании, угождать всем она вмешивается в установившиеся в доме взаимоотношения между Мохендро, Радхонки, Аарой, Бхарарой. Бинодия проводит в заблуждение всех, увлекая за собой влюбленного в нее Мохендро, не давая ему приблизиться к себе. Но потом она пишет Мохендро: "Я ласка в этом мире пришла жить, и быть любимой, и, быть может, поэтому удовлетворить свою потребность в любви, играя в нее" /ЭБ, т. 3, с. 131/.  
Интуитивно вдове индийских каст на своем деле не имели примера историч-

ни полюбить и вряд ли получали возможность, в отличие от Бинод-  
дани, даже играть в любовь.

Бинодани — всесторонне и глубоко раскрытый персонаж. Но  
та, что она — бедная родственница в богатом доме, вдова, так  
свободно и равноправно со всеми общается, не результат самораз-  
вития характера, а проявление гуманистических устремлений авто-  
ра, который "снимает" большую часть ограничений, стоявших перед  
вдовой в реальной действительности, показывает, какие огромные  
возможности, какая жизнь полноценной жизни скрывается в ледя-  
ном полноте жизни человека.

Чем же объяснить мелодраматическую концовку романа, когда  
Разлюкки так легко все прощает "блудному сыну" Мохендро и при-  
нимает его с Анри, Бихари и Мохендро обнимаются как друзья,  
Разлюкки дарит Бихари поместье, Бинодани — 2000 рупий, Биноди-  
ни в свою очередь дарит эти деньги Бихари, а сама отправляется  
в паломничество в Бенарес.

Художественно и психологически неубедительны концовки не-  
которых других романов Тагора — "Ради мудреца", написанных  
еще "Дом и мир" ("Тхоре-баире"), "Джогалок" и др. Но для  
"Соринки в глазу" такой очастливый конец имеет особое объясне-  
ние. Роман ведь написан сразу после "Даров" — сборника стихов,  
в котором поэт как никогда пытался примирить требования совре-  
менности с традиционными индусскими обычаями. Судьба Бинодани —  
это компромисс между двумя противоборствующими тенденциями в  
его мировоззрении — желанием преодолеть власть социальных догм  
и уважением ко всему индийскому.

Данью традиции в значительной степени является и весь об-  
раз Бихари, отзывчивого, доброго, самоотверженно помогающего  
другим, но в то же время следующего предписаниям индуистской

религии. "Я не зря руководствуюсь астронами, - говорит он. - Един-  
лишь возвышая в силах понять до конца каждое движение челове-  
ческой души. Если же мы не будем следовать предписаниям астр,  
то дойдем бог знает до чего..." /98, т. 3, с. 139/.

Психологический детерминизм поведения большинства героев в  
"Соринке в глазу" неоспорим, но в какой-то мере напоминает пси-  
хологический детерминизм "Читраганды", где развитие образа проис-  
ходит согласно ранее заданной автором программе. Характеры ро-  
мана, за исключением Бихари, развиваются, взаимодействуют один  
с другим. Но все они почти отрезаны от более широкого социально-  
го мира. Нельзя сказать, что их действия детерминированы социаль-  
ной принадлежностью. Нигде, например, не чувствуется, что прегра-  
дой на пути к любовному союзу Бихари и Банодина может быть очень  
большая разница в их имущественном и общественном положении. Не-  
достаточный уровень "социальности" в построении характеров, как  
и их ограниченное саморазвитие не дают оснований заключать, что  
в "Соринке в глазу" Тагор полностью переходит на позиции эсте-  
тики "подражания жизни". На наш взгляд, это тот же критический  
реализм в становлении, и, может быть, даже на более высокой  
ступени, чем в значительной части рассказов.

К критическому реализму в становлении, даю, может быть,  
и более убедительному, чем "Соринка в глазу", на наш взгляд,  
следует отнести повесть "Разоренное гнездо" ("Новый мир"), ко-  
торую, по собственному признанию Норотчандро Чоттопадхал - од-  
ного из наиболее популярных бенгальских романистов, он читал  
двадцать раз /390, с. 79/. В ней законы индийской семьи получа-  
ют адекватное художественное отображение. Жизнь автором творче-  
ски обобщается, а характеры, в достаточной степени отделенные  
от его личности, живут суверенной жизнью. Лишь оторванность ге-

роман Бхупоти, Чару и Омоя от их социального окружения не позволяют сказать, что в "Разоренном гнезде" Тагор безоговорочно реалист.

"Соринку в глазу" бенгальская критика приняла недружелюбно, потому что роман казался слишком похожим на роман "Ума" Панчхори Бандопадхья, а для "Крушения лодки" бенгальские литературоведы до сих пор не находят достойного места в истории литературы. Роландоватх Гунто "Крушение лодки" называет даже поверхностным произведением /155, с. 122/. На Западе, однако, роман получил признание: немецкий индолог Х.Глазенин с него начинает список наиболее известных романов Тагора /284, с. 349/. В.Лесни отмечает: "«Крушение лодки» можно считать одним из лучших романов Тагора. Он одноворожден, и автор не поддается соблазну вредной многозначности" /306, с. 139/.

"Крушение лодки" несколько раз публиковался на русском языке, а также на других языках народов СССР. И вполне закономерно, что роман отличается высокой художественностью и убедительностью. В нем как анахронизм изображены социальные преграды на пути к общению людей, принадлежащих к лагерю индуизма и "Бразму помпадк", и разрыв истин, раскрыта гуманистическая мысль о том, что в вопросах любви и создания семьи человек должен прислушиваться к слову собственного сердца. В образе Комоли показано, что, несмотря на необыкновенные для молодой девушки загогоги жизни (долгое пребывание под крышей чужого человека), нет никакого основания считать ее — чистой и безупречной — осквернившейся на всю жизнь, как это выглядит в свете существующих религиозно-общественных норм.

Одна из переводчиц "Крушения лодки" на русский язык

В.К.Смирнова (Бросалива) писала: "Тагор назвал роман «Крушение»

и совершенно очевидно, что в этом названии он сублимировал  
дядю старого жизненного уклада Бенгалии середины XIX в." /35,  
с. 276/. Можно утверждать, что приблизительно так же роман по-  
падает и некоторые другие советские бенгалисты. А.П.Гинтяев-Де-  
дильчук отмечает, что, в отличие от "Соринки в глазу", "Тагор  
делает упор уже на острые социально-бытовые проблемы, волновав-  
шие широкие круги бенгальской интеллигенции. Роман "Крушение"  
в известном смысле предопределял появление крупнейшего прозаиче-  
ского произведения писателя - романа "Тора". Правда, в "Кру-  
шении" социальные проблемы ставятся только в плане взаимоотно-  
шений семья и общества, Тагор здесь вновь критикует нормы фео-  
дальной морали, повизывает влияние новых демократических веяний,  
начавшийся кризис старой семьи" /34, с. 153/. А.Новикова отмеча-  
ет: "В психологии и поступках главных героев "Крушения" отража-  
ется новое, что появилось и начало укрепляться в духовной жизни  
Индия на рубеже XIX-XX веков" /74, с. 577/.

На этих высказываний становится ясна, что крушение общест-  
венных устоев (неприемлемых для гуманиста Тагора), происшедшее  
в "Крушении лодки", имело место и в действительности, т.е. роман  
можно считать реалистическим в его основе. По-видимому, под влия-  
нием оценок индологов и С.М.Петров пишет: "В литературе Индии  
к реализму обращается Рабиндранат Тагор (рассказы 90-х годов,  
романы "Песчанка", "Крушение")" /78, с. 40/. Так ли это?

Далеко не восторженное мнение бенгальских литературоведов  
о "Крушении лодки" можно объяснить тем, что роман в их глазах  
означает отход от того психологического детерминизма, который  
был свойствен "Соринке в глазу" и "Разоренному гнезду", и обре-  
щение к излюбленному для бенгальских писателей до Тагора роману,  
в котором основную роль играет захватывающая фабула.

Следет, всегда обусловленный подходом писателя к изображе-

ром событиями, в "Кружении лодки" отражает не столько жизненную диалектику единого и типического, сколько ее авторскую оценку. На сцене все основные события концентрируются вокруг невероятных умалчиваний и исключительных ситуаций. Вот основные из них. Ромею не хватает храбрости открыть Хемюлини, что он был женат. Ноллиакко не в состоянии объяснить даже своей матери, почему у него была жена, которая погибла, как он считает, во время урагана сразу же после свадьбы. О том, что Ромея любит не Колому, которая в глазах людей является его женой, а Хемюлини, рассказывает случайно обнаруженное письмо. Невероятным образом Колома попадает в дом, который посещает ее законный муж доктор Ноллиакко. Трудно не согласиться со Иркумаром Бондопаддхем, что "Кружение лодки", подобно жанру *romance* основан на удивительных происшествиях /138, с. 124/, которые, однако, органически и художественно убедительно взаимосвязываются.

Стройность, целеустремленность отличает и композиция произведения в целом: деление романа на главы хорошо соответствует ускоряющемуся то параллельному, то сдвигающемуся развитию сюжетных линий вокруг центральной героини Коломы. Время и пространство романа художественно едины, хотя характеры очень подлины.

Совершенство и гармония доминирует в общественной жизни, изображаемой Тагором, в то время как в действительности между людьми существовали многочисленные и трудно преодолимые религиозные и социально-кастовые преграды. Хотя автор и утверждает, что "индуизм больше всего связан с кухней", ограничения в приеме пищи, связанные с сохранением чистоты касты, раскрыты лишь в некоторых образах (в матери Ноллиакко), да и пренебрежительность персонажей к касте автор называет как бы между прочим, брахман

Роман как о само собой разумеющимся думает о женитьбе на брахмине Хемнолини.

Романтический максимализм прекрасных чувств и поступков проявляется во многих персонажах: Роман, не заботясь о своей репутации, помогает наладить жизнь незнакомой ему, оставшейся бездомной после крушения лодки Комоле. Человек чистой души и прекрасной внешности Ноллиакко, от всего облика которого, по словам шотландца, "веяло глубокой мудростью", не оставляет себе ни гроша денег, которые он зарабатывает врачеванием, и помогает беднякам. Ко всем людям добр и благожелателен дядяшка Чокроборти и Бинода-бабу, предоставлявший своей дочери Хемнолини полную свободу в выборе спутника жизни, научивший ее прислушиваться лишь к голосу своего сердца. Совершенно безоблачно небо равноправных супружеских взаимоотношений Банина и Шойлодия. Люди в романе легко знакомятся друг с другом, не заумываясь входят в чужие дома и без подозрительности встречаются с незнакомцами. В "Крушении лодки" ясно ощущается лиризм Тагора. Даже при описании наиболее трудных моментов жизни героев автор-повествователь не может воздержаться от романтически восхищенного отношения к действительности. Из сказанного недвусмысленно ясно, насколько сильна заранее заданная автором направленность романа. Однако этого в произведении и жизниности. Причем не только в создании индийского колорита, в описании достоверных природных и бытовых деталей.

Многими чертами людей того времени отличаются образы Куманкора, Дзогендро и прежде всего Комоли. Жизнь Комоли необыкновенна. Но в этом образе реально возможное все же часто доминирует над желаемым. Здесь и страстное стремление наилучшим образом выполнить свои обязанности в доме, покорность мужу и беспомощность перед тиранней Нобинкала. Психологически Комола раскрыта

судьбы других персонажей. Под влиянием обстоятельства она духовно развивается, становится смелее и самостоятельнее. Автор так же концентрирует все сюжетные линии вокруг судьбы главной героини и усиливает психологическое напряжение, что ее признание греху - "я - Комола" - действительно является кульминацией действия романа.

Роман "Крушение лодки" - страстный призыв к изменению реальных общественных отношений. Автор, рассказывая то об одной героине персонажей, то о другой, направляет действие на осуществление своих социальных идеалов, в которых доминирует мысль о необходимости скорейшей ломки и крушения устаревших общественных нравов, верований и обычаев, застывшей, серой, обиденной действительности с целью создания свободных, не ограниченных строгими отношениями между людьми. Этим роман действительно предопределяет появление "Торж", но делает это с помощью средств романтизма.

ОСЕРВАНИЕ ЖИЗНИ СРЕДСТВАМИ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА,  
РОМАНТИЗМА И СИМВОЛИЗМА  
(1905-1914, гг.)

В 1906 г. во время южнорусского путешествия свидели и активной деятельности в нем Тургенева, выходит сборник стихотворений "Переправа" ("Кора"). Однако в "Переправе" нет произведений, посвященных политическим вопросам жизни страны и роль в ней самого поэта. Сборник открывает наиболее сложный период в творчестве Тургенева, когда, с одной стороны, он все настойчивее обращается к религиозной образности и символизму как к творческому методу, удаляющему поэта от действительности, а с другой — полон изгнанным оптимизмом и резко критикует религию в ее реально существующих формах. Эта труднообъяснимая двойственность была характерна и для предыдущего этапа творчества: наряду с идеями, выражающими неопределенную уверенность за судьбу России и других стран, утверждавших тенденцию к мировой универсальности и даже примирения с судьбой. В последнем произведении сборника "Изгнание" Тургенев утверждает, что вершиной многообразного мира является единение человека с богом, к поиску которого поэт не знает пути. В "Дарах" императору богу адресовано значительное число стихотворений. В одном из них читаем:

Под небом безграничным  
В одиночестве,  
С кровью сердца, в слезах  
Пред тобой предстану.

/207, т. 3, с. 7/

В глубоком уюте в индивидуализированное прошлое ощущается пере-  
ход идеального над реальным, начало качественного сдвига роман-

тизма Тагора в сторону от реальности. Пессимистические настроения обнаруживаются и в оборотной "Игновенное", где за внешней кизнерадостностью часто скрываются внутренние печаль и одиночество, ощущение чего-то неизбежного и неприятного. В стихотворении "Последний расчет" эта мысль высказана уже первыми двумя строками:

Настал уже вечер, теперь  
Пора пришла все подытожить.

Далее поэт сообщает, что его "лавна закрыта, и приготовлена лодка для переправы на тот берег" /207, т. 7, с.314, 315/. Многократно повторяемые слова "вечер", "ладка", "расчет", "лавна", "темнота", "конец пути", безусловно, обретают значение символов, усиливающих атмосферу подавленности, характерную для этого стихотворения. В другом произведении, названном "Прощание с жизнью", поэт воспекает свое отшествие от "Гхата сорокалетия" большого в более удрученной кошальности, чем этого требует тема. Он прощается с миром, говорит, что бросает нону (по-вклиному, имеется в виду жизненная нона), и в лодке с разорванным парусом как сон уплывает в сторону заката.

В "Переправе", продолжая ранее затронутую тему, часть стихотворения передает любовь Тагора к жизни, его восхищение красотой природы и чувство облагораживающего единства с ней, стремление к деятельности. Отказываясь от песни голубого неба, т.е. от ухода в идеальный мир, поэт видит свое назначение в служении жизни, проявляющемся в единстве с природой, прислушиваясь к мелодиям глубоко усталого полдня, ночного покоя, победоносного светлого утра ("Гнездо и небо"). Тагор кланяется утреннему солнцу, вечернему ветру, полям, всему живому:

Скушая голову к земной пыли,  
В это утро счастлива я.

/207, т. 10, с. 184/

Наивераоятность сокращается и в таких стихотворениях, как "Девочка — новобрачная", "Потерянное сокращение".

В другой части стихотворений рассматриваемого сборника (более многочисленной) встречается с ироничным образом бога — "Гадки тешной кониаты", "Гадки скорбной ночи", как его называет поэт /207, т. 10, с. 185/. В этих стихотворениях ("Приход", "Восхождение горы", "Скупая", "У колодца", "Пробуждение", "Сознание", "Преподнесение", "Переправа") много символического. Так, слово "сон" обозначает состояние, когда человек не ощущает присутствия бога, "этот берег" — потусторонний мир, а "рынок" и "гит" — повседневную деятельность. Палочки, предметы, их признания, действия также становятся символами, отражающими растерянность автора, смутность его настроения, когда на какое-то время он теряет перспективу развития как своей личной жизни, так и жизни общественной.

Символы — частое явление в творчестве Тургорова. В сборнике "Переправа" они свидетельствуют о крайней индивидуализме, угнетенном состоянии души, иногда даже бегстве от жизненной борьбы. Мало, по-видимому, утверждать, что такого рода стихотворения определяют тон всего сборника, представляющего собой новую главу в творческой биографии Тургорова. Нельзя не согласиться с Будилетовом Бору в том, что "Переправа" — наиболее приближенный к "концерту, знаменное освещенный солнцем" из всех сборников стихотворений Тургорова /256, с. 99/. Исключительный образ художественное содержание этого сборника, где личностные настроения поэта проявляются наиболее ярко, раскрывает новая трактовка

путник, мотивов движения и света как символов. В стихотворении "Конец дня" усталый человек приходит к заброшенному, полуразрушенному изветшавшему двору, где уже не слышна равнодушная речь, здесь путников встречает не проклады деревьев и левые пшцы, а высокий пруд, разбитая дорога:

В конце жизненного пути  
Чей гость я?  
О бесконечная, одинокая ночь!  
О тало утопленное!

/207, т. 10, с. 157/

В стихотворении "В океане" герой отправляется на лодке, чтобы обеими руками обнять "бесконечное неизвестное". Он плывет по течению, не прилагаясь ни к веслам, ни к рулю. Человек слышит зовом дороги в "Конец пути". Он бросает свой дом и уходит в неизвестность с целью "переправиться на берег Твой". Весь день человек глядится в "тот берег", и, наконец, замечает, что хочет удалиться под фань деревьев, туда, где никто его не беспокоит, хочет уйти от людей, с которыми так долго шла "рука об руку" (стихотворение "На гряде").

Страна, где забывается все, манит человека в "Буре", а в стихотворении "Завершение", начинающемся строками:

Течение приостановилось,  
Водоросли лодке пригравдают путь,  
Руль брось на этот раз,  
Ведь ветра нет и не поедут паруса,  
Но ты иди по берегу реки...

/207, т. 10, с. 157/

Тагор заставляет человека идти, но движение это не по пути преодоления жваненных трудностей, ибо с "ранком", с "тхатом"

его больше ничто не связывает. Дикое не определенное дикимое  
чувствуется в стихотворении "Девушка"<sup>1</sup>:

Светильник не зажег в ночь темную,  
Осень, дочь, свет свой здесь!

/207, 2. 10, с. 119/

Кто эта девушка, в чьей комнате "все светильники" горит и  
кто источник света? Может быть, поэт имеет в виду свет любви?  
Если так, то тот, кто нуждается в любви больше всего, ее не полу-  
чает. Возможно, что девушка - образ "добра-добра", почти по-  
этической поэта. Больше всего символу нагрузки имеет здесь повторю-  
емое слова "девушка" и "бесплодно"; мрачное настроение усиливает  
еще и то, что в стихотворении описывается осень, берег реки  
безлюден, никуда ни света и девушка - одна, ночь безлюдная.

В стихотворении "Последняя переписка" определенную нагрузку  
имеют такие слова и словосочетания, как "конец дня", "цар-  
ство дремоты", "тень", "этот золотой берег", "жизнь", "неси,  
привычная работа" и др. Все они символичны и помимо конкретно-  
го несут еще и скрытое содержание, совершенно иного плана, от-  
ражающегося не в названии действительности, а в душе лирического  
героя, его подавленному настроению. Когда поэт пишет "вечер на-  
ступит, день уходит", во всем контексте он показывает, что име-  
ет в виду вечер жизни или, по меньшей мере, вечер каких-то на-  
дежд<sup>1</sup>.

В стихотворениях шмайдского периода любое сопоставление  
человеческой жизни с жизнью природы означало человека, придав-  
ленному ему сны, а в стихотворении "Сумерки" (сборник "Переписка")

<sup>1</sup> После выхода в свет сборника "Переписка" многие считали,  
что Тарор в нем прощается с жизнью, на что поэт отвечал, что ли-  
рический герой - это не автор, а художественный образ.

на природу нест просирует свои суиричные настроення. В стихотвореннн "Облако" он подчеркивает летучесть, непостоянство человеческого существования - как облака "с ветром ни приходи, с ветром уходишь".

"Сумерки", "Темнота" и "Темн" - символы, играющие важную роль и в других произведениях, где человек изображен наряду с природой. Как будто и нет определенного скрытого смысла в стихотворении "Пруд", но оно резко отличается от произведений предыдущих периодов какими-то особыми приемами и весьма емкими словами и понятиями, создающими атмосферу ожидания чего-то неприятного: "остало дни горенье", "вся работа завершена", заверша "безомовина, напыщенный символический, бездентальная ночь".

Возросшая субъективность, "копирование" мысли в "Переправе" сочетается с необыкновенной летучестью стиха благодаря множественным рефренам, смысловым и звуковым повторам. Иногда создается впечатление, что вместе с известной дематериализацией действительности происходит дематериализация слова, выражающаяся в том, что фонетическое благозвучие и ритм становится самоцелью.

Произведения, вошедшие в сборник "Переправа", несомненно, неоднородны по своему содержанию. Но к большинству из них можно отнести слова Д.Д. Оболенского, сказанные по поводу того, что символисты "стали изобретать вневещный мир через душу и тело лирического героя, сквозь его ощущения. Они придавали изображению действительности как бы дополнительное измерение, основанное на отношении субъекта к объекту. Образы получают у них духизированную структуру, причем явления эмпирического мира, сферы ощущения и воли становятся перлами канона образа, символом чего-то стоящего за ним, т.е. символом внутреннего мира души человека" /75, с.234/.

Но всегда легко определить границы между исключительной символикой романтических сочинений и символизмом как творческим направлением. Так, термин "символическое воображение" впервые употребил Блейк, а Эдгар По в России в лучшем виде считали первым поэтом-символистом. Переход образа в символ — частое явление на всех предыдущих этапах творчества Тютчева, но в "Переписке", на наш взгляд, он, скорее, символизирует, чем романтики (замысловатое заветное отступление романтического идеала, противопоставленного поэтом действительности). К тому же в "Переписке" символы не просто необычны — с их помощью мы воспринимаем воображенный поэтом мир. Нельзя не отметить, что символика Тютчева в этом отношении лишь в редких случаях перекликается с традиционной религиозной символикой древней и средневековой индийской литературы. Типа личесного героя и лесной тени, стремление сорвать с мирской жизни занавес напоминает мотивы, найденные в индийских священных писаниях; но достигая определенного возраста человек должен удалиться в лес и предаваться там молитвам и размышлениям о боге, причем в такого рода уходе из жизни не должно быть никакого трагизма, ибо эти, согласно предписаниям, человек себя воспринимает. У Тютчева же прощание человека с миром правосудных дел, вне всякого сомнения, трагично, и лишь крайнее непоколебимая вера в всемогущество бога смягчает его страх перед будущим.

Бенджамин Морандоналти почти в один голос заявляет, что уход поэта в себя (начиная с "Переписки") является лишь результатом часто человеческого гора Тютчева. Для таких утверждений есть серьезные основания, однако, на наш взгляд, неостен и другие, но менее веские причины — в сознании поэта все более укрепляется всегда присутствующее сомнение относительно во-

строении новой Индии на основе социально-философских принципов призности, опираясь на религиозные предания, Равочарование и другие убеждения, достигшее апогея в романе "Гора" (1907-1910 гг.), пусть лишь частично осознанное, могло породить совершенно неожиданные и не всегда понятные отклики современников и будущего, проявившиеся в рассматриваемых произведениях.

Роман "Гора" в идейном содержании имеет мало общего со сборником стихотворений "Переправа". В нем писатель емко и широко изображает не мир авторской души, а дает широкую картину социальных отношений, расширяет образы людей и восприятия действительности человеком в тесной взаимосвязи с другими людьми, окружениями его, говорит об обновлении жизни не только романтичными, но и реалистическими средствами.

Своего рода идейная зарисовка для этой эпопеи возмущения литературно-эстетические, религиозно-философские и общественно-политические работы Титора, выданные в четырнадцати небольших книжках в 1907-1909 гг. Так, в "Течи председателя", напечатанной в 1908 г. на провинциальной конференции Индийского национального конгресса, председателем которого был Титор, в центре внимания поэта - единство сил в борьбе за политическую самостоятельность, просвещение и образование, социальное и политическое возрождение всех слоев населения, особенно сельского. "Национальное единство еще не стало реальностью из-за разрыва между образованными классами и простым народом", - говорил Титор /98, т. II, с. 187/, призывая во имя родины забыть о партийной вражде, о эгоизме и спорах. Все эти мысли нашли свое прямое отражение в романе "Гора" - первом художественном произведении, отражавшем уроки движения свадеш и в то же время представлявшим собой довольно своеобразное отображение соб-

ствояного жизненного опыта писателя. Пундхулар Нен отмечает, что в романе переосмыслены проблемы человека и государства; по его мнению, роман "справедливо рассматривается как "Аххаб-ката" современной Индии" /354, с. 813/. Робиндронаг Гупта считает, что "Гора" представляет собой вершину бенгальской романстики и что ни один из романов, написанных после него, несмотря на другие достоинства, не достиг этической высоты романа Гора /157, с. 18/. Индийский философ и литературовед Иммануил С. Нараян говорит: "Если Тагор написал бы только "Гору" и больше ни одного романа или повести, он себе обеспечил бы место великого прозаика в современной Индии" /320, с. 127/.

Действительно, роман "Гора" сыграл огромную роль в развитии индийской литературы и общественно-политической мысли, послужив основой понимания идеологических проблем во второй половине прошлого и начале настоящего столетия.

Основная идея романа — освобождение человека от извечных оков верований и традиций, от религиозных и социальных догм как необходимого условия единения сил в борьбе за раскрепощение личности и политическое освобождение страны. В этой реальности и активность гуманизма Гора. Самоотверженное патристическое служение родине, таким оно показано в романе, близко к сфере революционных идей и действий.

Особенно ясно логика исторического общественного развития и субъективных устремлений автора раскрывается в образе Гора — приваго сына состоятельных родителей, образованного человека, которому не удалось найти настоящего применения своим знаниям. По сути дела глазами героя романа является не столько Гора, сколько все индийское общество. Этот образ отражает душевное состояние Тагора в период, когда он после отхода от власти на-

художник был критически прорисован свои взгляды относительно ценности всего дравидийского. Пунит Борнар в этой связи спрашивает: "Хотелось бы поинтересоваться, не является ли "Гора" самокритикой Рабиндраната за "Общество свидетей"? /351, с.63/.

Был или не был у Гора прототип, но Тагор сумел создать образ, резко отличающийся от других, образ необыкновенного человека, столь необыкновенного, что в нем больше символического, чем чисто человеческого содержания. Уме видеть Гора — плечи незаурядные, с очень светлыми для индийца цветом кожи, высокого роста, с мощными плечами и руками, сильным голосом, от которого люди по-настоящему задроживают. Он считает, что "наукосниательное общество обычно может приостановить разрушительный процесс, которому оно подвергается ныне общество, презирая все его законы" /98, т. 5, с. 80/. По его мнению, Индия нужна не столько брахманами древности, сколько людьми, познавшими Высший Дух. Индия лишь тогда обретет свободу, когда появятся такие люди — духовные наставники народа. Гора пронзительно сочувствен и уштенным и обездоленным. Он говорит индусскому другу, ничем не занятому Биню, что его богиня находится там, где "царят нищета и голод, страдания и уштения. В ее храме нет песен и цветов, на алтаре там льется человеческая кровь" /98, т. 5, с. 94-95/. Среди простого народа, а не среди привилегированных классов он ищет проявления той религии, того духа Индии, в который он верит. Деревья его потрясает своей разобщенностью, бесклеем, темнотой.

Арест Гора является закономерной кульминацией романа на событийном уровне, кульминацией внешней линии сюжета, но арест главного героя этого моноцентрического романа имеет важное композиционное значение: автор на время уводит Гору со сцены, чтобы создать большой простор для других образов. До этого в со-

идею лишь Гора говорит о масти, о драках похари в идеализированной ин Индии. Теперь контрастирование идеалов Гора с действительностью становится более широким, в романе в целом вычлется более тонкое психологическое осмысление. Именно теперь Тагор ближе знакомит читателя с описанными его идеи политическим последователем Гора Обинваном, с приверженцем отца Гора Бринадасом — правозерным индусом, ханкой и лидером. С целью раскрытия реального содержания отмеченных идей Гора автор находит и иные образы, представляющие собой индустриальный лагерь.

Проблематика индустриальной индустриальности романа значима для всего романа того факта, что Гора — сын кришна, индус, инверсия /191, т. 2, с. 216/, поскольку ардестью исключительности происхождения Гора Тагор обуславливается на обретенные достижения индустрии, которые превращает в изгнания потыного патриота Индии. Судьбой Гора Тагор осуждает и зарождающийся индустриальный индустриализм. По существу, весь сюжет произведения — столкновение над заблуждениями главного героя. Уже в начале романа читатель узнает, что считающий себя брахманом Гора в действительности не знает никакой масти, и, следовательно, находится вне индустриальной социальной лестницы. Характер Гора идеал противоречив: как истинный патриот он чувствует единство со всеми соотечественниками, идет с ними контактом, а как член индустриальной обреты и брахман, он, чтобы не оскверниться, должен избегать таких контактов. Раскрытием тайны рождения Гора индийского патриота и индустриальное слово в пользу обвинителя индустриальной морали и индустриальных обычаев представляется идеальной индустриальной возмужностью и индустриальностью героя. Особенно гротескным является этот образ, когда Гора впервые приходит в дом брахманов в Порена в традиционном брахманском облике — со знаком масти

на лбу, в доски из грубой шерсти, с теснянами вместо пуговиц, и широким чалом и деревянным туфляк. Амандоной, застряв в происхождении Гора, готова сваяться и шмыгать, глядя на его чудачества. Трагически очевидным представляется Гору во время подготовки к обряду посвящения и когда узнает, кто он. "С прощаньем чуть-чуть сатанинской Тагор предоставляет, в конце концов, возмечтательность своему герою — вонде национализма, руководящему политикой и религией, сделать открытие, что в его жилах течет кровь призрака и что он призрака, подобранный одной сострадательной семьей индусов", — отмечает Ромэн Роллан /38, с. 7/. Заложенная в самой основе характера Гора авторская ирония полагает на значительность всего, что отождествляет этот человек как правозерный индус. Герой, как никогда и сам Тагор, внутренне осознает, что его мечту не сбудутся. Он в восхищении говорит о своей Индии — богатой, великой землей, веры, и призывается: "Она существует только во мне. А здесь кругом царит лютый обман" /38, т. 5, с. 27/. Иными словами, автор здесь с иронией романтики противопоставляет Индии Гора реальную Индию.

Незначительность Гора особенно сильно подчеркивается в конце романа, когда оказывается, что у героя нет матери и отца, нет родины, касты, имени, рода, нет даже бога. Теперь Гора еще более противопоставлен всему окружающему его миру, чем раньше, из одного идеального царства он попадает в другое, когда говорит своему же наставнику из общества Йорему: "Узнайте мое путь к своему богу, который принадлежит всем: индусам, мусульманам, христианам, брахманам — всем без исключения, двери храма которого никогда не закрываются ни перед кем" /38, т. 5, с. 495/.

Несомненно и то, что под влиянием встреч с разными людьми, знакомства с жизнью простого народа, любви и брахманизма Пучорита меняется взгляды Гора. Он как характер эволюционирует, начинает осознавать, что невозможно построить Индию <sup>Е. Д.</sup> без грез на соблюдение индуистских веры и нравов. Поэтому кульминация внутреннего психологического развития сюжета — превращение Гора из брахмана в человека, не связанного никакими религиозными установками, автором предельно ясно настолько сматывает, что мы вправе спрашивать: "А кульминация ли то, что должно было обернуться духовной гибелью Гора в превращении Тагора?" Гора ведь не воспринимает как личную трагедию тот факт, что он по существу опоздал в общество. По воле Тагора свое превращение он воспринимает как освобождение от уз — в характере Гора романтически переживает он трагическое и комическое, чтобы доказать правоту гуманистической, но почти утопической для конкретных исторических условий мысли о том, что настоящий патриот Индии тот, кто свободен от принадлежности к какой-либо религиозной общине.

Система основных, да и второстепенных характеров в романе, безусловно, подчинена задаче художественного познания образа главного героя. Создается впечатление, что здесь брахманизм — лагерь — Порен, Яснит, Пучорита, Харан, Бародадандори — поднят автором до такого уровня, что представляет собой идеологическую силу, способную соперничать с индуизмом (хотя в действительности этого, как мы знаем, не было), лишь для того, чтобы Гора мог на них обрушиться как на оппонентов и показать, что элита, лишенная цели единства и сплочения требует контактов между всеми различными и общественными группами Индии.

Тем не менее, несмотря на концентричность романа, каждая глава по себе и такие образы и символы с ними связанные имеют

моял, ни, илларар, илдуот Баной и брахмиста Лошита, в них, особенно в Лошита, много идеального, много авторской мысли о том, как, предположив религиозные и настоящие барьеры, дающие создаваться самим. Однако любовь и почитание Лошита и Баноя Вигор, в отличие от многих рассказов, реалистически изображает как исключительное событие.

Образ Анандомойи — главной героини Гора — в очень большой степени создан из мечты и волею из мечты. Этот образ является истинным воплощением уважения к человеку, независимо от его взглядов. Анандомойи бездетна, но, благодаря о некоторых запретах, она воспитала Гору. Поэтому она — символ Индии, для которой даже различия национальностей и каст — ее собственные дети, это воплощение родины и подлинное воплощение всех истин мира. Гора в Анандомойи видит Воинтера и, направившись к ней после разговора с людьми, которые хотели считать его как бога, думает про себя: "Я иду к ней, дарующей людям жизнь и правдой истинной, к той, что находится бесконечно далеко от меня во времени, и которую я вижу повсюду, к той, что стоит выше смерти и присутствует во всех промышленных странах, к той, что освещает чудесным светом великого Буддистского великое убогое место" /98, 2, 5, с. 344/.

Своего рода хитрой женой нравственности является раскрытый средствами прямой и косвенной характеристики, одержимый созерцательный и сильный духом Гора. Но он слишком медлителен, слишком терпит даже к отрицательным явлениям, чтобы служить рупором идей автора, как это нередко случается. По иному мнению, этот образ играет большую положительную роль лишь во взаимодействии с другими, в частности с почти идеальной героиней Анандомойей.

К этим двум персонажам невозможно применить критериев литературы критического реализма, как это, по-видимому, делает Прикумар Бонданидхал. Поэтому, по его мнению, Порен и Анандомби — «серые и бескровные создания» /188, с. 139/. Означенно, с такими же критериями подходит к этим образам Никарронгтон Рай, который пишет: «Порен-бабу и Анандомби являются единственными персонажами, которые ведут себя как автоматы и достигли так себя всего по замыслу» /337, с. 172/<sup>1</sup>.

Начало романа показывает, насколько серьезную роль отводит Тигор Биное. «Так ли уж важно, каких взглядов придерживается человек, — думает Биное, прислушиваясь к беседе Гори и Порена. — Самое главное — это душевный покой и уверенность в себе. Не все ли равно, кто одержит верх в споре? Для человека имеет значение лишь та истина, к которой он пришел сам» /98, т. 5, с. 56/. Эти слова и долгая мучительная борьба с собой, прежде чем решиться, каким образом соединить свою судьбу с Лалитой, указывают на то, что характер Бинои развивается не столько самостоятельно, сколько согласно заранее определенным идейно-эстетическим взглядам автора. Ведь право и обязанность личности найти свою истину Тигор отстаивает во многих этических произведениях. Так, Вачин в романе «Четыре жизни» («Чотуронго», 1914) после изнурительных физических и духовных испытаний приходит к выводу, что истина лежит не в науке, а в вере, найденной им самим /98, т. 5, с. 554/. То же самое можно сказать и о Биное в «Доме и мире» («Тхоре-бадре», 1915—1916). Однако в целом в характере Биноя, на первый

<sup>1</sup> Если «Гору» расценивать как полностью реалистическое произведение, то в не меньшей мере такими же можно назвать и произведения лишь в черных токах, схематически обрисованных (Лранн, Баролаунтори, Обинана и др.

кация, мало обнаруживается то, что автор управляет его изменением, — образ реализуется под влиянием изменяющихся обстоятельств. Эволюция характера Бинон больше всего способствует любви к Лалите. В конце романа он говорит: "Гора!... Я помню, что только истинная любовь способна в один миг пробудить все душевно само человека" /20, 2, 5, с. 461/. Чудодейственную силу любви к Горе, между прочим, видит и в образе приемной дочери Норана Пучорита. Силой этой любви она отвергает добивавшегося ее руки брахмиста Харина, а также предложение выйти замуж за Кайтана. Любовь заставляет Пучориту забыть об индусстве и соединить судьбу с Горой, потерявшим всякую религиозную приверженность. Чувства любви к Пучорите способствуют духовному перерождению Гора еще до раскрытия секрета его рождения.

Говоря о судьбах людей в "Горе" как об отражении объективной закономерности в понимании автора, необходимо подчеркнуть, что в целом они характеризуют общество в движении, историческом и статическом, ибо в романе Тагор решает очень важную историческую задачу — по какому пути должна развиваться Индия и национально-освободительное движение в стране. Попытка определить творческий метод, литературовед должен ответить на вопрос, можно ли это движение считать движением к новым и более высоким рубежам, исторически объективным саморазвивающимся процессом или оно отражает лишь весьма субъективные взгляды писателя на жизнь, как это было характерно для "Крушения лодки", книги стихов, где писатель ищет идеал — в живой современности или в царстве индивидуального воображения, реалистичен или романтичен его историзм. Ответив на эти вопросы, мы сможем определить творческий метод писателя в романе "Гора".

После опубликования романа Тагора серьезно, а порой резко упрекали в том, что он «показал очень красивую картину новой Индии, однако она цинична — на царстве грей» /198, с. 122/. Популярный в Бенгалии политический деятель Бинимондро Пал, указывая на отсутствие реалистического изображения жизни в творчестве писателя, считал, что Тагор не способен на это вследствие аристократического происхождения и окружения /198, с. 77/.

К оценкам романа, появившимся сразу же после его выхода в свет, следует прислушаться, но и одновременно помнить о том, что многие упреки в адрес Тагора нередко были вызваны его острой критикой действительности. Однако и в 1960 г. бенгальский романист и известный общественный деятель Хуаифон Кабар указывал: «Как Ницше! Тагор указал на обетованную землю реализма, но сам в нее не пошел» /298, с. 64/, т.е. определенно не перешел на позиции реализма как творческого метода. Другое бенгальское современное исследование подчеркивает то, что в «Горе» Тагор оставляет свои идеи средствами образов /248, с. 97/, подчеркивает также, что персонажи романа живут не только человеческой жизнью — автор с их помощью выражает свои взгляды на религию и национально-освободительную борьбу /188, с. 135/. Последние две оценки являются, пожалуй, доминирующими в бенгальской тагористике.

В отношении творческого метода, примененного при написании «Горы», мы хотели бы указать на то, что в психологическом развитии действия, кульминацией которого является свадьба Биноя и Молиты и, вероятно, Горы и Пучориты, много романтической увлеченности Тагора Индией его грей. Когда автор описывает чувства влюбленных, он теряет дистанцию между собой и описанными им образами, его стиль становится лирическим, певучим и восторженным. Размышления персонажей, особенно Молоты, почти всегда пролисто-

ваны сердцем, а не умом.

Чтобы познать красоту свободной личности и расширить ее духовный простор, Тагор резко противопоставляет супругов Анондойи и Кришнадонна, Пореша и Бароданундори, а также Пореша и Хараша, Гору и Биноя, даже Лолиту и Пучориту, противопоставляет не по годам умным и находчивым маленького Вотиша. В психологическом плане сюжетных отношений Тагор субъективно ускоряет ход общественного развития, вырывает его из русла исторически конкретной социальной необходимости. Из людей, оказавшихся в конфликте с их религиозными общинами и обществом (Анондойи, Пореш, Лолита, Биной, а в конце романа и Гора), он создает своих героев свободных индивидуумов, не считающихся ни с какими общественными и соблюдаемыми другими людьми канонами. Неразрешимое романтическое противоречие между идеалом и действительностью Тагор разрешает, выдавая идеал за более высокую ступень закономерного развития действительности. Переломы, требующие огромных усилий и значительного времени, как об этом свидетельствует дальнейшее развитие, им изображены как уже почти наступившие. Как в этой связи не вспомнить слова В.И.Ленина, сказанные по поводу экономического романтизма: "Планы" романтизма изображаются очень легко осуществимыми — именно благодаря тому игнорированию реальных интересов, которое составляет сущность романтизма" /5, с. 234/. Легкость, с которой Тагор в романе разрешает все психологические проблемы, чувствуется и в его стиле. Психологическое движение часто начинается со слов "друг", "внезапно", хотя резкий сдвиг не всегда закономерен, в промежуточный процесс становления мысли никогда не удается вернуться.

Созданная Тагором модель романтизированных гуманистических отношений между людьми в "Горе" и других произведениях,

возможна, связана с его любовью к человеку и его боготворением, с идеей гармонического единства противоречивых явлений, с обобщением природы. Выясняет С. Параване указывает, что эстетические взгляды Тогора концентрируются вокруг концепции гармонии. "Это центральное понятие не только действовало как объединяющая сила его мысли по специфическим эстетическим вопросам, но также объединило его философию во всей целостности. Все эстетические его мысли — социальные, эстетические, педагогические, религиозные — были синтезированы в совокупности как результат этой борьбы на протяжении всей жизни критерия гармонии" /323, с. 127/. Идея гармонии, по убеждению Тогора, надлежит присудить центральной философией мысли, а сам ищетась под единством, гармонией доминант эстетическую сферу, "инстинктивное родство, абстрактное единение", взаимодействие, взаимодействие и т.д. Проявлению осуществляется всеобщей "гармонией", по мнению А.Д. Литвина, "Тогора видел в том называемой "внутренней гармонией" человека" /64, с. 92-93/. Пожалуй, мы не ошибемся, если образы Антонина и Пореша, а также многое во взаимоотношениях Бинюа и Лолиты, Горы и Пучориты, даже Горы и Пореша, отнесем к поиску идеальной и сверхидеальной гармонии в человеке, что вряд ли совместимо с реализмом. Тем не менее в отношении "Горы" можно сказать, что автор здесь вступает на "обезопасенную землю" реализма. Ведь в собственном плане развития действия романа судьбы персонажей тесно переплетаются с эволюционирующим внешним миром и не детерминированы. Образ Горы выдает огромный сверхчеловеческий идеал, абсолютный по своему характеру и нереальности. Осуществление этого идеала невозможно, поэтому автор горюет и любит, и разочаровывается. Но эти явления в основе своей не романтические явления. Вынося внутреннюю противоречивость Горы за пределы персонажа и истории

его в другой эмоционально-судожественной тональности во второстепенных образах, принадлежащих и индивидуальному лагерю. Тагор подчеркивает теневые стороны его идейной платформы, выявляет органическую связь идеала и действительности. Как портрет Доминика Грей в романе Оскара Уайльда отражает его истинное лицо, так и эти характеры - Двойники Горы - раскрывают читателям реальную общественную значимость оторванных от реальности идеалов Горы. Здесь Тагор идет намного дальше, чем романтизм. Двойники Горы, особенно Лохин, Хормошкин, Койша, Раманоти, хотя их роль в романе и ограничена, - реалистические характеры, чье поведение обусловлено социальной средой.

Характерно, что все или почти все второстепенные персонажи связаны с внешней, бытовой-жизненной стороной сюжета. Так, Лохин во что бы то ни стало хочет выдать заучи свою дочь и об этом только и говорит, а Койша ищет невесту с хорошими приданым. "Ирромантично" уже и столь большое число персонажей в одном романе. Сюжетные ответвления, которые образуют второстепенные образы, безусловно, типичны, ибо они соответствуют закономерностям общественной жизни того времени. Когда автор рассказывает о замужестве Хормошкина и ее тяжелой доле до рождения сына, личными из дома, когда мы знакомимся с горькой судьбой ее дочери Анноромы, кажется, что сама жизнь врывается в роман. Главными чертами характера Хормошкина - полная покорность судьбе. "Понялось, чем больше было страдание, тем радостней ей было от мысли, что она находит в себе силу превозмочь его", - характеризует автор своего героя /98, гл. 5, с. 254/. В этом отношении Хормошкин - идеальная женщина с точки зрения реального индивидуума. Но как она далека от образа Анджоной или той женственно-матери и безупречной хранительницы семейного очага, достой-

ной поклоны, преданной Ланнам, о которой говорит Гора! Придоброби и превращенна Хорниохнин после того, как она получает возможность увидеться вернуться в свой дом, идав завуи Пучори-ту за Кофана — одного из ее жестких деверей.

С развитием внешней линии сюжета связаны и подлинные общения Гора с простым народом. Когда автор известует о том, что неизвестно погубило сына плотника Пондо, или о том, как кусульман-ская община деревни страдает от бесчестия покаяния из-за того, что не уступает своей земли плантациям-американцам, мы не только сочувствуем бедным, оторванным, разделенным религиозными и социальными перегородками жителям деревни, но и не сомневаемся в том, что описываемые события действительно могли иметь место.

В отличие от "Соринки в глазу" — романа, в котором, несмотря на высокий уровень эмоционального и психологического реализма, все характеры, представляющие собой малочисленную социальную группу, как бы отрезаны от остального мира, в "Горе" панорама широкая панорама общественной жизни, представленной в развитии.

При описании романтично-реалистического художественного восприятия мира в "Горе", на наш взгляд, можно говорить о наличии довольно убедительных признаков изображения того "исторического человека", детерминированного социальным окружением, который явился открытием и основополагающим признаком критического реализма или реализма XIX в. (как его часто называют) в Европе.

В "Горе" раскрыт не только путь к идеальному для тех условий Индии обществу, но и испровергнуты ложные идеалы как несоответствующие логике индийской жизни. И.И.Тубинский говорит: "Тго (Тгора. — В.И.) обычно упрекает в том, что он идеализирует Индию, когда он противопоставляет Европе индийские идеалы. Но Тгор прекрасно отличает идеалы от действительности и прекрасно

знает, что индийская действительность отнюдь не воплощает индийских же идеалов" /104, с. 9/. Одновременно следует заметить, что в "Торе", в отличие от реалистических романов французской или английской литературы, мы не найдем резкого противопоставления классов и их столкновений. Основной социальной закрепленностью, а вместе с тем и реалистичности в этом романе является принадлежность героев к определенной религиозной и кастовой группе.

Сразу после "Торы" выходят произведения, которые ни с какой степенью правдоподобия нельзя назвать реалистическими, ибо они или продолжают идейную линию "Переправы", или дают философскую радость, которую поэт черпает больше из мудрости древних индийцев, чем из жизни, или с публицистической прямотой, но романтическими средствами выражают гуманистические идеалы. Мы, разумеется, имеем в виду опубликованные в 1910 г. сборники стихов "Короткие песни" ("Титанджана"), за которыми последовали "Тирьякпакшон" ("Титивалло", 1914) и "Песни" ("Титали", 1914). Стихотворения, включенные в эти сборники, принято называть поэзией периода "Титанджаны".

По форме это в основном песни, объединенные внешне сходством — обращением автора к божеству — и общей трактовкой лирических тем. В 1909 г. поэт опубликовал религиозно-философское произведение "Религия" ("Дворно") и первые восемь частей прочитанных им в Бантинкетоне провозадей, объединенных под названием "Бантинкетон". В первом сочинении чувствуется сильное влияние упаншад, во втором — виванитонских воззрений. "Религия" и "Бантинкетон" по содержанию близки к стихотворениям-песням периода "Титанджаны" — в них столь же важное место занимает религиозные мотивы, раздумья поэта, уходило от повседневной жизни и конкретно-исторической действительности.

Поэзия и ее звучание наиболее полно в публицистическом, поэтическом и драматургическом творчестве этого периода свидетельствуют о наступлении следующего этапа в творчестве Тагора. Справедливо указывая на связь его сочинений с политическими событиями в Индии, Рубенс Чокро Вен Гунто отмечает, что, разочарованный в политике Индии, Тагор в этот период создал наиболее поэтическое из своих произведений — поэмы "Радха" и "Почты" и сборник "Титаникони" /358, с. 18/. Глубокое чувство удрученности, по словам поэта до 1914 г., вынужденного сомнения, придает многим произведениям этого периода выраженное личностное звучание по сравнению с предыдущими (до опубликования сборника стихов "Переправа").

Рассматривая творческий метод Тагора в сборниках этих лет — второго периода "Титаникони", можно видеть, как трудно различать романтический символизм и символизм как литературное направление. Ведь для того и другого характерен своего рода индивидуализм, внимание к фольклору и под его влиянием — стремление к простоте и легкости формы, желание объединить поэзию с музыкой, которая стала глубокой, что способно без слов постигнуть сущность мира. Для Валлинга музыка — глубочайшая поэзия вселенной. Выше других видов духовной деятельности человека оценивали музыку Новелле и Горман, а Верней, в свою очередь, подчеркивал, что "музыка прежде всего". В.И. Миряновский в свое время серьезно обосновал взгляд относительно того, что символическая поэзия является романтической. Образ-ландшафт в произведениях Тагора середины 90-х гг., столь наглядно создаваемый поэтом и столь сочными красками, — не только романтическая зарисовка природы, но и покушение на ее материальность отражением его душевного состояния, что свойственно символистскому видению мира.

Бесомыслию, однако, что до этого, за исключением некоторых произведений, романтическая мечта Тургора конила свой шествие или в дали, или в природе, или в прошлом, а теперь она связывает себя надежды с богами. Преданность божеству, по мнению П.Бина, является лишь ответвлением творческого гения Тургора, а не его основной частью /132, Введение/. И большая часть сочинений романтического сборника, продолживших античное или романтическое традиции, подтверждает по меньшей мере наудачно неоспоримость взгляда П.Бина, ибо эти произведения при поверхностном знакомстве несут пропущенные желания воспеть бога, выразить свое глубочайшее преклонение перед ним. Но уже тот факт, что Тургор, как отмечает И.Винтерниц, имеет слова для обращения к богу, и для "намерения того, что писатель измывает своей религией, показывает, насколько неопределенным является это понятие бога и религии" /398, с. II/. Эта неопределенность столь очевидна, что религиозная символика Тургора иногда представляется лишь оболочкой, под которой скрываются часто человеческие или субъективные реальные переживания. Этому ощущению содействует и то, что боги он или очеловечивает и обращается к нему как к личности, или видит в природе символы за явлениями или объектами мира. Правда, в таком понимании Верховного Существа Тургор не очень оригинален: в боге видены другие, господина, любящего, возлюбленного и даже ребенка такие поэты, как Кюбир, Нанак, Даду и особенно близкие Тургору мистику Бенгалии, вера которых в очеловеченного бога является доминирующим настроением в поэзии периода "Титанических".

Поэт посвящает богу то, что видит, слышит, все свои дела, свои утра и вечера, свою жизнь, радость и невзгоды. Но какую конкретность в религиозном смысле имеет такое посвящение, если

в одном стихотворении, состоящем лишь из десяти строк, поэт, обращаясь к богу, называет его различными, фактически взаимодополняющими именами:

Посланец мой, любимый, высший дар,  
Товарищ вечного пути, жизнь моя бесконечная!

/207, т. II, с. 290/

В отношении к божеству поэт часто выступает как пантеист. Он приветствует бога, поклоняясь глубокому небу, тихому ветру, усталой зелени земли, безмолвным звездам. В необыкновенно благозвучном, богатом аллитерациями, словесными повторами и в то же время очень простом по форме и содержанию стихотворении "Титанджона" (№ 141) поэт высказывает единения с всадесудым богом:

Душу мою и тело  
Хотел бы я возцено  
Соединить с той тенью черной,  
Возникнуть тем огнем,  
В океан тот погрузиться.

/207, т. II, с. 110/

Божество Тагора может быть и нестопан, утверждающим свое право являться к человеку путем страдания. Оно дарует жизнь, но это кончается неизбежно огненными стрелами, приносящими смерть. Конечно не бог учит человека любить мир, излучающий ответную любовь. Но звуку божественной флейты в темную, дождливую ночь душа человека сплывает на свидание с любимым на берегу далекой реки. Копируя любовь как высшей ценности жизни и бога как любимого, пронизывающая многие стихотворения периода "Титанджона", несомненно, является следствием влияния вилхузма. Но одновременно не следует забывать, что основой мифа произведений вилхузмских поетов — отна Раджи, символизировавшая между человеческой душой

и единение с богами, от этого (лирическая доброты или и обязанности поэта) ради выходящий в Кришну — Тагор трактует как уже знаменное или романтическое единство бесконечного и конечного. Божественный пестух и игрок на флейте в стихотворениях сборника "Титаник" не становится любовником, поскольку Тагору близка чуждая эротичность виндхатской поэзии. И так, туманному образу Кришны, который и любит, и удерживает человека, ноэт придает черты Шивы.

Оставив свой трон и прихода и дому человека, одиноко исполняющего песню, с гитарой — символом поклонения — в руках ("Титаник", в. 56), бог, вопреки Тагору, признает величие человека. Человек осознает, что бог-художник доволен его мелодиями:

Когда ты шепот мне призывал,  
Грудь гордою наполнилась.

/207, т. II, с. 68/

Подобные стихотворения свидетельствуют, по-видимому, о том, что бог "Титаник" в какой-то степени вырос из романтической концепции "Божества жизни" — неповторимой концепции, воплощенной на преддверии этапа с единственной целью — выдвинуть индивидуум как высшую ценность" /245, с. 5/.

Существенной особенностью поэтического творчества Тагора этого периода является то, что в нем больше чем когда-либо отразилась характерная черта поэзии народных певцов — баулов. Поэт с юношеских лет приобщался к их поэзии, задумчивым прощаниям об одиночестве любящей человеческой души, разлученной с богом, о звуках мистической флейты, о боге в душе человека. Тагор с баулами писал не раз и очень содействовал укреплению высокого престижа этих певцов, возмущаясь сулловодством за то, что они сознательно и радикально порывают с общественными нормами поведения.

В песнях-стихотворениях периода "Гитандрали" уже сама форма напоминает сочинения баулов. В большинстве этих сочинений ощущается присущая ценным баулов простота лексики и выразительных средств и вместе с тем большая музыкальность и поэтичность, связанная с винцуваном и близкая нузульманам-суфийм лирика-то очень естественная, хотя в основе своей и религиозная, неопределенная по своему содержанию, символика. Это хорошо обнаруживается в 1-й песне сборника "Гитандрали", рассказывающей о приближении лодки с белым парусом. Кажется, не Тагором, а странствующим пещер-баулом сочинена 20-я песня "Гитандрали". Во время вторичной ночи, когда отчаявшиеся небо плачет, человеку не спится. Он открывает дверь, но так темно, что ничего не видно. "Где ты?" - спрашивает человек. Но бог где-то на берегу далекой реки, у края дремучего леса, во тьме, т.е. нигде определенно. Эта неопределенность близка по духу религии баулов.

Религиозность Тагора в сборниках периода "Гитандрали" - религиозность особого рода, поэтому по эри алхивиско "Гитандрали" на Западе назвали "Евангелием радости". Здесь действительно сохранился ноты восторга бытия, характерного для 90-х гг. Тагор говорит, что тот же поток жизни, который бежит по телу человека, бежит и танцует по миру. Он подчеркивает, что "в последней песне" все его радостные мелодии должны объединиться с его голосом, в который вливается ликование полей, божественный танец жизни и смерти. Радость божества расширяется в обилие бури, в счастье и горе /207, т. II, с. 105/. Весь мир охватывает песня радости. "Когда же она взвучит у меня в душе?" - спрашивает поэт в другом сочинении /207, т. II, с. 15/ и заявляет в третьем - в одной из наиболее мелодичных и известных его песен;

В мир я пригласен для жертвоприношения острале,  
Хвала, хвала тебе, жизнь человеческая!

[207, т. II, с. 36/

Перефразируя мысль уэзингад о божественной радости как первичном импульсе творения, Тагор спрашивает: "кто мог бы думать или двигаться, если бы небо не было переполнено радостью, любовью?" [376, с. 177/], а в "Тириниде несея" поэт размышляет: если не о целые пробудить любовь в душе человека, то зачем небо-ся на рассвете поет, звезды сияют в тириниде, цветы высти-ляют место для человека и зачем начнет ветерок?

Радость и любовь как формы взаимной связи конечного и бес-конечного в поэзии Тагора этого периода, бесспорно, имеют опти-мистическое звучание и вписываются в его романтическое видение мира. В стихотворениях, в которых поэт вмешивается в социальную действительность, осуждая ее пороки, выступая в защиту низко-рожденных и угнетенных, пронашивается его активная социальная по-зиция, и связь этих произведений с идеями, отставленными в рома-не "Гора". Становится важным, что избранная для этого периода форма лирической молитвы не имеет ничего общего с религиозным культом, а бог Тагора — бог обездоленных и бедных. Тот, кто хо-чет поклониться его етоши, должен "спуститься" к самым унижен-ным, нищим, страдающим. Высокомерны не встретить Его, ко-торый

Среди всех и ниже всех,  
Среди движущихся всего.

[237, т. II, с. 65/

Поэт кланяется "человеческому богу", поет ему хвалебные песни, восхищается погруженным в размышление горам, проото-рами широких рек, говорит о потоках пришед и ишридов — дра-

лицев, кляпцев, ошейков, гунзов, мананов, ноголов, которые образовали "земной ладской ошей" Индия. Родина поэта и в будущем должна быть гостеприимной ко всем. /207, т. II, с. 61/. Это и написанное для года науки стихотворение "Дваугольномо..." (Гимн Индии) красноречиво говорит о том, что Тагор интуитивно чувствовал перед собой "новые берега" и, может быть, даже "существенные очертания" своего интернационального университета Вишва-бхарати.

Нет сомнения, что среди созданий Тагору в 1910-1914 гг. стихов-песен много отличается направленными идеями утверждения звуков, однако растерянность и уныние, свойственные "Переправе", это сильно ощущается. Причем такие часто повторяющиеся символы, как корабль, лодка, путник, путь, свет, светильник, темнота, переправа через реку или море, открытая дверь, мост, как правило, не столь связаны с жизнью, смертью или новыми этапами в жизни и художественном творчестве, сколько с наслышан о божь.

В некоторых стихотворениях Тагору периода "Титалургии" гуманистической идеал вообще отсутствует или оказывается несбыточным. В таких произведениях проявляется умиротворенность, неподвижность, исчезает конфликт, непримиримость к социально-политическим надругам. Нервную встречу с самоуниженным человеком перед божеством. Сборник "Коротенькие песни" начинается строками:

Голову мою октони  
К или ног твоих,  
Утони в слезах  
Высокомерие мое!

/207, т. II, с. 5/

В ряде песен этого периода Тогор осмысливает истинность ужасности и страдания, изображает жизнь как пому, утверждает, что для избавления от нее нужна помощь божественной силы. Человек хочет петь, но песни не получаются. Если приходит беда, он с ней не борется, а, чувствуя себя одиноким, беспомощно плачет, глубоко уходит в себя. О возросшей роли субъективного начала в диссонансных сборниках говорит и тот факт, что песни-эпихорейки часто начинаются словами "я", "мой", "наше".

Для поэзии Тогора никогда не был чужд романтический трагизм в отношении к миру. Это чувство порождается отрицанием окружающей действительности. Но до "Переправы", благодаря глубокой вере поэта в прогресс, чувству одиночества и гармонии, трагическое звучит всегда включено оптимистическое звучание. В сборниках периода "Гитангола" этот трагизм становится несомненным и звучит, может быть, даже сильнее, чем в "Переправе", безумие, алчность, раздумья о смерти, как об освободителе от жизни. Именно Тогор называет смерть "последним исполнением жизни", "моей смертью". В 116-й песне ("Нертуэсняя песня") вся жизнь человека предстает как ожидание смерти. Аллюдируя эту мысль, автор несколько раз повторяет:

Смерть, о смерть моя,

Со мной заговори!

/207, т. II, с. 91/

В другой песне того же сборника человек всеми "вечерями и утрами", "цветами и плодами", которые он собрал, радостным и благодарным своим сердцем, всем богатством человеческого существования стремится удержать не жизнь людей, а смерть. Такое ощущение нам напоминает поэзию Бодлера, где жизнь — лишь напоминание о смерти, незначительная территория в огромном царстве смерти.

Действительно, сборники "Нертуенные песни", "Гарница песен" и "Песни" имеют не только большую идейно-художественную ценность, говорят о дальнейшем освоении Тагором новых поэтических рубрик, но и свидетельствуют о значительном кризисе его творческого гения, влиятельного религиозного инстинкта. Если не считать, что начиная с "Нертуенных" Тагор делает новый качественный скачок в творческом осуждении мира, часто совмещая с символизмом, то его романтизм в поэзии начинает развиваться по нисходящей линии. И это вполне закономерно, если учесть, что еще в расцвете первой половины 90-х гг. началось становление критического реализма. К тому же романтизм как система художественного мышления определенной эпохи ни в одной стране не был продолжительным явлением. Характерно также, что часто в свое время он становился религиозным. Под конец жизни умиа в себя, в религиозную мистику Колриджа и Вордсворта. Бывший индус и республиканец Цомалас серьезно намеревался пересоздать<sup>1</sup> Евангелие и к этой работе планировал привлечь других индийских романтиков (Тана, Вайнермахера, брадрика Вилсона), Бреггано веруется и римско-католической вере и т.д.

Все же мы склонны думать, что в поэзии Тагора 1905-1914 гг. можно говорить о символизме. Эту мысль в частности подтверждает

<sup>1</sup> Характерно, что религия прих неконформистов-романтиков, ратовавших за абсолютную свободу личности, - чаще всего внутренне пересозданная религия, приспособленная к собственному мироощущению. Это полностью относится и к Тагору, с уважением относящемуся ко всем религиям, но начиная с 1911 г. порывавшему к принадлежности к сильно реформированной, но еще инстинктивной вере "Брахмо самиди".

и реакция Европы на "Гитандрали". З. Венгерова - одна из переводчиц Того в дореволюционной России - писала: "Мы склонны видеть в творчестве Того оживление Востока именем Запада, чистый и глубокий спиритуализм" /28, с. 9/. Это сказано в духе того, как полагали Того западные декаденты. Далее З. Венгерова отмечает: "Он (Того, - В.И.) связан своими литературными касательными с европейской духовной жизнью последних двадцати пяти - тридцати лет и более всего напоминает Метерлинка и лучших символистов нового или очень еще недавнего времени. Основа его творчества в эзотеричности, в стремлении провести весь мир через призму индивидуальной ситуации для того, чтобы урвать единство духа в бытии. Это стремление сближает его с коренными течениями современного символизма, отличным от маркобрандской школы, идущей от Востока" /28, с. 18/. Другими словами, очищения периода "Гитандрали" и "Перопраса" - не отстранение творческого гения Того, не просто временный уход в себя, а основанное русло поэтического развития на определенном этапе, созвучное аналогичным направлениям развития литературы в Европе.

Почти одновременно с "Гитандрали" вышла пьеса "Раджа", по содержанию очень близкая поэтически произведениям этого периода. Однако в ней почти полностью отсутствует какая-либо определенная социально-политическая направленность, чего никак нельзя сказать о многих стихотворениях "Гитандрали". Разъяснил содержание пьесы, Того пишет, что в "Радже" оупруга индийского критика Бадорона хотела увидеть своего настоящего зятя некро-опного Раджу, но, очарованная прелестью ложного, возлюбивши гирлянду на его груди, Костюная баба не-еа нее и странное душевное впечатление заставили Бадорону осознать свою ошибку и грех и прийти к истинному брачному союзу /207, т. 10, с. 648-649/. Эту

идеи Тагора, пожалуй, можно назвать главной идеей пьесы. Основная и нерешенная автором проблема в "Радхе" — как убедиться в реальности существа, о внешнем облике которого нельзя сказать ничего определенного и чьи действия прямо не пронаблюдать. Другими словами, в "Радхе" поэталь пытается разрешить проблему, как человек может "убедиться" в существовании бога, "увидеть" его. Именно поэтому "Радха" останется вычужденные мистической замурованности, невозможности поведения персонажей. Но нельзя сказать, что пьеса непонятна, как в этом часто Тагора упреждали его современники. Если обратиться к религиозно-философским взглядам Тагора этого периода и разобраться в замысле пьесы и ее символической структуре, то окажется, что в "Радхе" понятно все.

Другое дело, что не все в пьесе художественно убедительно. Так, вызывает возражения то, что в двадцати актах пьесы, не являющейся действиями (что делает ее несомненно похотей на драму), эпизодические персонажи слабо раскрыты, взаимоотношения между отдельными актами недостаточны. Поскольку "Радха" — пьеса идей и мысль в ней доминирует над действием, нелегко даже понять, в чем суть ее основного конфликта, замеченного, как нам кажется, в борьбе Пудорамы с собой за свое религиозно-философское отношение.

Как характер, вне всякого сомнения, наиболее убедительна Радха Пудорамы, в начале пьесы гордая, требующая соблюдения своих прав. Осознав свое истинное положение, она совершенно отказывается от всяких претензий на равноправие с мужем /310, с. 197/, который не только земной правитель, но и бог. Любовь Пудорамы к Радхе во второй половине пьесы напоминает любовь Радхи к Кришне — беззаветную любовь человека к богу. Но инцидентом поэты изобразили Радху не столь покорной Кришне, как это

извест Тагор в конце пьесы универсальная и всеобщая, ради вместе с правителем Калчи возвращается в свое государство,

Рада не только всеобщий бог и правитель государства, но и верховный жрец правителя земли. На протяжении всей пьесы Тагор пытается показать эти аспекты образа Рады, то противопоставления, то объединения их. Кроме того, Рада, как и бог в пьесе — святогорских верхов "Танцетол", — кулант:

Я во двор дварь дурь,

Я двор дварь дурь.

[207, т. 10, с. 236]

Известно не только изрядно в адрес Рады как мирового правителя. Его подданные разрешено ходить по всем дорогам государства, простому народу дозволено заходить в дворцовый сад, все могут критиковать Раду, не боясь царя. Люди поют в пьесе, что там, где правит царь, там все Рада. Но остается непонятным, почему показанный в столь положительном свете всеобщий, суровый, но добрый Рада по воле автора допускает на индийском в художественную ткань произведенная битва между правителем союзных государств из-за их стремления захватить Пудрочу.

Взаимоотношения Рады и Пудрочы, помимо их визуальной интерпретации, могут иметь и другие толкования. Так, Рада может быть универсальной "я", Пудроча — личностью, о которой в связи с упоминаниями Тагор говорит несколькими годами позже в лекции "Садхана". Пудроча может также персонализировать конечное в мире, Рада — бесконечное. Л. Сидлер поднимает очень интересную идею о том, что "Король Тёмного Локон — бог не вне нас... Он душа в сердце человека" [279, с. 50]. Такая мысль объединяет "Раду" с "Темной человека", сформулированной Тагором изначальнее.

(Длиною общей арочный тон пьесы еще не свидетельствует в пользу зарождения этой гуманистической концепции в "Радра"). По словам Э. Томпсона, "Радра подразумевает, что его (Тягора. - В.И.) символика достиг зрелости" /389, с. 210/. С этим утверждением можно и не оспаривать. Далеко не все в пьесе символично. На наш взгляд, не имеет второго символического плана сцена, в которой показывается группа кузников - чужестранцев, группа горожан, прохвостов, женщин, танцовщиц. При этом эпизодические действующие лица лучше выносятся в область художественную ткань произведения, чем подобные характеры в более ранних пьесах. То же можно сказать и о событиях, связанных с битвой на-за Пудорномы. Символическое значение приобретает лишь коронация правителя Канчи, которого ватага Радра преследует по пути достижения истинного блаженства - по пути испытаний.

В пьесе, по-видимому, можно говорить о наличии двух планов повествования - символическом и несимволическом. Эту художественную двуплановость расширяют разговоры между Пудорномой и Пуронгом в самом начале произведения и в десятом акте. В первом Пуронгом - символический характер. Она вводит в тонст языке выражения, имеющие символический смысл, как "тот, кто не будет знать света, не будет знать и тьмы", "в светлой комнате все Его посещает, в тьме - лишь ты", "там, где Он будет охранять тьму, я буду зажигать огонь", которые для Пудорномы еще непонятны: "Твои слова так же тьмы, как и комната, в которой ты прислушиваешься, их значения не понять" /207, т. 10, с. 193/. В десятом акте, где символический план почти отсутствует, Пудорнома - обитая женщина, которой муж так легко разрешит покинуть дом и страну, а Пуронгом - просто служанка знатной дамы.

Из-за отсутствия романтического противопоставления идеала и действительности (даже земного идеала как такового) "Раджу" трудно назвать и романтическим произведением. Как идеал, так и условно раскрытая действительность в пьесе концентрируется вокруг не субъективного "я" автора, а бога, поэтому и символизм здесь в основе своей религиозный, а не гуманистический.

То, что пьеса "Почта" — одно из наиболее символических произведений Тагора — получило быстрое распространение в Ирландии и Англии сразу после ее перевода в 1913 г., свидетельствует о созвучности ее идей и формы их изложения духовному климату предвоенной Европы, испытывавшей чувства подавленности и неопределенности духовных поисков, захлестываемой волной религиозного мистицизма и неоромантического интереса ко всему чужеземному и экзотическому.

Европейскому читателю поближе к сердцу, всеми своими силами жаждущий свободы и простора для людей в бесконечно разнообразном мире, величаво-таинственном, влекущем к себе человека. Как земля в мыслях Омла, с мольбой простирания руку к голубому небу, стонет, потому, что не умеет говорить, так и душа героя стонет, потому что она не в силах постичь огромного богатства природы. Слово "сумасшедший", относящееся прежде всего к Омлу (из-за его необыкновенных желаний), в пьесе выступает в качестве синонима независимости от общепринятых норм поведения в "здоровом", думающем лишь о повседневных делах обществе.

В "Почте" очень мало действия, нет песен и танцев, поэтому, возможно, от пьесы веет глубоким спокойствием. Ее диалоги неторопливы, речь персонажей проста и естественна. Много тонкого, трогательного психологического реализма в разговоре Омла с детьми, которым он отдает свои игрушки с одним лишь условием,

чтобы дети один раз в день покружили у дверей его комнаты. Оудеши ребенок, которого не выпустит из комнаты, Тагор описал столь правдоподобно потому, что сам в детстве был таким же упрямцем. Автобиографический элемент проникнул и в том, что Оки действительно, но все позже начинает осознавать необходимость общения с миром, выходящая за пределы игривых и озорных выходок и шалостей.

Сначала, как бы между прочим, Оки говорит, что он вырастет и станет почтальоном Радри. К концу пьесы эта мысль становится для него главной. Сознание Окиа быстро ассоциирует, его духовные горизонты расширяются по мере того, как его эдипово укладывается. Это, конечно, имеет глубокое символическое значение — мир, куда Оки скоро отправится, и жизнь в нем намного богаче жизни в этом мире. Все оттенки парана в характере Окиа автор изображает очень тонко, выразительно. Известно, что мальчик и не знает боли. Но Старец задает ему вопрос: "Тыся, почему ты так страдаешь в этой комнате?" /207, т. II, с. 400/. И читатель или-то сразу осознает шлох — действительно, Оки, возможно, и не испытывает телесных мук, но он страдает безмерно потому, что знает, как удивлялся от него все то, что он хотел увидеть, наяв-  
ства.

К недостаткам "Почты" можно отнести то, что в последней части пьесы резко нарушается вся ассоциативно-символическая структура — понимается послание Радри, который велит выехать из дома, приказывает открыть все окна, затем понимается и Лучший Лекарь. Послание Радри совершенно определенно занимает: "Ахиредна придет сегодня ночью... в два шкура" /207, т. II, с. 400/. Недостаточно психологически определенным представляется и то, что не по годам умный Окиа испытывает страшное желание пойти-

на перед дверью Радхи в виде павшего, берет прах от ног священни-  
крующего грубую ладью Старости и ивывает своим другом этого  
представленного в нагачивших тоник человека. Такая попытка при-  
дает пьесе персоналистический характер: лишь увидя, человек освобо-  
ждается от предписаний "каштра", освобождает его свободу.

После выхода в свет "Почты" Франсуаизр Чандроборти — первый  
и наиболее тщательный бенгальский критик произведений Тагора —  
уточня, что пьесы "Радха" и "Почта" в бенгальской литературе —  
свероятно новое явление. Они символически, но их символизм иной,  
как в санскритских "Пробный камень" или "Золотая ладья". "В Ев-  
ропе только что начался век символической драмы. Естественно,  
что пьеса, напоминает пьесы Еврипида" /213, с. 9, с. 159/.

Будучи большинство тагороведов так или иначе его символические  
пьесы связывали с драматическими Еврипида и, не раскрывая этой свя-  
зи, обнаруживали их влияние на Тагора. Им не известны в Евро-  
пском мире, считавши, что нельзя говорить о влиянии француз-  
ского символизма на Тагора, который "развил", или думает после-  
дствием, "своего символа и способа их выражения (почерпнутое им  
в основном из индийской мифологии и индийской философии) задолго до  
того, как влияние этого движения достигло Индии" /356, с. 141/.

Им предполагается, что символизм Тагора явился результа-  
том творческой эволюции, которая в обороте "Черепашка", во  
многом санскритский-песни периода "Гимнастика" по своему на-  
правлению, чем в "Почте", что прав Раймондом Бен, который пе-  
шет: "Если вообще возможна связь между Рабиндранатом и Еври-  
пидом в сфере драматического искусства, то она проявилась в  
том, что Тагор воспринял символизм как способ выражения идей  
и что его более позднее сочинения в этом отношении ближе к  
произведениям белгийского драматурга, чем к древним санскрит-

они песен и их подражания на бенгальском языке. Таким образом, человеческое содержание поэмы вытекает в символические характеры как Тагора, так и Лотериника<sup>2</sup> /353, с. 204/. На самом деле религиозный символизм "Титаники" и "Родри" сильно отличается от традиционного индусского религиозного символизма прежде всего тем, что в центре внимания поэта не бог и мифологические герои, а земной человек.

Однако, несмотря на то что Тагор вряд ли мог испытывать влияние французского символизма или символизма Лотериника, в ряде его произведений ("Переправа", "Талли", "Почта") вымалывается не менее обозначившая близость к европейскому символизму, чем ранее к романтизму. Поразительно совпадают даже отдельные символы-аллегории: например, "Полет" и "Открытые двери" — символами личности ее свободы — часто встречаются у представителей старшего поколения русских символистов; символом замкнутости предстали Верный монах (драма "Монах", 1900), изпорты живут люди в "Невыбывом" и Огонь в "Почте".

Для ряда произведений Тагора данного периода характерна и символическая неопределенность, отраженная в словах Валерия Брюсова:

Тень несозданных созданий

Копьется во сне...

/21, с. 35/

Замкнутость действительности в некоторых рассмотренных нами произведениях Тагора символически существенно не отличается от подобного явления в европейском символизме. Общим для всех символистов является и идеальное корня — крайнее несоответствие между устремлениями личности и окружающей действительностью, бессилие перед запущенным общественным развитием,

предчувствие надвигающихся перемен и катастроф.

В оборотном стихотворении "Цвести или" (1857) Бодлера, ставшем первым символическим произведением в мировой поэзии, отчетливо чувствуется порывание революции 1848 г. Можно сказать, что оборотник явился реакцией на ее неудачи. Бодлер был среди восставших, другой французский символист Верлен был связан с Парижской Коммуной, а после ее поражения весь французский символизм повернул в сторону декадентской мысли о беспомощности человека перед злодейскими силами мира.

Для настроения индивидуальности у Тургора также были серьезные причины. Национально-освободительное движение переживало период застоя, индийское общество очень медленно преодолевало средневековые пережитки, почти каждое произведение поэта вызвало не столько больше критики, чем одобрения, организации и содержание школы в Бангипетоне были связаны с большими материальными трудностями, а общество к ней продолжало относиться неблагоприятно. Тургор почти не имел банков, страдал головными болями. В письмах поэт признается, что тогда он мысленно сильное желание умереть: "Я подумывал о самоубийстве, — писал он, — У меня не было ни малейшего желания жить" /208, т. 2, с. 82/. Иными словами, частичный переход Тургора к новому методу творческого восприятия был обусловлен историческими и индивидуальными причинами.

Если сравнить "Почту" Тургора с ранние пьесы Истерлинка, то обнаружим несомненное сходство в общем настроении. "Трагизм существования", который, по мнению Истерлинка, является главным содержанием великого трагизма, присущ и "Почте". В этой пьесе жизнь почти иррациональна, окутана атмосферой ожидания некоего-то таинственного происшествия. То же самое можно сказать и о

"Слепых" или "Непроходимой" Петеринью. Самый Старый Слепой в первой из них говорит: "Мы все никогда не видели друг друга. Мы спрашиваем один другого и отвечаем; мы знаем восток, всегда восток проводим время, но не знаем, кто мы!... Напрасно мы касаемся друг друга руками — глаза знают больше, чем руки... Мы никогда не видели дома, где живем" /65, с. 69/. Весть слепых мужчин и весть слепых женщин, но никаких данных имен и фамилий прихода уже умарного их проводника и поэтому одиночек и одиночек во вране и холоде, у Петеринья выступают как символ всего человечества. У Тургенева символические пьесы не претендуют на такую масштабность, единого образ Олега — одинокого ребенка, являющегося у взрослых родителей и безусловно пытающегося установить связь с миром, очень обобщен, что принимает черты человека вообще. Очень мало между собой связаны другие образы — Старица, Ленарь, Матхоб Дотто и люди, проходящие мимо него Олега и беседующие с ним. Староста выступает явно как символ отчужденной от каждого отдельного человека власти. В речи Ночного Староста много патетики: он играет роль доверенного лица, олицетворяющего правительство<sup>1</sup>. Это впечатление усиливается тем, что Ночной Старостой первым заводит разговор с Олегом о божественном Райе.

Действующие лица в "Почте", в отличие от "Слепых" Петеринью, физически не слепы, но они, за исключением Старца, который в пьесе очень сдержан, слепы духовно, и Ночного Староста, слепы духовно, потому что, замыкнувшись в повседневности, они не видят и де-

<sup>1</sup> Отчет времени в "Почте" очень похож на отчет времени в знаменитом символическом рассказе А.Д. По "Наска Красной Смерти": время трудится и неуловимо приближает человека к его гибели.

то не подразумевают о существовании таких вещей, о которых молчит Олод. "Историями" Истеринна и "Почту" обличает то, что место смерти в обеих пьесах присутствуют лишь ситуации, безупречно наступившие смерти. Персонажи в "Слезах", "Историей", "Ты внутри", "Почте" ждут чего-то неопределенного, неприятного - приближения фатального исхода или известия о смерти, которое сильнее жизни. Как в пьесах Истеринна, так и в ряде пьес Тагора присутствуют одновременно два диалога: прямой - когда люди говорят о чем-то второстепенном, внешне маловажном, и скрытый, нераскрытый язык, намеками, ассоциациями, но тем не менее, альтернативой движущей силой сюжета. Правда, уровень этой двуплановости в "Гадже" или "Почте" ниже, чем в пьесах Истеринна.

Уже в самом начале пьесы "Почта" противопоставляются крайне упрощенное, обывательское отношение к миру Ладжоба Дотто (таких характеров много и в пьесах Истеринна) и выказывания Лешара. О существовании второго плана говорят такие символические, очень близкие в данном контексте слова и словосочетания, как "воздух", "излучение", "долго жить", "настры", "окружить большой заботой", "исходить из дома", и т.д. Контрастирование характеров, относящихся к разным планам повествования Ладжоба Дотто и Лешара, способствует созданию той атмосферы "отчужденности", "тоскливости", которая характерна для символического искусства.

Символические пьесы Тагора все же заметно отличаются даже от наиболее близких им по духу ранних пьес Истеринна не только тем, что в них уровень символизации, знаковости значительно ниже, но и тем, что персонажи Тагора не только даже в это время не так мрачны, как Истеринна. И.Д. Якушова пишет: "Герои Истеринна - это герои бездействия, герои безвластного, шоканного сопротивления. Да и само понятие рока потеряло свое определен-

ность, свое четкую форму и стало воспроизведением, возобновлением и расщепленной тайной бытия. Рок — закон существования — более всего на свете не терпит индивидуальности, сил чувства, индивидуального личного начала" / 127, с. 15/. О героях символических пьес Тьгера в таком свете можно говорить лишь частично. В "Радле" в борьбу за свои цели и идеалы вовлечены все персонажи, в "Почта" символически бедокопачует лишь Оли, но нельзя сказать, что его отношение к миру и собственной судьбе индифферентно.

В тьгероведческих работах на названном поле можно встретить с уверенностью, что "Почта", очень популярная в Японии, Аргентине, Лондоне, имеет общие черты с подеривотской пьесой Берншта "В ожидании Годо" /364, с. 90/. На наш взгляд, это совершенно необоснованное мнение. В.А.Сихловский-Иванов указывает "Третья лица произведения С.Беккета и Э. Йонеско пробирает как бы на почтовой почте — между жизнью и смертью; страх перед жизнью для них не новое открытие, чем страх перед смертью, а наоборот более близкое понятие. Лишенные характера (в том смысле, какой придает этому понятие реалистическая литература), совершенно страшные, шаткие, не поддающиеся разумному объяснению поступки, говорящие почти обреченным бредом, случайным, а то и вовсе ничего незначащим словами, они призваны выжить уже, бессмысленность существования извечно одинокого человека в неостановленном, бессмысленном мире" /90, с. 59/. К пьесе С.Беккета эти слова можно отнести полностью. Пьеса ее персонажей наполняет имена людей, принадлежащих разным народам, и уже поэтому представляют собой как бы весь человеческий род, безразлично латинский, немецкий, испанский, английский и т.д. Поццо, забывающий Ламу, говорит Индигару: "Лингва он (Ламу. — В.И.) стал немая, одинока и стала слепая, одинока она все стала глухая, одинока она родилась, одинока она"

урем... Они рождаются над гробом, лишь на мгновение помыкает свет, потом опять ночь" /20, с. 19/. Ветрагон и Андриер настолько беспомощны, что не могут повеситься, потому что нет веревки. Ни в "Почте", ни в других произведениях Тагора не обнаруживается подобная безысходность, бездентальность, равнодушие к собственной судьбе. Лирический герой в "Переправе" или Ома в "Почте" живут напряженной внутренней жизнью. Они находят упоение в красоте природы, хотя она доступна лишь их воображению.

Наличие сильных символических тенденций в поэзии Тагора 1905-1914 гг. представляется несомненным, или несомненно и то, что поэт в это время не всегда мог преодолеть состояние удрученности, связанное зачастую семейными потерями, болезнью, неудачами национально-освободительного движения. Но мы не вправе считать, что его произведения этого периода художественно менее ценны. Ведь символизм обогатил литературу новыми художественными средствами, среди которых наиболее важным является изображение значительного и великого в будничной деятельности человека, углубленное отражение его внутренней жизни. Поэтому в свое время сочинения Метерлинка и Верхарна восторгался Станиславский и Броссе, Луначарский и Блок. О драмах Метерлинка "Слепые", "Испрошения", "Аллахон и Селифетта" А.И. Чехов писал: "Все это странное, чудное и гениальное, а впечатление громадное, и если бы у меня был театр, то я непременно поставил бы "Les aveugles" ("Слепые". - В.И.) /116, т. 12, с. 181/. Многие из стихотворений поэмы Тагора периода "Тиванджи" в Бенгалии и сегодня находят место среди наиболее признанных его художественных творений.

Творческий метод Тагора в сочинениях рассмотренного периода свидетельствует об огромном диапазоне эстетических иссле-

нии, о необыкновенной способности поэта переводиться от прозаичности к поэзии. Но настоящим осмыслителем гуманизма Тогора, несмотря на депрессию, уличенность религиозными идеями (которые, кстати, осязает глубоко вероисповедальными, буддистскими, ибо они не опираются ни на одну реально существующую религию мира). Как мог Тогор быть соучастником европейскому колониализму в официальном производстве, если в другом, написанном раньше, чем "Почта", - в пьесе "Невозможный" ("Очеловечен", 1912), его сатирически, бесстрашно и неуязвимо, огулит цели реакционной социальной критики, соучастником авторитетных идей романа "Тора".

О чем же говорит аллегорическая-символическая структура пьесы? По этому поводу мнения известных бенгальских тагороведов не совпадают. Критики не обязаны склонны относить острое осуждение ортодоксальной религии и пролетариату - к тагурскому буддизму. Однако журнал "Басанто" в своей рецензии на пьесу писал: "В "Невозможном" Рабиндранат прямо и по существу выкладывает индустриальную религию... Теперь аналогия брахманизма и религии подпольной литературы выкладывает на индустрии. Главная мысль "Невозможного": "Индустриальная религия чрезвычайно убога, индустриальные мистры - пустая болтовня, все индустриальные ритуалы вызывает неслышную" /224, с. 94/. Действительно, ведь ли Тогор в качестве объекта своей сатиры избрал буддизм, чья роль в общественной жизни Бенгалии известна. К тому же в других сочинениях он не критикует, а восхваляет буддизм. Разумеется, в "Невозможном" осуждается не религия как таковая, а ее узость, догматичность, замкнутость, ортодоксальность: "здесь все известно, все изучено, здесь на все вопросы есть ответы, здесь все можно узнать из пьес, поэтому нет никакой необходимости выходить на поминки... Наши почти опенены, и вот у нас они продвигаются вперед"

1937, т. II, с. 323/, — говорит Наставник.

Значительное внимание в пьесе уделяется тому, какие конкретные группы людей могут, например, принимать силу и волю из рук других. В монополицу и дорбокони трудно узнать "непримиримых", работающих в пользу "Неизбежного" и в то же время презираемых его обитателями. Это характерно скорее для индустриализма, чем для будничества.

Автор использует аллегорически-символические приемы не только в целях критики действительности, но и для того, чтобы спасти от их помощи возможность для выражения прогрессивных (в широком понимании даже революционных) мыслей: среди трудового народа, оказывается, живет тот Великий Наставник, прихода которого ждут обитатели "Неизбежного". Это они, презираемые, разрушают стены монастыря и узаконивают власть Великого Наставника.

До разрушения — кульминационного события — пьеса драматична, достаточно компактна, песни хорошо вписываются в общий идейно-художественный рисунок, диалоги остроумны, перенос действия из монастыря в деревню монополицу и обратно не нарушает единства драматического действия, ибо все развитие драмы целенаправленно. Произведение убедительно, несмотря на то что почти никто из персонажей пьесы не обладает конкретно-выразительными чертами, за исключением Наставника, сомневающегося в правильности собственной деятельности, и функционера — безбоязненного и непримиримого защитника "Неизбежного". Монополицу и дорбокони — дети природы, которых Таргор идеализирует до такой степени, что в них уже трудно узнать людей реальной действительности. Да этого и нельзя требовать от пьесы, в которой монополицу и дорбокони (особенно первые) четко выражают определенную мысль автора — символизируют радость и

естественность труда на лоне природы - и противопоставляется жизнь обитателей "Невыблемого", для которых главное - заучивание бессмысленных мантр и соблюдение их указаний.

Пончок - символ романтично-возвещательного характера самого Тагора /146, с. 192/. Он необыкновенно жизнерадостен, его пылкий ум стремится к познанию более широких горизонтов, чем это позволяет жизнь в "Невыблемом". Когда Шубходро в присутствии Учителя рассказывает о том, что он совершил величайшее преступление - открыл северное окно монастыря, которое не открывалось 445 лет, Пончок с восхищением восклицает: "Ты уничтожил преграду 445-летней давности!" /207, т. II, с. 321/. А сколько разнообразных преград именно пылким предомельем сам Тагор! Пончок - поэт:

В счастье и невзгодах в моей груди  
Звучит флейта дорог.

Силу и ее весела.

/207, т. II, с. 369/

Эта "флейта дорог" всю жизнь звучала в груди самого Тагора.

Очень символично и то, что персонажем нового, символом обновления в "Невыблемом", как и во многих других произведениях Тагора, стали юноша, а также дети, радушие тому, что в монастырь со всех сторон проникает свет и свежесть воздуха, "как будто небо ворвалось в ниши".

С помощью символично-аллегорических средств в "Невыблемом" выражены не только оптимизм Тагора, но и специфика его взглядов, обусловленных социально-историческими причинами и особенностями мировоззрения, выразившаяся в отрицании насилия и отставлении необыкновенно высокой роли эстетического переживания в жизни человека. Эта специфика выражается в пьесе как идеино-романтично, так и эстетно. Новичкину говорит о Великом Наставнике:

"Если он туда пойдет, даже наши Незыблемого затанцуют, иораци  
книг флейта заиграет" /207, т. II, с. 336, 337/. Сам же Великий  
наставник, подчеркивая общественно-политическую ограниченность  
своей миссии, говорит о боге: "Он слезы вытирает, но не прекра-  
щает их" /207, т. II, с. 342/. Чтобы прекратить слезы и горе  
обесдоменных, нужно революционно перестроить общество, а Тагор,  
несмотря на его огромные симпатии к низким слоям индийского об-  
щества, такой мыслью не мог допустить.

Драма "Незыблемый", как нам кажется, — прежде всего аллего-  
рия. Отгороженный от внешнего мира монастырь похож на индуст-  
риальное общество, которым его Тагор видел в действительности. Синал  
пьеса, в которой "Незыблемый" не уничтожается, а лишь "просвет-  
ляется" новыми веяниями и идеями, хорошо отражает отношение писа-  
теля, никогда не терявшего веру в положительную роль идеального  
индивидуума — истинного, очищенного от догматизма, суеверия, идоло-  
поклонства, свободного от обладания настоящих предрассудков  
и религии его предков. Символы "Незыблемого" служат цели содей-  
ствовать радикальному оодорвлению общества, искоренению социаль-  
ного зла, отстоянию высших идеалов, что, скорее, совместимо  
с романтизмом, чем с символизмом.

Чем же объясняется огромная разница в идейной направленнос-  
ти произведений Тагора рассмотренного периода? То, что за "Пере-  
правой" последовали "Гора", затем "Жертвенные песни", а после  
"Незыблемого" — "Почта", нельзя объяснить просто внутренней  
противоречивостью творческого гения Тагора. Ведь отнюдь не всег-  
да одним произведением он звал свой народ вперед, а в других  
уходил в обособленный духовный мир. Попытка создания прогрессив-  
ной, но нереальной для Индии модели общественных отношений в  
"Горе" (и в более узком смысле в "Незыблемом"), обращение к бо-

ду и символическая или религиозно-символическая зашифрованность  
тождественности в "Переославе", "Бертвенник поэзия", "Радле",  
"Литте" явились отрешением, с одной стороны, сложного душевного  
состояния, а с другой — многогранного опыта участия поэта в  
ташении за национальную самостоятельность, его надежд и разоча-  
рования.

СМЕНЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ  
КАК РЕЗУЛЬТАТ ПОЯВЛЕНИЯ ИНТЕРЕСА  
К УНИВЕРСАЛЬНОМУ И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОМУ ПРОБЛЕМАМ  
(1915-1926 гг.)

При исследовании творчества Тагора приходится констатировать, что его более или менее прамолинейное развитие замечается сборником "Гитанджали", драммы "Раджа" и "Почта", с одной стороны, и романом "Гора" и драмой "Незыблемый" - с другой. Сборники стихотворений "Тирьянда песни" и "Песни" укладываются в идейно-художественные очертания "Гитанджали", хотя написаны они значительно позже. Однако в целом можно утверждать, что с 1914 г., с написания первых стихотворений, вошедших в сборник, "уреза" ("Болла", 1914), начинается новый этап литературного пути Тагора. Прослеживается тесная внутренняя связь между этим сборником и последующими - "Белгана" ("Полатока", 1918), "Малли Бхаланатх" ("Мину Бхаланатх", 1923) и "Вечерние мелодии" ("Дуроби", 1925). По творческому методу - романтизму - и двум последним сборникам близки пьесы "Свободное течение" ("Мукто-мара", 1922) и "Красные оленды" ("Роктороби", 1926), а роман "Дом и мир" ("Гхоре - банре", 1915-1916), в свою очередь, является произведением, в котором наиболее убедительно обнаруживается характерное для большинства названных произведений расширение идейных горизонтов по сравнению с предыдущим этапом творчества. Исследователи совершенно справедливо и чуть ли не единодушно отмечают, что перемены во взглядах Тагора на мир обусловлены длительным путешествием поэта в Англию и США и получением им в 1913 г. Нобелевской премии. Став всеобщим извест-

ный человек, он почувствовал себя вынужден в водоворот жизни всей планеты.

Новые идеи Тагора и пути их художественного воплощения наиболее полно раскрываются в сборнике стихотворений "Журналы" и в романе "Дом и мир". Однако это не означает, что названные произведения не сохраняют ничего характерного для предыдущих этапов творчества. В романе "Дом и мир" писатель использует опыт психологического раскрытия характеров "Песчинки в глазу", а "Журналы" в значительной степени продолжают идейную линию некоторых песен "Титаникони" (лишь отдельные стихотворения сборника являются песнями). Почти исчезает мотив покорности человека богу и судьбе. Именно те стихотворения "Журналы", в которых доминируют прежние настроения (а их достаточно много), определяют обаяние нередко грустную интонацию сборника. Оптимизм Тагора, по его словам, иногда является лишь "радостью ухода", любованием красотой мира перед смертью. У героя "слезы в глазах", когда он обращается ко всевышнему с просьбой заглянуть "на флейте его страдания" (стихотворение Б 20). Невесело звучат и слова, когда поэт сравнивает свои песни с волнами растопыленных, вечно танцующими в реке и разбрасываемыми головами (стихотворение Б 15). В стихотворениях такого рода явно доминирует романтический принцип "все во мне, а я во всем". Самовыражение, а не только передача своих ощущений (что вообще характерно для лирики) свойственно и многим другим стихотворениям, составляющим основу той идейно-художественной платформы, благодаря которой "Журналы" рассматриваются как иерархический сборник, произведения которого являются гимном беспрестанному движению мира, преобразующей силе вечной молодости и нетленной красоте, созданной человеком-художником. Художественную форму

стихотворения можно охарактеризовать словами поэта о том, что начиная с "Беланной" и особенно в "Журавлях" он пытался отделиться от каких-либо установок в отношении ритма. "То, что так долго было искусственно созданным путем каналом, стало земляной рекой. В ней течение жизни обрело свой естественный мир" / 136, с.164 /. В стихотворениях сборника "Журавли" не чувствуется, чтобы поэт соблюдал какие-то определенные нормы поэтической формы.

Лишь некоторые стихотворения (№ 15, 20, 35) по форме напоминают песни, однако в целом в сборнике доминирует свободный стих / 136, с.51 / или, как некоторые исследователи считают, сильно модифицированный традиционный поляр со строками разной длиной и свободными паузами (в зависимости от эмоциональной тональности того или иного стихотворения). В любом случае метрическая раскованность в этом сборнике связывается с расширением поэтических горизонтов. Излишне, но не тяготясь к эстетизму метриформ, отчетливый ритм на уровне строк, строф и больших частей стихотворения, торжественность фонетического звучания, масштабность образов, которые нередко переходят в символы, придают стихотворениям особое поэтическое величие. Основным символом сборника является огромная река, персонализирующая время. Через все стихотворения проходят картины необозримой Вселенной, населенной небесными светилами, объектами и явлениями, находящимися в безудержном движении. В программном стихотворении сборника (№ 36), в первых публикациях названном "Журавли", поэт говорит о вселенной, которая, кажется, хочет заговорить, но не может. Она вдруг пробуждается и приводит в движение звуки крыльев стаи птиц: горы желают быть бесцельным облаком, деревья, сбросив лишние оковы, — отправляются в полет края небес. Крылья птиц

снимают покрывало неподвижности с души героя. Вместе с несудьбынным миром из неясного прошлого в нераскрытое будущее по неизданным путям проникают человеческие слова, а в душе самого человека слышатся отзвуки взмахов крыльев птиц. Последняя строка стихотворения подытоживает мысль поэта о единстве мира в движении, в движении: "Не здесь, а где-то, где-то, где-то там!".

К постоянно изменяющейся, не имеющей четкой формы реальности Тагор обращается в стихотворении "Непостоянная". Своим движением в неизвестное, сравнимым с музыкой, равнодушная ко всему река вселенской жизни напоминает аскета, освободившегося от всех привязанностей. Во всеобъемлющем потоке мифологического тшущащего Ганга все живое очищается смертью. Почти Кен считает, что поток жизни, изображенный в стихотворении, это змея — "дьявол-дебола" / 233, с. 102 /. К этому мнению неслегка присоединяться. Бедь "божество жизни" в 30-х годах XIX в. (когда оно обнаруживается наиболее отчетливо) никогда не было односторонним Вселенной в движении, развитии, а являлось силой, управляющей жизнью человека, особенно художника. Мысли о неустойчивости развития мира, наиболее ярко выраженная в стихотворении "Всеуничтожение" (№ 2), в котором зловещие образы туч, дракона, вырывающегося в дом, ослепляют сумасшествие жизни, сегодня воспринимаются как предчувствие приближающейся великой катастрофы — первой мировой войны. Слова "Теперь пришло всеуничтожение" выделены поэтом многократными повторами.

Важно отметить, что в трех последних из названных стихотворений сборника "Журавли" Вселенная предстает в саморазвитии, в самоподвижении, не зависящей от субъекта восприятия, даже от бога. Эту мысль никак не назывешь романтической.

Однако острое ощущение блага времени, бесконечности характерно для романтизма. Валь полет птиц в хаотичных небесах можно толковать как дух человека, приводящий в движение все, к чему этот дух имеет отношение. А это — явно романтическая мысль. Для развития в той или иной форме присутствует и в ряде других стихотворений оборняка, когда поэт утверждает, что в движении, в сопряжении с внешним миром разрушается горе. Но и в них поэт говорит, что человек радуется путешествию в неизвестное: "неизвестное — мой рулевой, неизвестное — свобода". Тагор советует поэту страшиться вперед вместе с величественным течением "от бездонной тьмы к свету бесконечному" // 207, т.12, с.21 /. В оборняке "Журавли", как и в предыдущих сочинениях, вряд ли можно найти что-то похожее на традиционно-индийское циклическое понимание развития Вселенной. Не слишком много конкретной Индии и в тех стихотворениях, в которых поэт касается ее реальности.

В последнем стихотворении оборняка встречаемся с очень привычными для Тагора образами и обозначениями — эвгара, отшельник, пыль, горизонт, вечерний светильник, амрита, покинутый дом. Центральный образ — образ путника, покрытого серой пылью дороги (более обремененный к жизни, чем в предыдущих оборняках) — религиозный паломник, но его символическое значение (второй план) намного шире — это Индия, а может быть, и весь мир в его историческом развитии.

Некоторые исследователи стихотворений "Журавли" считают, что в них нет созвучия с реальными истинами современной Тагору эпохи, "в прямом и иносказательном выражении они насыщены вечной красотой и вечной радостью" / 289, 1 /. Эти слова автора, написавшего специальное исследование, посвященное рассмат-

нашему сборнику, особенно относятся к тем стихотворениям (№ 6, 7), в которых произведение искусства поэт изображает как нечто чудесное в действительности, созданной человеком. С произведением искусства Тагор говорит: "Ты не картина, не картина, ты не только картина" / 207, т. 12, с. 14 /, имея в виду картину красавицы Тадам-махала - "слезы на щеке времени". "Эта картина - то, что человек считает своим разумом, своими воспоминаниями, своим Тадам-махалом", - пишет поэт. Боль и любовь, Шах-дихана возмущается до всемирной боли и любви. Слова "не забывай, дорогая", которые нашли свое олицетворение в величественном памятнике, будут звучать навеки веков, в то время как империя будет создаваться и разрушаться, жизнь и смерть будут сменять друг друга. Тадам-махал - нечто столь совершенное, что "сохранится в памяти бесконечности". Характерно, что и рассказы, и стихотворения Тагора, в которых он говорит о реалиях могольской империи, о прошлом вообще, как правило, романтичны, окутаны то атмосферой мистики и мрачности, то очарования.

Максимально абстрагированы от конкретной, индивидуальной жизни стихотворения, посвященные воспоминанию молодости. Сборник начинается фразой: "О юное, о незрелое, о зеленое, о бестанкопное". Когда уши мудрых, зрелых закрыты их "сложенными крыльями", глаза ничего не видят за пределами клетки, качающейся на ветру, непокорная, живая, горячая, бессмертная молодость свободна и готова к борьбе. С молодостью соотносятся слова "свет", "заря", "восторг бури". Особое место уделяется эпитету "незрелая" - он заключает все семь рефренов.

Молодость в "Луравьях" представляется как нечто вечно живое в мире, где все подвержено смерти, которая является символом обречения. Беспокойная, неутомимая молодость - путешест-

теник по берегу моря. Для нее смерть всегда имеет про запас билеток бессмертия. Вглядываясь в лицо молодости, "солнце выдает свой портрет". В этом обожании появляется и "даже забытая юность" самого поэта, приглашающая его к себе, после того как, он пройдет "через парадную дверь смерти", "сбросив гирлянду увядших цветов":

Спадают цветы, опадают старые листья.

Гуляют мечты.

Разбитые надежды лежат в пыли.

Только молодость твоя навсегда.

/ 207, т. 12, с. 33 /

Тогор недвусмысленно дает понять, что его выбор между -рвати - красавицей и рани в царстве желаний и Лакшии - олицетворением счастья и материнства (стихотворение № 23) на стороне Лакшии. В ряде стихотворений (№ 2, 3, 4, 11, 37, 45) поэт выражает глубокую обеспокоенность судьбой человека. Он искренно потрясен страшным кровопролитием - первой мировой войной: "О братец, кого ты упрекаешь? Голову солдата. Твой это грех и позор" / 207, т. 12, с. 62 /.

Начиная со сборника "Хуравали" человечество и человека Тагор рисует особенно ярко. Внимание поэта приковано к человеку, родившемуся в земной пыли, а небеса - в волнах жизни и смерти, в песне; они наполняют человека радостью. Бог лишь тогда смог "рассмотреть" себя, когда появился человек. Пока человек не полюбил мир, мир не мог убедиться в своей красоте, в своем богатстве. Эта любовь к человеку пришла с песней, которую напевает бескрайнее небо:

В своей колеснице поет поэт Вселенной.

Солнце, звезды и луна поют.

/ 207, т. 12, с. 3 /

ными словами, Тагор охраняет и развивает свои концепции мира как великого произведения искусства, воспеваает космическую любовь и радость. Эта радость — "радость огромного "я", радость сознания Высшего Существа" / 189, с.8 /.

Поэтический пантеизм в этом сборнике не получил столь яркого выражения, как в 90-е годы, несмотря на обращения поэта к природе. Здесь не ощущается фазическое присутствие лирического героя в обожествленном поэтом мире. Но идея единства всего существа находит новое выражение как единство движения, единство материальной и духовной сфер. Воздух "запоминает" слова прошлого и повторяет их. Небо как объективная реальность входит не только в плоть человека, но и в любовь, нежность, счастье. Поскольку человек — часть огромной Реальности, то ему иногда кажется, что на том "далеком берегу памяти" он видит будущее эпохи и их людей. Поэт достигает оправданного единства и между разговорным и литературным языком.

Сборник "Журавли" можно рассматривать как доказательство того, что Тагор, преодолевая разочарования, отбрасывая пессимистические настроения, продолжал идейно и творчески расти. Что касается творческого метода, то, по-видимому, можно утверждать, что "Журавлей" следует отнести к романтическим произведениям или, точнее, неоромантическим, если под этим понимать романтизм, обогащенный достижениями критического реализма. Поэт слишком часто абстрагируется от конкретных жизненных явлений, индивидуальной человеческой жизни (за исключением тех частых стихотворений, в которых он обращается к собственному опыту), чтобы этот сборник можно было считать продолжением его же реалистических тенденций поэзии 90-х годов и на рубеже двух веков.

Никаких сомнений не вызывает принадлежность к романтическим сочинениям произведения "Весна" ("Самуни", 1916), жанр которого трудно определить. Это не то пьеса, не то сказание, не то эпосказание, говорят о нем одно из действующих лиц. Действительно, "Весна" написана в форме драматического произведения, в котором нет драматизма, а лиризм настолько абстрактен, настолько далек от реальных человеческих переживаний, что это произведение трудно назвать и лирической драмой.

Весна — символ обновленной жизни, поскольку произведение было написано во время первой мировой войны, возможно, что описанный переход от зимы к весне в природе и среди людей, автор выразил ту же глубоко скрптую мысль, что и в "Луравлях": ужасное кровопролитие не может не стать началом какого-то нового, положительного развития в истории человечества. Ведь на поиск истины отправляются лишь смелые люди. Как бы то ни было, поэзия, лишь эта идея связывает пьесу, столь близкую сердцу поэта, но никогда не имевшую сценического успеха, с конкретной социально-исторической действительностью.

В художественной прозе Тагора рассматриваемого периода сохраняется характерная для его творчества художественная реалистически-романтическая двулиановость. Если признать, что в значительном числе рассказов он все-таки исходит из конкретной жизни, а не из своих представлений о ней, то к таким, несомненно, относятся "Письмо жени" ("Страр потро", 1914) и "Отшельница" ("Ипошани", 1917). Бряд ли можно найти другой рассказ Тагора, в котором так остро, детализированно, на основе типизации действительности осуждается бесправие женщины, как в рассказе "Письмо жени", или так ярко высмеиваются моченники-отшельники, как в "Отшельнице". Однако в повести "Четыре жизни" ("Чотуронго",

б) а романе "Дом и мир" над образами сильно и открыто доведет идеи Тагора. Для них характерны большая обобщенность, частое обращение к романтической символике (это особенно проявляется в "Доме и мире") и субъективно-лирическое начало.

Тагор писал: "В моих сочинениях, как отпечатки ног, иногда четко, иногда неясно проявляются отпечатки религии... Я не знал пути, более того, я не знал, в какую сторону двигаться" / 50, с.49 /. Данное высказывание можно полностью отнести к двойному замыслу произведенная "Четыре жизни". О нем Хумайон Касар, сказав, что это, "возможно, лучшая книга Тагора-беллетриста, она, скорее, фольклорическая повесть, чем роман, в которой одна и та же события рассматриваются с разных точек зрения. Замысел и реализация сюжета столь же блестящи, как и лепка характеров" / 55, с.71 /. Возможно, что бенгальский прозаик несколько преувеличивая достоинства повести, однако она, действительно, художественно убедительна. Повествование "Четырех жизней" отличается драматизмом, высоким уровнем обобщения явлений жизни, несмотря на недостаточную мотивировку поведения героев. Вместо детальных описаний автор удачно применяет краткие характеристики, подтекст и мимолетные намеки. Язык повести прост, короткие предложения хорошо передают ритм развития действия.

В первой части главный персонаж повести Чочан - сторонник атеизма и рационалиста Джогмохона, считающего, что лишь атеист может полноценно служить людям и быть для них моральным примером, осуждает религиозный уход из жизни и говорит: "глазнь, как меняла, проверяет человека на звук. Она сталкивает его с горем, нуждой и жаждой свободы. И безжалостно отбрасывает каждого, кто слабым звуком отзовется на удары судьбы. Таковы отшельники, это отброшенные фальшивые монеты, негодные к обращению

нло на большом рынке жизни // 48, 2.5, с.520 /. Можно сказать, что за этими словами стоит сам Тагор. Атеистов в повести, в отличие от религиозного проповедника Джайсидо Свами, которого просто упоминает, он представляет лишь в светлых красках. Наиболее яркий образ в повести — молодая вдова Дамини, хорошо понимающая, что за внешней правдивостью речей виванутского гуру кроется душевная опустошенность, отсутствие гуманистического начала.

Дальнейшей судьбой Иочина автор раскрывает и свои поиски идейных основ человеческой жизни: герой покидает распавшийся после смерти Джагганна крмом атеистов, приходит к последователям Джайсидо Свами, т.е. из атеиста превращается в последователя Кришны, а потом снова отправляется на поиски истины. Таким образом, Тагор в этой повести, как и в собственной жизни отказывается принять за идеал и атеизм, и глубокое религиозное преклонение. Если Иочин и привел к какому-то окончательному убеждению, то оно может быть выражено словами: религию или материализм человек не может переменить ни от атеиста, ни от духовного проповедника. Дамини — само воплощение силы реальной жизни и, по-видимому, ее символ (как Иочин — символ поиска высшей ценности). По просьбе Иочина, Дамини отказывается от любви к нему и выходит замуж за Срираджа. Но их брак имеет символическое значение — это окончательный отказ от любого пути, уводящего от естественных человеческих оснований. "Четыре жизни" убедительнее, чем любое другое сочинение Тагора, показывает, что его концепция "религии Человека", окончательно сформулированная в 1930 г., создавалась на протяжении длительного времени.

С точки зрения нашего исследования, более детального анализа заслуживает роман "Дом и мир" — одно из наиболее дискути-

русских прозаических произведений великого бенгальца. В нем автор продолжает начатую в "Горе" тему поиска путей будущего страны, но уже с помощью иных художественных средств. Латвийский тагоровед К.Эгле отмечает, что "роман уделяет не столько своим содержанием, сколько тонкой и глубокой музыкальностью, выражением жизни человеческой души, что в изображении Тагора звучит как психологическая поэма" / 375, т.4, с.245 /. Говени Голлан считает, что лиричность этого произведения, обращенность к человеческим переживаниям приближает его к жанру поэмы, что "Дом и мир" - один из выдающихся социальных романов, в которых Тагор пытается изобразить индийское общество / 345, с.9-10 /.

Это - роман-исповедь больше, чем все предшествующее, несмотря на то что повествование ведется от лица трех рассказчиков - жены богатого земледаря Бимона, ее мужа Индикьяна и руководителя и вдохновителя свадехи Боньяга. Оценку событий Тагор выносит на уровень композиции и выражает ее весьма огорчительно тем, что образ автора складывается из трех разных персонажей. "Дом и мир" отражает общую тенденцию многих романов XX в. - представлять объективную картину жизни через субъективно воспринимаемую действительность. Но в отличие, например, от прозы Генри Джеймса, где эта манера повествования впервые проявилась наглядно, "Дом и мир" романтически эмоционален и поэтичен. По словам Будиходеба Боку, стиль романа настолько богат, настолько перегружен художественными средствами, что напоминает поэму Баласаги / 255, с.108 /.

То, что "Дом и мир" - роман, созданный поэтом, видно в особой ритмичности повествования, изменении ритма в зависимости от содержания, во множестве словесных и звуковых повторов. Иногда наряду с выраженным ритмом появляется нечто похожее на

ражу. Без обаяния художественных средств, характерных для "Ома и мира", вряд ли возможно столь тонкое раскрытие его смысла. Глагольные повторы, например, в бенгальском языке — явление довольно типичное, однако обилие их наряду со звуковыми повторами характеризует беспокойное состояние людей, возбужденность, готовность к действию: "Эй бикот шобхар рилой дуле дуле дуле утхе кул чхалне бхеше дзабар дхо хало" (сердце этого огненного собрания колебалось, возмущалось, всплескивалось через край, затопяло все вокруг, когда я должна была уходить) / 207, т. 1, с. 158 /.

Несмотря на сложность структуры, "Ома и мир" кажется более монолитным, чем большинство других романов Тагор. Однако бенгальского читателя интересовала не тонкость художественного мастерства автора, а то, как он показал движение свадхи, которое, несмотря на ошибки и заблуждения некоторых его вдохновителей, способствовало развитию национального промышленного производства, пробуждению самосознания народа. Тагор не очень благожелательно отнесся к свадхи, за что бенгальская критика не пощадила поэта. Много возражений вызвал, конечно, образ аморального и эгоистичного авантюриста, политического лицемера — Синдха, выступающего в роли единственного руководителя движения.

Же то, что первое выступление героя проходит в индуистском храме, куда мусульманам вход запрещен, указывает на общинный характер руководимого им движения. Более того, этот персонаж изображен как религиозный проповедник, окруженный толпой почитателей. Лондан размышляет: "Вави группы растут. Но хотя мы скривили, убеждая мусульман, что они наши братья, приходится признать, что лаской с ними ничего не сделаешь. Придется при-

вать их, чтобы они поняли: сила в наших руках". На возмущение Инкхилена - "Если вы действительно проповедуете единую Индию, не забывайте, что мусульмане - неотъемлемая часть ее" - Лондан отвечает, что это так, только "вы должны определить их место и держать их там, ничье нецелительств не обернется" / 98, т.6, с. 4 /. Связанная с образом Лондана тема взаимоотношений индусов и мусульман в национальном движении настолько важна, что ее кончается роман: Лондан посвешно уезжает, спасаясь от гнева мусульман; Инкхилен, пытаясь их успокоить, получает тяжелое ранение, а молодой Омудло погибает.

Образ Лондана - это гиперболизированные описки свадени - индустская окраска движения, навязывание силой бойкота иностранных товаров людям, не понимающим значения этого важнейшего политического мероприятия. С другой стороны, как справедливо указывает Кранна Крапанни, роман "Дом и мир" - это ответ критикам, которые обвинили Тагора в дезертирстве / 301, с.252 /. В образе Лондана причинами этого "дезертирства" выражены невольнически, привлечение Лондана о том, что Годана для него олицетворяет бога, предост и ненависти к другим народам. Идеальный герой - учитель Инкхилена Чандронатх-бабу говорит: "Нельзя продовать овец из соображений полтака и делать фетис из роины. Я знаю, что Европа придерживается другого мнения, но разве она имеет право претендовать на роль нашего духовного учителя?... Какая страшная эпидемия порока проникла в нашу роину из чужеземных стран!" / 9, т.6, с.171-172 /.

Нельзя сказать, что образ Лондана лишен привлекательности, потому что вменяем его стремление служить Индии является подлинным. Однако в целом - это отрицательный персонаж. Э.Томпсон писал, что Тагор "всегда ненавидел силу во всех ее проявлениях.

нише особенно его раздражал" / 39, с.36 /. В Лондоне, а в самом деле, можно усмотреть черты нищезнства: к нему вполне можно отнести взгляды Нише, состоящие в том, что "жизнь и есть жажда власти", "жизнь по существу своему есть присвоение, нанесение вреда, насилие над чуждым, над более слабым, подавление чуждостью", "эгоизм есть существенное свойство благородной натуры", "на свете нет моральных явлений, есть только моральное истолкование явлений" <sup>1)</sup>. Лондон сам восхваляет сильных людей, восторжен Хорина Кунду и Чокроборти, откровенно говорит о жажде власти и развлечениях за счет страданий других, пропагандирует свободу личности как свободу от моральных норм. Он заявляет: "Я твердо убежден: все великое жестоко. Справедливыми могут быть лишь заурядные люди. Несправедливость - исключительное право великих" / 38, т.6, с.79 /. Лондон вслед за Нише повторяет мысль о том, что слепая природа женщинам берет верх над разумом.

Свадехи Тагор оценивает в основном в образе Лондона, но и центральный, наиболее полно раскрытый образ Бимолы выходит из замкнутой женской половины дома в мир контактов с людьми и идеями, благодаря сопричастности к этому движению. С свадехи Бимола знает очень мало, но это движение для нее как посыление жениха - Кравны, играющего на флейте, при виде которого женщины и девушек не удержат взаперта. Когда Бимола в храме впервые встречает Лондона, он для нее не просто вождь, а герой Бенгалии.

---

1) Идеи Нише, по-видимому, имели определенный резонанс в Индии. Так, И.И.Пругарина пишет: "Нельзя отрицать, наконец, факта влияния на Ибсала идей Нише, хотя по существу концепция "совершенного человека" Ибсала была полемична по отношению к сверхчеловеку Нише" / 80, с.110 /.

же до того, как Сондип заявляет Бимоле о своем намерении провозгласить ее живым воцарением матери-родины, даже до первой их встречи в доме Никхилеса, Бимола уже мечтает о том, чтобы он увидел в ней проснувшуюся Вакти-родину. О том, что голос родины удивительно сливается с голосом ее души, Бимола говорила и ранее. Но родина в ее представлении - не мать, "она не слышит плача голодных детей, который несется ей вслед, она не думает о домашней работе и очаге, в котором ей надо развести огонь. Она возлюбленная. Она родина наших раймавов. Она покинула дом и забыла о своих обязанностях" / 90, т.6, с.97 /. В этом высказывании вся Индия - Радха, а свадеви - Кришна, поэтому, как считает Лирен Мукхерджи, "Дом и мир" показывает Индию, выходящую в беспокойный мир и в то же время держащуюся за свой дом" / 316, с.55 /.

В годы написания романа "Дом и мир" Тагор особенно часто подчеркивал роль женщины - хранительницы семейного очага: "Я не имел в виду, что семейная жизнь - единственная жизнь для женщины. Я имел в виду то, что мир людей - это мир женщины" / 375, с.176 /. По мнению Тагора, пришло время, когда женщина "должна вмешаться и придать ритм жизни безрассудному движению власти" / 374, с.172 /. Этот тезис, основывающийся на распространённом в Бенгалии учении о мире как о Всематери, по-видимому, и назвал свое страдание в образе Бимолы, которая постепенно, но неуклонно подчиняет своей воле Сондипана - этого безразличного к судьбам других человека.

Образом Бимолы писатель подчеркивает мысль о том, что даже в "часе великого страдания можно вкусить амриту радости" / 166, с.268 /. На протяжении всей своей нелегкой жизни Тагор пытался отстранять свой взгляд на страдание как на великую

очищающую и укрепляющую силу, подобно тому как Ганди усматривал в этой концепции ценность для построения Индии будущего. Однако страдания Бимолы не очень впечатляют, хотя, по замыслу автора, влияют на развитие ее характера, делают ее чище. В этих страданиях чувствуется искусственность.

Если образы Лондина и Бимолы лишь в какой-то мере отражают индийскую действительность, то Никхилеш - воплощенная в одном индивидуе мудрость, терпимость к недостаткам других, гуманность и уважение к людям других вер и национальностей. На замечание Лондина о том, что ему нужны результаты только сегодняшнего дня, Никхилеш отвечает: "А мне нужны результаты, которые имели бы значение во все времена" / 36, т.6, с.127 /. Никхилеш пропагандирует авторскую идею о том, что движение свадехи должно стать внутренним убеждением человека, любовью ко всему национальному. Этой мыслью, а также стремлением Тагора-романиста с большим упорством отстаивать полную свободу личности обусловленной формой романа, (как и) отрицание любого проявления насилия не только в социально-политической жизни, но и во взаимоотношениях людей (Никхилеш ничего не делает, чтобы воспрепятствовать деятельности Лондина и встречам с ним своей женой).

Никхилеш - любящий муж, носитель тагоровской философии вечной и всеобщей любви. В подтверждении этой неземной любви автор придает черты действующих лиц небу и звездам, которые разделяют его мысли по поводу отношений с Бимолой. Никхилеш уверен, что истинная мелодия двух сердец может родиться только на лоне природы. Он целует Бимолу, а яркая, круглая звезда, сверкающая в просвете грозных туч, помогает ему понять, что "гирлянда, сплетенная из таких поцелуев, переходя из одной жизни в другую, украсит в конце концов чело вечной возлюбленной"

/ 8, т.6, с.66 /, т.9., целую Вишалу, Никкалес получает сонет-го в человеке, бессмертную в цепи перерождений душу человека. Тем, по замыслу явно положительным образом автор обращается как к индийскому, так и западному читателю, пробуждая в нем интерес к социально-философской ценности духовного наследия Индии. "Идеал, к осуществлению которого стремилась Индия, - пишет Тагор в "Садхане", - пробудил ее лучших людей к уединению, созерцательной жизни, и сокровища, которые она приобрела для человечества, проникнув в тайны действительности, ей дорого обоелись" / 376, с.35 /. Никкалес, представлявший собой такую идеализированную Индию, с одной стороны, живет полжизненной жизнью, а с другой - отгораживается от нее, что, по мнению Джавахарама Перу, характерно для индийской мысли и философии / 325, с.67 /. Свой патристический долг он стремится исполнять спокойно, сдержанно, не поддаваясь страстям: "Лишь тот, кто умеет читать человеческое сердце, знает, как обуздывать свои страсти, как сурово подавляя собственное "я" ", - признается Никкалес / 86, т.6, с.203 /. Никкалес как характер настолько историчен, что призывает самоусовершенствоваться, а не добиваться каких-то изменений в окружающем мире, научиться отказываться от собственных желаний он поддерживает и буддийскую религиозно-философскую традицию. "Мир завоевал Будда, а не Александр", - говорит он.

Уровень психологического детерминизма в романе достаточно высок. Все герои с начала до конца поступают и говорят согласно "программе", которую "заложил" в них автор. Поэтому Никкалес вынужден признать свое неуместность в реальном мире: "Все, на что я способен, - это заниматься разглагольствованием... В моих словах нет священного огня. Угли у меня в душе не пылают, они

подернуты веллом. Я не способен развечь глаза светильника"

/ 6. т.6, с.200 /.

Вера Тагора в бесконечные возможности человеческой личности, которую он отстаивал и в "Доме и мире", в известной степени созвучна убеждениям европейских романтиков, пытавшихся вырвать человеческую личность из тисков враждебной действительности<sup>1)</sup>. Однако в Индии эта вера укрепилась в борьбе со всевозможными социально-религиозными узлами, связывающими человека, и всегда была и имеет сегодня очень реальное содержание. Защищая в романе права каждого, даже самого простого и самого бедного человека, Тагор, исходя из требований реальной действительности, осуждает насилие Бондина и его последователей над крестьянином Лончу, которого заставляют шить заграничную ткань, которой он торгует. В "Доме и мире" личность суверенна, но не самоцельна, как в произведениях романтиков. Автор дает полное право всем трем рассказчикам высказаться, однако полет фантазии каждого из них немедленно "приземляется" дружно дружина. Этим мы, конечно, не хотим показать, что "Дом и мир" столь же реалистичен, как "Гора" или "Сорняк в глазу". Слишком уж большое место в романе отведено аргументации авторских субъективных убеждений о том, каким должно было быть общество и каким должен быть человек, слишком значимо символично-аллегорическое содержание главных персонажей. Психологическое развитие образов Бимолы и Бондина мало обусловлено их социальным положением в обществе, а ход мыслей Шриханды вообще ничего не говорит о том, что, будучи богатым помещиком, он должен защищать и свои классовые интересы. Однако

---

1) "Человек есть источник аналогии для Целанной". - утверждал Пастернак.

душевные переживания и кризисы главных персонажей не отделены от внешнего мира и часто им и порождаются, поскольку эволюция характеров происходит под влиянием движения сюжета. Такой высокий уровень мотивированности поступков героев совершенно не характерен для романтизма. В этом отношении "Дом и мир" продолжает традиции психологического и эмоционального реализма романа "Соринка в глазу".

Говоря о творческом методе "Дома и мира", не следует забывать, что это первый роман, написанный Тагором в жанре разговорной речи (чолит бхаша). В.Рубен как недостаток "Дома и мира" отмечает "лишь частичное раскрытие социальной правды, силу романтических и слабость реалистических элементов" / 348, с.85 /. Можно возпорить с автором этой оценки, поскольку в романе не так уже слабы позиции реализма. По моему мнению, для "Дома и мира" особенно характерен свойственный творчеству Тагора симбиоз романтизма и критического реализма. Но нельзя согласиться с тем, что в качестве недостатка художественного произведения указывается приращивание романтического художественного видения мира над реалистическим, поскольку романтики первой половины прошлого века, сменявшие просветителей-реалистов, выносили наиболее передовые, революционные идеи.

Произведения, написанные Тагором после возвращения из путешествия, несомненно, говорят о том, что он преодолел пессимизм и замкнутость, отразившиеся в ряде образков стихотворений и пьесах предыдущего периода. Но он не пошел по пути дальнейшего закрепления принципов реалистического отображения жизни, которые с большей или меньшей отчетливостью проявились во многих рассказах и значительном числе стихотворений 30-х гг., в романах "Соринка в глазу" и "Гора". Однако в "Дураках", "Доме и

мире", даже в "Четырех жизни" и "Беглянке" отразился трезвый взгляд поэта на жизнь. Стало этого времени, за исключением "Бесни", присуща рационально-философская (а не романтически восторженная) эмоциональность. Поэтому, на наш взгляд, для рассматриваемого этапа творчества в целом характерен симбиоз реализма и романтизма, обогащенный новыми жизненным и художественным опытом.

После опубликования "Дома и мира" в жизни Тагора наступил период, когда литературно-художественное творчество как бы отошло на второй план — поэт очень большое внимание уделял созданию университета "Вивека-бхарати", много путешествовал как по Индии, так и за границей. Тагор с 1917 по 1921 г. не создал сколько-нибудь значительных литературных или публицистических произведений. Помимо "Беглянки", о которой уже говорилось, в эти годы он написал "Путешествие в Японию" ("Джапан-дхатри", 1919), небольшую книгу рассказов "Первый номер" ("Пойла номбор", 1920), пьесу "Свободное течение" ("Муктодхара", 1922), сборник поэтической прозы "Записки" ("Липика", 1922), сборник стихов "Палли Бхаланатк" ("Палли Бхаланатк", 1923), и музыкальную драму "Весна" ("Бонто", 1923).

Настроение Тагора этого периода раскрывает символично-аллегорическая драма "Свободное течение", по определению Гринкумара Лондопалхья, — первая пьеса, непосредственно обращенная к современности: "В "Свободном течении" в индусказательной форме раскрыто, какой жесткой, безжалостной, огромной и львиной состраданием самой является современная политика" / 32, с. 400/. Следовательно, несомненно, имеет в виду осуждаемую Тагором политику буржуазного Запада, его государственную машину, и, естественно, британский колониальный режим в Индии. Однако гитантское стальное сооружение — плотина на реке — символизирует

в идеальном человеку образ жизни капиталистического Запада. Мотина построена "радной машиной" Бибхути — некогда простым деревенским жителем — с целью, как он сам говорит, доказать преимущество человеческого разума над песком и камнем<sup>1)</sup>; "Некогда было думать о том, что пострадают от засухи какие-то кукурузные поля каких-то крестьян" / 207, с.14, с.189 /. Бибхути не боится проклятий людей, ибо ему кажется, что он борется со сверхчеловеческими силами.

Государству Утторкут писатель придает черты западной цивилизации, которые, с точки зрения общечеловеческого будущего, ему казались наиболее опасными. Многие утторкуты свисока смотрят на жителей соседнего государства, они с особым рвением участвуют в их экономической эксплуатации и готовы расстаться с собственным правцем Обхаджитом, который покровительствует жителям государства Биботораб. Гуру Утторкута ухитился даже отнять воду у биботорабцев, чтобы сделать их более послушными. Свое же государство они донаем всячески прославляют. "Все эти молодые люди когда-нибудь станут устроителями тех, которые имели несчастье родиться за пределами Утторкута. Если это не произойдет, я венушки гуру", — говорит этот наставник молодого поколения / 207, т.14, с.198 /.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что в "Свободном течении" Тагор выражает и свою неприязнь романтика к машинам и механизмам, к материальным силам вообще, которые, вместо того чтобы служить человеку, порабащают его. И это отнюдь не вкдю-

---

1) Тагор действующих лиц в своих произведениях часто называет именами, характеризующими их существо. "Бибхути" означает "величие", "могущество", "слава" и "прах".

манная проблема. Вещь К. Маркс писал: "Мы видим, что машины, обладающие чудесной силой сокращать и делать плодотворнее человеческий труд, приносят людям голод и изнурение... Победы техники как бы куплены ценой моральной деградации. Кажется, что, по мере того как человечество подчиняет себе природу, человек становится рабом других людей либо же рабом своей собственной подлости... Все наши открытия и весь наш прогресс как бы приносят к тому, что материальные силы наделаются интеллектуальной жизнью, а человеческая жизнь, лишенная своей интеллектуальной стороны, низводится до степени простой материальной силы" / 2, т. 2, с. 4 /. Механизму материального и духовного порабощения человека, воплощенного в плетине, Тагор может противопоставить лишь абстрагированную, почти мистическую силу. Писатель считал, что машина (в широком и переносном значении этого слова) "наносит ущерб жизни". "В моей пьесе Обходится является Внутренним Человеком, угнетенным насильем. Он охватывает жизнь, чтобы избавиться от машины в своей душе. Демонстрацией - духовный бокс Ис-которая, страдающий от насилия машины, - также Внутренний Человек" / 207, т. 14, с. 533 /.

Обходится - человек, который близок к природе, жаждет простора и свободы. Тагор представляет разрушителем машины. Он отказывается подвигать в свои намерения даже друга Шонджон. Таким образом, автор романтически возвышает его над другими героями и вместе с тем над жизнью и человеческими возможностями. Конечно, например, каким образом Обходится узнал о существовании плети в стальной плетине, которая строилась двадцать пять лет и стоила жизни многим людям. Не узнаем мы, каким образом он ее разрушил.

Сверхчеловеческие, почти сверхъестественные черты характера Обладката в большой мере присущи и Демониджю. Этот богоподобный, отверженный насилье и любовь песню старец перед нами выступает чаще всего как характер, несущий глубокое, но трудное для понимания мысли (даже если его реплики рассмотреть как символические). Демониджю говорит: "Мы привыкли полагаться лишь на внешний свет, поэтому, когда становится, нам кажется, что тьма непроглядна" / 207, т.14, с.225 /. Читателю, привыкшему к мистическому "внутреннему свету", "непроглядная" представляются многие мысли Демониджю, скрытый смысл слов которого явно усиливает атмосферу тревоги и ожидания:

Пьеса начинается и завершается песней в честь Илии:

Победа Илье, победа благодетелю!

Пусть победит, пусть победят он, разрушитель!

Обилие звуков "ли", "и" и согласных вообще по сравнению с гласными в этой песне, конечно, неслучайно. Оно указывает на отсутствие нежных, мягких черт в образе Илии, а вместе с тем на приближающуюся габель плотины - символа лицевого гуманистического содержания творения технической культуры <sup>1)</sup>. Лирические песни, к которым Тагор обращается в пьесах, свидетельствуют о созвонии новых идейных акцентов в его литературном творчестве. Неслучайно празднование окончания строительства проводится в храме Илии - бога-разрушителя.

Образ Илии вряд ли имеет лишь метафорическое значение. Ближком уж большую роль ему отводит автор. Наиболее грозный

---

<sup>1)</sup> "Песни не только композиционно входят в пьесы Тагора, но и являются их содержанием", - справедливо подчеркивает известный современный бенгальский поэт Банко Гхос /199, с.169/.

индуистский бог становится носителем идей борьбы против машины. В конце пятом гоесе 42-за онцам признает: "Пробудись, слыва, пробудись!" / 207, т.14, с.229 /. Через некоторое время эти слова повторяются. Таинственный голос, вторя мольбам сумасшедшей Омби, сын которой погиб на строительстве плотин, восклицает: "Мать зовет, мать зовет! Вернись, Бумон, вернись!" / 207, т.14, с.230 /. "Этот голос исходит из груди тьмы", - говорит Лионидкой. Затем следует чьи-то слова: "Победа Ливе!", и Еибхути не замечает, что "это справедливо голос реки" / 207, т.14, с.230 /. Таким образом, Лива оказывается в союзе с природой, традиционно-индийское и естественное побеждает машину - вез. Чтобы понять ход мысли писателя, обратим внимание на то, что в Англии, Голландии, Бельгии, США, Франции, Германии в те годы Тагор с увлечением читал лекции, в которых подчёркивая возможную роль Востока в идейном оздоровлении Запада.

"Свободное течение" - это пьеса идей, и конфликт в ней - в своей основе конфликт идей, недостаточно раскрытых через характеры, композиция и сюжет. Возможно, поэтому "Свободное течение" никогда не пользовалось сценическим успехом.

В отношении творческого метода "Свободное течение" не означает собой движения к реализму по сравнению с предыдущей пьесой ("Крепость консерватизма"). Скорее наоборот. Однако примечательно то, что народ в этой пьесе появляется чаще, чем когда-либо ранее в драматургии Тагоре. Среди второстепенных образов исполнителями волеи рожда Утторжута, Еибхути, потенциальнее бунтовщики - шиботоранци, кутники и просто люди, которым писатель не даёт даже имен, а называет их Первым, Вторым и т.д. Народ выходит или собирается выйти из повиновения своим правителям и впервые в драматургии Тагора становится вполне органи-

ческой частью произведения. Автор изображает как грозную силу италийских и венецианских купцов, приехавших в Утторкут, чтобы освободить Обхитителя, который всматривает к народу дружелюбные чувства.

В 1923 г. Тагор написал пьесу "Город хранителей богатств" ("Джоккопури"), которую позднее назвал "Фондизини". Пьеса была напечатана в 1924 г. в журнале "Проблем" под названием "Красные олеандры" ("Роктокороба"), но подверглась многократной переработке. В 1925 г. она вышла в переводе на английский язык и лишь в 1926 г. - отдельной книжкой на бенгальском языке. "Красные олеандры" называет "неклассифицируемой" пьесой. "Что является "действием" пьесы? Что означает сетка, отделяющая Правителя от народа? Кто все эти должностные лица? В чем преступление Фондизина, если ему запрещено войти в город Джоккопури под угрозой смертной казни? Любит ли Фондизин Фондизини так, как она любит его? Действие столь стремительное и столь раздражающе запутанное, как в романе Кафки "Замок". Мир - тюрьма, Дания - тюрьма, все Дания (включая Джоккопури) - тюрьма с управляющими, заместителями и помощниками, люди постоянно пытаются штурмовать Басталию, и король иногда достаточно отважен, чтобы прорваться через созданную им Басталию, снять из замка и сорвать знамя, которое является символом его собственной тирании" / 236, с.61,62 /.

Вам кажется, что на некоторые из вопросов, заданные Л.Р.С.Авангаром, можно получить ответ. Однако автор приведенных слов, вводя читателя в эту сложнейшую пьесу, указывает на неоднозначность ее глубоко символической структуры, универсальность затронутых проблем и недостаточную мотивированность преступлений персонажей. Раджа вместе с Фондизини присоединяется к рабочим, которые решили штурмовать тюрьму и освободить Бешу, выступавшего против порабощенных одних людей во имя все большего

накопления богатств другими. Сангулан, призывавшая рабочих рабочих к такому, можно сказать, революционному действию, не следует за ними. Пондина и Гаджа будут бороться на стороне рабочих против угнетателей. Чувил драмы можно объяснить с точки зрения единого замысла автора. Гаджа символизирует огромную силу человеческого интеллекта и созданных им средств приумножения богатств, власть человека над окружающим, а Пондина — жизнь, неисчерпаемую радость и любовь, а может быть, и жизнь самой природы. Объединив силы свои, Гаджа и Пондина становятся непобедимыми. Но такой финал пьесы автором недостаточно психологически мотивируется и остается непонятным, почему вдруг Гаджа решает подчиниться воле Пондины.

"Красные олеандры" воплощают этот постепенному переходу автора от изображения вещественного мира к миру символов /167, с. 167 /. В этом произведении сильнее, чем когда-либо в творчестве Тагора, отражена преобразующая сила молодежи, потому Спориз, Сончок и Обхиджат по сравнению с Пондина, Гомяконом и Кишором выглядят весьма слабо. Тайнственный правитель в "Красных олеандрах" более земной и более убедителен, чем в "Гадже", а осуждение культа магии и бесчувственного государственного аппарата в "Красных олеандрах" более конкретно, чем в "Свободном течении".

Глубоко символична в пьесе огромная роль женщины в сфере человеческих стисаний. Автор писал о "Красных олеандрах", что в мужчине начинает главенствовать магия, если на него не оказывает влияние эмоциональность женщины. Мужчина забывает, что "радость дороже золота, забывает, что совершенством обладает не власть, а любовь... В такое время глядись женщина, глядись

Пондипи, и поток жизни разлился над машиной" /207, т. I5, с.549/. Тагор сам указывал на то, что в драме изображает конфликт, присущий уже "Рамаяне", - конфликт между сельским и городским образом жизни. Действительно, действие происходит в Джокхопуре, но на контрастном фоне поры сбора урожая, причем поле и шахта выступают как взаимоисключающие понятия: поле символизирует свободу и простор, шахта - изуродованное лицо природы и обедненную душу человека.

Социальная критика в "Красных олеандрах" направлена и против конкретного зла - колониализма. Не зря английский журнал "Poetry Review" писал, что пьеса "является публичным обвинением в адрес британского правительства в Индии". Однако вся символически-аллегорическая структура "Красных олеандров" ведет к мысли, что эта пьеса - прежде всего едкая насмешка над современным Тагору Западом и над капитализмом как социальной системой. Уже в начале пьесы осуждаются националистически-повинистские праздники знамени и орудия, к которым готовятся жители Джокхопури. Кульминацией действия, правда слабо выраженной, является не штурм крепости и даже не переход Раджи в лагерь Пондипи, а то, что Раджа срывает свое знамя перед началом праздника знамени.

Тагор не до конца осознавал существование антагонистических классов в капиталистическом обществе, поэтому в его сочинениях не найдем отражения настоящей классовой борьбы. Но в "Красных олеандрах" убедительно отражена пропасть, разделяющая рабочих и эксплуататоров. Учителя и философы, священники и надсмотрщики на стороне тех, кто видит в золоте средство для достижения власти и удержания в повиновении людей, работающих в шахтах. Биву говорит Пондипи, что кнут, которым его наказывали,

"...взят из той же веревки, что и четки священники" / 207, т. 10, с. 306, 307 /.

Несмотря на высокую идейную насыщенность, а может быть, именно поэтому "Красные оленды" как пьеса не убеждает читателей, не посвященного в сложное мировоззрение Тагора. В ней нет характеров, появляющихся и сейчас же исчезающих, как бочка во всех предыдущих пьесах, но нет и всесторонне раскрытых. Трудно сказать что-либо до конца определенное, например, о жизнерадостью и отвагом Гондуне как о личности, несмотря на то что его смерть повлияла на перерождение Гаджи как характера. Идея автора в нем, как и в других персонажах, лишь частично обрывает и кровь, без чего невозможна настоящая, сценическая драма. "Красных олендах" - идейном продолжении "Свободного течения", остается еще не совсем определенно выраженная мысль о том, что Горд - государство Ажохкопури, которым управляют алчные и спекулятивные люди, боготворящие золото, не в состоянии разрушить чисто земные силы. Поэтому Тагор не раз дает понять, что Гондина - нечто большее, чем молодая, красивая девушка. Она говорит губернатору Ажохкопури: "Лидра нас послал гром и молнии. Тот гром представлял собой я, он разрушит золотую вершину твоего правления" / 207, т. 3, с. 385 /. Гаджа же уверен, что Гондина - "яты танца, исходящий из исцеленской флейты". Мистическая тема Гондина обуславливает пелену мистицизма над всем, что происходит в пьесе, которая характеризует всю сложность взглядов Тагора первой половины 20-х гг., его гуманистическое стремление изменить мир к лучшему, недопонимание процессов исторического развития.

В "Красных олендах" много символического отображения действительности, тем не менее эта пьеса по идейному содержанию

Связан с произведениями европейских романтиков начала XIX в., в которых обнаруживается противопоставление всесторонне развитого человека бездумному роботу, лишенному духовного богатства, контраст между миром природы и миром насилия, неутоленное стремление положительного героя к подвигу, бунт личности против отвлеченного и беспощадного общественного начала, отстаивание преобладающей роли чувства над интеллектом. "Мне кажется, что то, что нельзя узнать умом, можно узнать сердцем", - говорит Калдина. Но больше всего в пользу принадлежности "Красных оленев" не к символизму, а к романтизму говорит тот факт, что эта пьеса идей имеет яркую социально-политическую направленность, выражающуюся в стремлении Тагора к осуществлению высшего идеала гармонического и радостного бытия человека среди свободных индивидуумов и природы.

Столь же убедительно романтическими являются сборники стихотворений этого периода "Малые Ехоломатх" и "Вечерние малокли". Это тем более знаменательно, что после "Хурарлей" (в 1916 г.) Тагор издал художественно довольно скромный сборник повествовательной лирики "Беглянка", в стихотворениях которого с возвышенной близостью к реализму, рассказывает о событиях (в основном из жизни индийской женщины), которые действительно могли иметь место. Этому способствует и применение распространенного в бенгальском фольклоре размера вербуритто. Как объективный наблюдатель Тагор рисует жизнь молодой девушки в повествовании "Избавление", раскрывает характер ее отца-деспота, с грустью и очень правдоподобно описывает отправление молодой жены в дом мужа ("Новобрачная"). Правда, романтическая жажда свободы и максимального простора, единения с необъятным миром (стихотворения "Свобода", "Обман" и другие) присуща значительной части этих

произведений, но все же в рассматриваемом сборнике поэзия реализма сильнее, чем во всех предыдущих. Нельзя забывать и то, что при написании "Беглянки" Тагор обращается к разговорному языку, очень скупо, очень "экономно" использует художественные средства, свойственные другим сборникам. А это обстоятельство делает стиль поэта более близким к реальному говору.

После "Беглянки" намечается явный сдвиг в сторону романтизма, причем если в "Свободном течении" решались проблемы современности, то в сборнике "Малли Бхаланатх", вышедшем почти одновременно, поэт уходит от реальности в идеальный мир ребенка. Литературоведы этот сборник расценивают даже как богатство от действительности. Упендрнатх Бхотточардир пишет, что в "Малли Бхаланатхе" "Рабиндрнат пытался успокоить и облегчить душу, окунуть страдание бременной жизни в таинственную игру сотворения, хлая таким образом освободиться от противоборства мыслей, от бед, цивилизации, занятой накоплением ужасных урожайных куч мучества" / 151, разд. 1, с. 83 /. Сам поэт признавался, что "Малли Бхаланатх" написан под влиянием виденного в Америке, "прогрессирующей жизни". "В воображении я погружался в детскую игру, чтобы плыть по ее волнам, чтобы складать и высвободить душу" / 207, т. 13, с. 537 /. С попытке поэта уйти в идеальный мир говорят и то, что название сборника можно перевести и как "Малли Бива". В первом стихотворении сборника поэт раскрывает стремление ребенка создавать и уничтожать собственные творения, чтобы создавать нормы. Эта же стихийно-диалектическая взаимосвязь создания и разрушения присуща и Биве, образ которого в поэзии Тагора этих годов встречается довольно часто.

В "Малли Бхаланатхе", как и в сборниках 90-х гг. "Золотая ладья" и "Пестрое", проявляется жажда беспределности простран-

ства и времени. Так, в стихотворения "Сомневающийся" ребенок хочет побывать там, откуда он пришел, а по рассказам взрослых, это - царство за облаками среди звезд, т.е. вся Вселенная. "В забытых играх" ребенок отказывается от игр и размышляет о том, что его мать, читая письма отца, это

Мать многих веков,

Мать надземле.

/ 207, т.13, с.86 /

Каждая из трех строф небольшого стихотворения "Воспоминание" начинается словами "Мамы я не помню", однако это утверждение сразу опровергается - голос матери присутствует при играх ребенка, запах цветов превращается в запах матери, мать смотрит синевой небес.

В сочинении "Баул" восхваляется образ жизни бродячего певца, его личная свобода, и поэт как будто завидует ему:

Стран далеких отблеск

Понимается в моих глазах,

Когда в пути тебя я вижу.

/ 207, т.13, с.94 /

Поэту кажется, что и он когда-то был таким же странником, как его брат-баул, но потерял свою экстазу, а вместо нее "получил школьного наставника". "Возьмешь меня с собой?" - спрашивает он певца.

В мир отвлеченных лирических повествований уводит поэт нас в "Записях" - сборнике, состоящем из прозаически-поэтических произведений. Хотя здесь Тагор и ближе к действительности, чем в "Маленькой Ехоннатке", он все же остается наблюдателем, который смотрит на жизнь издали и воспринимает ее почти равнодушно.

В поэзии Тагор не находил средств для адекватного отражения огромного по содержанию и масштабам жизненного опыта и продолжал создавать стихотворения, в которых доминировали уже известные темы и романтическая трактовка. Более того, за исключением стихотворений "Вечерние мелодии", "Лоттендронатх Дотто", "Последнее жертвоприношение" и некоторых других, сборник "Вечерние мелодии" представляется чем-то напоминающим возвращение к поэзии предыдущих периодов. Путник в "Вечерних мелодиях" — это путник Вселенной, путник истории, измеряемой вечностью, но в то же время имеющей и непосредственное отношение к настоящему. Слова "вселенная", "мир", "вечно", "звезды", "солнце", "луна", с которыми часто встречаемся в сборнике, становятся важными компонентами поэтической лексикой Тагора.

В ореоле красоты и нежности любовь в этом сборнике поднимается над реальными ошущениями человека. Ей посвящено около десяти стихотворений. Женщина, которая в "Вечерних мелодиях" выступает как "партнер игры воображения" поэта, разумеется, идеальная, неуловимая, полувидимая, создаваемая воспоминаниями. Стихотворение "Мечта", посвященное идеальной возлюбленной, поэт заканчивает с утверждением:

Тебя не вижу я иначе, как во сне...

/ 27, т.14, с.71 /

В большинстве стихотворений сборника чувствуется, что новый облик принимает несоместимость "хочу" и "могу". Раньше это чаще всего было лишь несоместимость романтического идеала, пусть даже очень приземленного, с действительностью. Теперь же к ней присоединяется новый фактор — возраст, который проливает свет на лирику "Вечерних мелодий" и граждает голосу лирического героя меланхолическую или мажорную окраску. Стихо-

творения, в которых чувствуется, что возраст становится для поэта немой, сдерживающей его действия и фантазию, на наш взгляд, является лучшим в сборнике.

Тяжелой поступью возмужавшего человека представляется читателю ритм короткого, но очень содержательного стихотворения "Зов смерти". В нем рождение человека правитствует

Голубое небо, цветы и птицы,  
Материнские глаза,  
Срабона дождя, капли осенней росы.

/ 207, т.14, с.94 /

Умирающего же сопровождает только ночь. Печален разговор человека с птицей, характеризующийся тем, что человек и птица не находят общего языка. Грустны и воспоминания поэта о юношеской любви. В ряде стихотворений сборника "Вечерние мелодии" неопределенная встревоженность лирического героя "Зуравлей" столь наглядно превращается в старческую усталость и чувство внутренней неудовлетворенности, что поэт говорит о себе:

Печальная, пустая жизнь моя,  
Как иссякший ручей в конце дождливого сезона  
В песках пустынных, теряющийся, забытый всеми.

/ 207, т.14, с.3 /

Стихотворения Тагора всегда имели оттенок грусти, тем не менее теперь, говоря о любви к миру, поэту представляется благом все, что человек может увидеть, услышать, осязать. Прощаясь с миром, он жаждет наполнить свой кубок водой воли любви, слез и слез.

Нелегко ответить на вопрос, почему в поэзии и драматургии первой половины 20-х гг. в осмыслении современности, поведения и переживаний человека Тагор прибегает к средствам романтичес-

ной эстетики. Можно, по-видимому, считать, что реалистические тенденции в его творчестве были "расшатаны" усилиями по осуществлению высоких идей чуть ли не глобального масштаба, которые часто оказывались оторванными от конкретных возможностей. То, что во время поездок за границу Тагору принимали короли, президенты, министры, с ним искали встреч виднейшие мыслители, литераторы, ученые, несомненно, содействовало повышению престижа Индии. Но могли ли эти встречи привести к реальному сближению, как надеялся поэт, надменного буржуазного Запада и отсталого в историческом развитии, порабощенного Востока? Романтическая вера в возможности личности не могла не привести к романтическому разочарованию и новой волне мистицизма, свидетелем которого являются драмы "Свободное течение" и "Красные слепцы".

Сочинения Тагора, в которых затрагиваются вопросы эстетики в литературе, вообще не говорят о том, что он сознательно в своих-то произведениях перешел на позиции реалистического отражения действительности. Не является исключением и публицистика этого периода. В прочитанных в 1924 и 1926 гг. лекциях, переработанных и изданных в 1936 г. под названием "Бероиспоречавно художника", Тагор указывает: "Художник должен провозгласить свою веру в вечное "да", заявляя "Я верю в то, что над нашей землей и в ней существует идеал, идеалрая, являющегося не плодом фантазии, а, напротив, абсолютной реальностью, в которой все чувствует и все движется.

Я верю в то, что этот рай можно разглядеть в солнечном свете и зелени земли, в красоте человеческого лица и богатстве человеческой жизни, даже в вещах, которые кажутся незначительными и незаметными" / СВ, т. 7, с. 366 /. Духрая, по мнению поэта, во всем, что находится за пределами конечного, в том

числе в архитектуре храмов, в картинах, в танцах, т.е. в искусстве. С этими словами согласится, по-видимому, каждый романтик, ибо он также создает свой "рай", то в настоящем (как сам Тагор в романе "Арушение лодки"), то в прошлом (как Г. Сенне-вля), то среди первобытных, не испорченных цивилизацией людей (как Дж.Ф. Купер в романах об индейцах), то в природе, то в "очищенной" от ее реальных социальных проявлений религии, то в чужеземных странах, в искусстве, в душе женщины, ребенка и т.д. Но в картинах более или менее четко обозначенного "рая", созданного Тагором, во многих художественных произведениях проявляется жизненная логика, разрушающая мечту. В концепция "рая" поэта невидимо присутствует и традиционная для индийской эстетики мысль о высокой роли воображения (подобной третьему глазу души, который способен усмотреть происходящее в настоящем, прошлом и будущем / 308, с.132 /, мнению о поэте как пророке и мудреце, который ведет жизни и обладает дарованием передать эту жизнь другим, менее счастливым людям посредством музыки, слов / 233, с.348-349 /.

Характерно, что бенгальская критика, продолжающая живо осуждать каждое новое сочинение Тагора, никогда не упрекала поэта за стремление отобразить жизнь согласно ее закономерности, а, наоборот, указывала на слишком большую увлеченность собственными идеями и уход в сферу воображения. Очень важное исследование - "Портретная зарисовка Рабиндраната" (1972 г.) - принадлежит перу известного общественно-политического деятеля Ливанчандро Пала, подчеркивающего, что в Тагоре сочетаются величие и духовное богатство его рода с чудесным талантом. Критик останавливается на удивительной силе интроспекции поэта, удовлетворенной от отца. По мнению Б.Пала, в юности поэт был ограни-

чен в возможности общения с людьми, поэтому "с детства создавая свой огромный мир воображения, в нем развлекался и скитался" / 185, с.79 /. Через всю статью критик проводит мысль о том, что общественное положение не позволяло Тагору глубоко изучить жизнь, а о пребывании поэта в Калайде писал: "Невозможно было такое близкое общение между знатым землевладельцем и его подданными, хотя в благородной душе Рабиндраната такое желание зародилось" /183, с.80/. Отсюда, как считает Л.Пал, реалистическое изображение жизни было возможным лишь в тех произведениях, где Тагор касался круга хорошо знакомых ему общественных групп: "Как женщины доминируют в его поэзии или прозе, так и усматривая его во преобразование общества, религиозному просвещению в большей мере нереалистичны" / 183, с.311 /.

С резкими критическими статьями по отношению к Тагору продолжал выступать Аджендралал Рай, получивший к этому времени признание читателей как автор сатирических стихотворений и патристических песен. Поэзию Тагора он считал новоязной, далекой от действительности, а "Читрингалу" предлагал сжечь, поскольку автор изобразил в пьесе дочь индусского правителя вымалывавшей любовь Арджуни, а Арджуну — как низкое животное! / 183, с.69 /. После того как поэт отправился в Англию, Д.Рай опубликовал пьесу (впервые поставлена в Калькутте) "Радостное прощание", в которой открыто высмеивал Тагора.

Сотрудник Тагора по делам в Бантинкетоне поэт Омжиткумар Чокроборти в статьях, а позднее и в книге, защищая Тагора от выпадов, писал, что Б.Пал смешивает жизнь с литературой, не отвечает должного специфика художественного ее осмысления. "Я не знаю, чтобы кто-то до Рабиндраната в поэтических произведениях и рассказах нарисовал такую богатую картину жизни бенгальской

деревни", - писал он / 215, с.309 /. Однако не следует думать, что О.Чокроборти отражение действительности идентифицировал с реализмом, поскольку в статье в качестве сравнимых с Тагором в этом отношении авторов он называет Шекспира, Траунига и т.д.

Тагор смело бичевал общественные недуги, устаревшие обычаи и верования и столь стремительно осваивал новые художественные рубежи, что критика была явно не в состоянии дать сочинениям поэта справедливую оценку. Ведь его сочинения создавали как бенгальскую современную литературу, так и ее критику. Но к этому времени "эпоха Тагора", когда в его лице была представлена чуть ли не вся движущая сила бенгальской поэзии, уже заканчивалась.

Из большой группы литераторов, откровенно признававших поэта своим идейно-художественным гуру, лишь В.оттендронатт (1862-1922 гг.), начинавший писательскую карьеру сборником "Слейта и гана" ("Бану о бана", 1906) и названный Тагором "ражкой ритма" за его высокое профессиональное поэтическое мастерство, получал признание (правда, не единодушное) бенгальских современных историков литературы. Не следует думать, что Тагор использовал "власть" своего гения над поэтами-соотечественниками, чтобы как-то подавлять их независимость. Скорее, наоборот, что поддержкой пользовались многие, в том числе и Ладкендролал Гай (1863-1913 гг.), оставивший след в бенгальской поэзии и пользовавшийся заслуженным признанием как драматург. Тагор высоко оценил сборник скетчей в стихах Л.Гая "Леблядки" ("Ашаре", 1903), написал лестную рецензию о сборнике "Гром" ("Мондро", 1902). Но и Ладкендролал Гай, пытавшийся писать просто и упреждавший Тагора за оторванность поэзии от жизни, не смог избежать

влиятельная своего великого соотечественника не только в средоточиях выражения, но и в тематике.

Любовь, красота, идеализированные отношения между людьми, религиозные песнопения в том виде, в котором с нами встречаемся в творчестве Тагора, впервые по-настоящему получают новую трактовку или вовсе отсутствуют в творчестве Кази Назрула Ислама (Кадря Болжрула Ислама, 1896-1976 гг.), Джотириндронатка Бенгунто (1887-1964 гг.) и Мохитлама Молжумдара (1888-1952 гг.). Это, разумеется, разные личности и разные поэты. Дя. Бенгунто - инженер по профессии. В его произведениях чаще встречаемся с разочарованием, страданиями и смертью, чем с надеждой и радостью жизни. О многом говорят уже названия первых его сборников - "Мираж" ("Моричива", 1923), "Пламя в пустыне" ("Морушика", 1927), "Обман в пустыне" ("Морумаия", 1930). М. Молжумдар - поэт и критик, хорошо знавший жизнь и также испытавший глубокую неудовлетворенность ею, не всегда находил в действительности опору для своей мечты о человеке, свободном от тирании богов и общества. В наиболее известных поэмах М. Молжумдар обращался то к сказаниям о героях-отступниках от веры и общепринятых норм поведения, то к идеализированным арабским белунам.

Новые веяния бенгальской поэзии, порожденные мощным подъемом национально-освободительного движения (1920-1921 гг.) нашли отражение в стихотворениях, песнях, статьях Назрула Ислама, произведенная которого горели негодованием к британскому правлению в Индии, призывала к единству индусов и мусульман. В 1922 г. вышел первый сборник стихотворений И. Ислама "Огненные слова" ("Стинбани"). В том же году поэт начал издавать журнал "Дхумкету" и стал певцом молодежи, поднявшейся на борьбу, знаменосцем революционно-демократических идей в литературе романти-

ческого направления. Когда в 1923 г. Назрул Ислам объявил голодовку в тюрьме, куда он был заключен за антиправительственную деятельность, Тагор направил поэту телеграмму: "Прекратите голодовку, наша литература нуждается в вас" / 236, с. 46 /.

Интересное явление в истории бенгальской литературы представляли собой журнал "Коллол" (начал выходить в 1923 г.), на страницах которого особенно часто печатались произведения, относимые к так называемой "сверхсовременной литературе". Ее основным признаком, по мнению молодых литераторов, являлось отрицание действительности. Они пытались освободиться от всех авторитетов, в том числе и Тагора, по их не очень гласному мнению, — поэта устаревшего, старшего классиком, которого критиковать не совсем солидно, но не соглашаться с которым похвально. К тому же молодые писатели считали, что сочинения Тагора далеки от реальной жизни. Известный в 20-е гг. писатель Норешондро Бенгупто, например, писал, что ни Тагор, ни Прохаткумар Мукхонадхай, ни Коротчондро Чоттопадхай не могли отказаться от изображения бюрократической верхушки, поэтому крестьяне в произведениях бенгальских прозаиков часто напоминают людей их круга / 235 /.

На страницах журнала печатались произведения писателей разных эпох: Романа Роллана, Максима Горького, Золя, Гамсуна, Достоевского, Мопассана, Данте, Гете, Загерлеф, Прево, Уитмена, Бида. Некоторые молодые писатели увлекались психоанализом Фрейда. По-видимому, под воздействием фрейдизма в прозе нередко проявлялись элементы эротика.

Можно ли считать реалистами прозаиков и поэтов, печатавшихся в "Коллоле"? Вряд ли. Даже в сочинениях Дж. Бенгупто, и Ислама в изображении действительности недостаточно жизненности, а иногда так называемый "реализм" группы "Коллол" представ-

дуются смесь натурализма и фрейдизма. "Эпоха "Каллида" - эпоха доразношения, - пишет поэт Считокумар Венгунто. - Это деурезовски покрыто романтической иллюзией" / 236, с.238 /.

К этому времени достигла зрелости художественная проза Шробхаткумара Мукхонадхья (1870-1932 гг.) и Шоротчондро Чоттонадхья (1878-1935 гг.), которые вошли в бенгальскую литературу почти одновременно и не испытывали заметного влияния Тагора. Однако задуманные, лирические и гуманистические рассказы Мукхонадхья не могла соперничать по популярности с рассказами, повестями и романами Е.Чоттонадхья, сумевшего отобразить реальную жизнь разных слоев народа, раскрыть объективные закономерности общественного развития с большей глубиной и убедительностью, чем кто-либо до него.

Более скромное по сравнению с Тагором социальное положение почти всех бенгальских писателей, вошедших в литературу в 1900-х гг., позволяло им ближе подойти к изображению жизни общественных низов. Как будто осозная это, в марте 1922 г. поэт пишет своему помощнику Элихерсту: "Как бы я хотел быть достаточно молодым, чтобы присоединиться к Вам и делать наиболее скромную работу, которая только нашлась бы на Вашем месте, чтобы освободиться от тонкой сети ответственности, отрывающей меня от матери - земной шпиль. Подобно гитторству что-то аморально в содержании уборщика, назначенного которого - служение единственной богине, проявляющейся заботу о первоначалах жизни" / 276, с.18,19 /.

Отход Тагора (после "Дома и мира") от изображения конкретной действительности и ее проблем породил "бунт" группы "Каллида". Он не способствовал повышению авторитета писателя и среди бенгальских читателей. Среди студентов Калькутского университета

отделения бенгальского языка и литературы в 1913-1922 гг. по популярности Тагор занимал даже девятое место / 220, с.59 /.

Однако именно в эти и последующие годы произведения поэта, переведенные на другие языки народов Индии, стали важным фактором ускоренного развития большинства литератур субконтинента. Наиболее широкую известность произведения Тагора получили на языке хинди. Бесспорным, во-видимому, следует считать влияние Тагора на "большую тройку" в поэзии хинди - Джайшанкара Прасада, Сурияканта Тралатха Нирала, Сумитранандана Панта / 217, с.14 /, а также известную поэтессу Махадеви Варму. Это влияние оказалось возможным не только потому, что могущественный талант великого бенгальца помог им освоить новые поэтические рубежи, но и потому, что в некоторых индийских литературах еще до знакомства широкой общественности с сочинениями Тагора довольно сильные позиции были завоеваны романтизмом и романтическим символизмом, что оказалось возможным лишь в результате пробуждения самосознания в эпоху становления буржуазных отношений. Поэтому мечтательность, понятие о красоте как единстве внутреннего и внешнего проявлений душевного благородства человека, одухотворение природы, особое увлечение раскрытием глубин женской души, неопределимость устремлений и жажда дали, отразившаяся в произведениях индийских поэтов 20-30-х гг., в основном можно считать не только результатом воздействия гоним Тагора, как об этом принято говорить, но и проявлением общетипологических черт романтизма. Разумеется, что мастерство Тагора являлось своего рода катализатором в процессе достижения новых вершин художественного творчества.

Сравнительно небольшая популярность поэта в первой половине 20-х гг. в Бенгалии контрастирует с несомненным успехом

его произведений на Западе. Правда, к этому времени несколько ознакомились с Тагором В.Б.Нейто, Э.Паунд, А.Элид, очень много сделали для распространения произведений бенгальского поэта в Англии, США и Франции. В Испании Х.Г.Хименес, находящийся под сильным влиянием идей Тогоора, продолжал работу над переводами его произведений. Во многих странах Европы появились подразделения "Гитыяджали", исследователи обратились к изучению жизненного и творческого пути поэта. Можно сказать, что в 20-е гг. трудно было найти такой язык в Европе, на котором не издавались бы произведения Тагора. Слава поэта перешагнула океан и укрепилась в Аргентине и Мексике.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ РАДИКАЛИЗАЦИЯ МИРОВОЗЗЕРЕНИЯ ТАГОРА  
И УКРЕПЛЕНИЕ ПОЗИЦИИ РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ  
(1927-1937 гг.)

Под влиянием роста национально-освободительного движения во второй половине 20-х гг. усиливается вовлеченность Тагора в политическую жизнь страны. Но Тагор и теперь не становится активным участником руководимого Ганди национально-освободительного движения. В связи с чем в некоторых кругах индийской общественности высказывается мнение о том, что, может быть, самый популярный в мире поэт первой половины 20-х гг. не идет вместе со своим народом. В этой связи авторитетный тагоровед Юджи Велл в 1929 г. подчеркивал, что совершенно не понимают Тагора те, кто считает его послушным гражданином колониальной администрации: "Габиндранат является наиболее бескомпромиссным критиком британского правления в Индии" / 355, с.62 /. Поэт боролся за независимость Индии иными средствами, и то, что он не хотел мириться с угнетением его страны, отражалось в его выступлениях, статьях, письмах.

Поездка в СССР в сентябре 1930 г. и опубликованные затем "Письма о России" сначала в журнале "Проблемы", а затем в 1931 г. отдельной книгой, явились самым ярким свидетельством политической вовлеченности Тагора. В этом публицистическом произведении, сыгравшем большую роль в укреплении дружбы и расширении взаимопонимания между индийским и советским народами, поэт восхищается достижениями Страны Советов в народном образовании, здраво-

охранения, ростом культурного уровня. Он пишет, что благодаря просвещению "немые обрели дар речи, а унизленные — человеческое достоинство", радуется тому, что увидел страну, где человеческое достоинство обрели все национальности, все слои населения. Поэт пишет: "Где же ты азмоденная, голодающая, несчастная и беспомощная Индия! Всего несколько лет назад здесьнее население находилось в совершенно таком же положении, как и народы Африки, однако за это короткое время у них произошли удивительные перемены, а мы по горло увязли в трясины застоя" / *ib.*, т. II, с. 37 /. Поэт с одобрением отмечает, что революция сменила старое обличье земли, чтобы дать место новому, понимая под этим "старым" государство, и религию, и общественную систему, и всякие обычаи.

В литературе Лонгалии второй половины 20-х гг. продолжалась идейно-художественная разногласия, но Тагору все же удалось находить добрые слова для всех настоящих талантов, таких, как Букходоб Лому, Счинто Бенгупто, Мохитлал Монкумдар, Лойло-дандино Мукхопадхай, Премендро Митро, Прасодх Банна, Тарансипор Лондопадхай, Лоифул. Авторитет "Каллола" к этому времени уменьшился, а после семилетнего существования журнал был закрыт. Причиной этой "преждевременной гибели", по справедливому замечанию Робиндронатха Тага, послужило отсутствие политической волеизъявленности во время подъема национальной борьбы / *ib.*, с. 755 /.

Хотая сказать свое слово в литературных спорах, поэт в 1927 г. опубликовал две статьи — "Процесса литературного творчества" и "Новое в литературе", свидетельствующие о его глубокой неприязни к тому смешанному романтизму, натурализму и фрейдизму, которое многие молодые писатели называли реализмом. Но сам Тагор под реализмом в основном понимал правдивость большого

искусства. Поэтому, разъясняя значение слов "реальный", "настоящий", он обращался к творчеству Валмики, Калидасы, бенгальского поэта XII в. Бхаротчандро Гая, а не реалистов. После выхода в свет этих статей, вызвавших серьезные возражения, в том числе со стороны Боротчандро Чоттопадхья, по приглашению поэта в доме Тагоров в Дхораванко собрались литераторы - представители разных взглядов, чтобы попытаться прийти к какому-то общему соглашению. Это, разумеется, оказалось невозможным. Поэт же собрании заявлял, что главной задачей литературы он считает создание новых форм выражения, а содержанию отводит лишь второстепенную роль. Не возмущая открыто против провозглащаемого себе дорогу в Бенгалии истинно реалистического отображения жизни в искусстве, в этом споре Тагор по существу оказался на стороне романтиков, продемонстрировав таким образом, что в развитии национальной литературы он уже потерял авангардную роль.

Тем не менее радикализация социально-политических взглядов отразилась и на поэтическом творчестве Тагора - оно (особенно в 30-е гг. вновь, как в 30-е и на рубеже двух веков) насыщается патристическими мотивами, сближается с жизнью, укрепляется позиция реализма как в художественной прозе, так и в поэзии. Поэтому считаем возможным 1927 годом датировать наступление нового этапа в творческом пути Тагора. Еще до этого, в 1924 г. он вновь обращается к драматургии и публикует драматизированный вариант рассказа "Последняя ночь" ("Лавор ратри") под названием "Вступление в дом" ("Грихопробен"). Затем последовали сборник пьес "Рези" ("Пробакши", 1925), комедия "Клуб холостяков" ("Чарокумар шобха", 1926), "Расплата" ("Болхболх", 1926) - драматизация рассказа "Плоды труда" ("Кормодол"). В том же году была написана небольшая драма "Тенцовиши" ("Мотар пуджа"), в

следующем - эпитафии, объединенные под названием "Надписи" ("Лексон"), музыкальная драма "Сезоны" ("Гитуронго"). Однако эти произведения вряд ли ознаменуют что-то радикально новое в идейно-художественной эволюции Тагора.

Далее останемся на романах "Несовместимость" ("Двогод-рот", начало публикации в 1926 г., выход книги - в 1929 г.) и "Последнее стихотворение" ("Шмер кобита", 1929), сборниках стихотворений "Мокуа" (1929), "Голос леса" ("Бонобани", 1931), "Завершение" ("Горивен", 1932), "Снова" ("Пунсичо", 1932), "Последняя октава" ("Шер шонток", 1935), "Аллая" ("Биттика", 1935), "Чапа ластьев" ("Ботропут", 1935), "Тамоли" (1936).

"Несовместимость" - первый роман задуманной писателем трилогии. Многие критики давали ему высокую оценку. Некоторые из них указывали на мастерство раскрытия психологических тонкостей / 100, с. 112; 248, с. 101 /, другие выделяли то обстоятельство, что в романе впервые в творчестве Тагора отражены нарастающие противоречия между старым феодальным укладом и диссоцианом, который в этот уклад вносил бизнес / 216, с. 26 /.

Говоря об идейно-художественных особенностях романа, хотелось бы указать на реалистическое в основе своей противопоставление в нем двух миров - феодального и развивающегося капиталистического, а также мира благородных чувств и мира, где все помыслы человека подчиняются желанию иметь побольше денег. Скет романа основан на резких контрастах. Куму и Молхуудон представляют собой разные типы социальных личностей: Куму - из знатного богатого рода землевладельцев, Молхуудон - горожанин, коммерсант и промышленник. Скет романа осложняется тем, что Куму и Молхуудон принадлежат к враждующим семьям. Мир в представлении Куму наполнен разнообразными символами. В активные сцены

Голы превращает она и вещи, в которых как будто воплощаются их хозяева. Когда Молхуудон отбирает у Куму кольцо, подаренное ей любимым братом, то в ее представлении это не столько акт величайшего насилия, сколько глубокая личная трагедия: вместе с кольцом она теряет связь с братом, олицетворяющим привычный мир детства.

Муж этой красивой молодой женщины — полная противоположность ей и тому образу почти божественного молодого, нежно любимого мужа, который она создавала в своих мечтах. Молхуудон, как и Куму, вырос в стране, где гмшо процветали религиозные верования и предрассудки, поэтому он верит в приметы и предзнаменования, в предсказания астролога. Однако его религиозность не является глубоким внутренним убеждением, особым видением мира. Молхуудон живет в реальном мире вещей и явлений, в настоящем времени, которое измеряет не естественными природными ритмами, как Куму, а деньгами. Но не деньги во власти Молхуудона, а он во власти денег, он раб своего богатства. Часть состояния Молхуудона становится и Куму. Увидев жену после ее возвращения к брату, Молхуудон хочет крикнуть: "Она моя, моя... это достояние моего дома, часть моего богатства, она принадлежит мне!" / 26, т.3, с.210 /.

Образ Бипродива в романе играет особую композиционную роль. Это эталон нравственного совершенства, воплощение красоты и добра, невидимо присутствующий при всех разговорах Куму с Молхуудоном, в высказываниях автора-повествователя и размышлениях главной героини. Повествование о достоинствах Бипродива — красоте, храбрости, спокойствии, благородстве — пронизывает все произведение. Силу аллегории (возможно, независимо от воли автора) обретает в романе болезнь Бипродива. Ее можно

истолковать и как историческую обреченность класса феодалов, ибо Ынпродаш — последний его представитель. Автор в конце романа пишет: "В сумерках болезненная бледность Ынпродаша представляла ему какой-то потусторонний вид, словно он находился где-то далеко, в другом мире. Казалось, нет на земле человека более одинокого, чем он" /Э, т. 9, с. 201/.

Кульминацией в романе является отъезд Куму к брату. После нее следует слишком затянувшаяся развязка. Создается впечатление, что сам автор не очень хорошо представлял, как в дальнейшем должна сложиться судьба его героев. Ряд последующих событий уводит читателя от главной темы романа — взаимоотношений Мухомудона и Куму.

В отношении основных персонажей все время вмешивается музыка. Ее роль как своеобразной духовной сферы достигает вершины к концу романа. Взаимоотношения между Ынпродашем и Куму музыкальны, гармоничны; совершенно отсутствует музыка во взаимоотношениях Куму с Мухомудоном. Куму даже не хочет играть в присутствии мужа. На протяжении всего произведения музыкальный инструмент эстради выступает как символ другого мира — мира, в котором так легко и естественно чувствовала себя Куму. В конце романа эстрада уступает место непосредственно музыке, являющейся высшей формой общения Куму и Ынпродаша — разговора их душ. Перед отъездом Куму к мужу Ынпродаш рано утром говорит сестре: "Возьми эстраду, мы поиграем вместе". Слуги не осмеливаются помешать игре, похожей на некий магический ритуал, который с помощью музыки соединяет в единое целое сердца двух людей, связывает их с окружающим миром. В этой связи вспомним слова самого Тагора: "Кажется, мы чувствуем, что проявления бесконечного в конечных формах творения является самой музыкой, тихой

«видимой» / 368, с.235 /.

В других крутых произведениях Тагор редко уделяет столько внимания деталям реального мира, описке места действия, редко прибегает к аналитичности изображения действительности при почти полной приглушенности авторского голоса, как в романе "Несовместимость". Если иметь в виду образы Куму и Молхуудона, то можно даже говорить о реалистически-социальной типизации явлений жизни.

Главы, в которых рассказывается о жизни Куму после ее переезда в дом мужа, являются хорошей иллюстрацией мастерства Тагора-психолога, Тагора-реалиста. Индивидуализированным и психологически детерминированным обстоятельством является попытка украсить свое положение в семье вдова Шема, добран, но покорная судьбе Истарина. Волею обстоятельств, постепенно и незаметно Куму превращается в мятежницу, заявляя, что не ждет помощи от бога, что ее душа молчит при вознесении молитвы. В конце романа Куму говорит брату о своем муже: "Я уйду от него, вот увидишь. Я не могу жить среди лжи и обмана, хотя я и жена ему" / 38, т.2, с.219 /.

Однако правда жизни в романе все же ограничена. Тагор почти не касается низших слоев народа. Образ Молхуудона мало раскрывает за пределами семьи. Создается впечатление, что для автора важнее не раскрытие объективных закономерностей общественного развития, а столкновение противоборствующих жизней, чтобы доказать нелепость браков по расчету.

Роль, которую Тагор отводит музыке, типологически близка практике европейских романтиков. Несовместимы с требованиями эстетики реализма не только идеализированный образ брата Куму, но и весь его род когда-то богатых феодалов. Факт возвращения

думу к мужу нам представляется психологически необоснованной, потому что он нарушает логику саморазвития характера. Но Куму возвращается к Молхуудону, по-видимому, по воле автора, чтобы повлиять на мужа. Ведь писал же Тагор ранее, что восточная женщина — постоянная воспитательница для мужчины, что женщиной Лиши, подобно солнечному свету, является совпадающим началом / 200, с.163 /.

"Несовместимость" — один из наиболее реалистических романов Тагора, отражающий общие тенденции развития литературы в Индии того времени. Но, как мы видели, вряд ли он знаменует собой новый, более высокий уровень отображения действительной жизни, чем романы "Соринка в глазу" и "Гора".

Роман "Последнее стихотворение"<sup>1)</sup> занимает особое место в творчестве Тагора и всей бенгальской литературе благодаря своеобразному стилю и поэтическому языку, сарказму и в то же время тонкому лиризму, сочетанию реальных и идеальных мотивов в поведении героев.

"Последнее стихотворение" рассматривали советские индологич В.А.Новикова, А.П.Гнатюк-Даниальчук, А.А.Чичеров. Почти все они главной темой этого романа считают критику образа жизни богатых бездельников, стремившихся подражать европейскому образу жизни, внутренней опустошенности которых противопоставлены Лакшми и Шобхонгала. Сатира Тагора действительно едка. Кетти (Метони) ходит в прозрачной верхней одежде с полубнаженной грудью, в туфлях на высоких каблуках и курит. Норен Каттер основан жаргон и ругательства англичан, посылает себе белье в парижскую прачечную. Всеи своим поведением эти персонажи выражают

---

<sup>1)</sup> на русском языке известен под названием "Последний поем".

презрение к индийской традиции. Подобные образы "золотой молодежи", конечно, говорят о том, что "Последнее стихотворение" отличалось актуальностью и общественным звучанием. Как бы жели подчеркнуть, что в романе отображена его эпоха, Тагор приводит имена Сбониндронатха Тагора, Зивитейна, книги К. Горького "Мать" и Луитикумара Чаттерджи (Чоттопадхья) "Происхождение и развитие бенгальского языка". Тем не менее вряд ли можно говорить об отражении в произведении основных противоречий и проблем современности. Лишь мимоходом автор замечает, что среди индийцев нет политического единства, а о национальном движении за политическое освобождение вообще ничего не говорит, если не считать намека Омита на то, что он "не собирается участвовать ни в каком бунте и будет избегать и мусульман, и англичан" / Т. 3, т. 3, с. 257 /.

Возможно, что автор заслуживает упрека за неполноту изображения действительности, однако следует заметить, что его целью прежде всего является показ до конца не осознанной глубокой душевной тревоги оторванного от реальной жизни Омита — представителя богатой верхушки, пытающегося приблизиться к европейскому образу жизни. Однако, в отличие от Кетти, Лили, Элизы, Норена, Омит еще не дошел до отрицания всего индийского. Он глубоко недоволен своей жизнью, бросается от одного занятия к другому, встречается с разными людьми, чтобы как-то разогнать свою глубокую тоску по настоящему делу. Омит — поэт, поэтому каждое впечатление вызывает в его сознании поток самых разнообразных мыслей и красивых слов. Он стремится найти свой стиль, подчеркивающий его оригинальность, как нечто противо-

речивее моде, критикует Роби Тхакура <sup>1)</sup> за подражание Джорджу, за его "беспомощные, сентиментальные стенания", за то, что его произведения настолько завершены, что напоминают ро-ли, дуноу, женское личико / 30, т.9, с.233 /. Смит говорит: "От нового фонда литературы мы ожидаем произведений резких, острых, как бритва, как стрела, как наконечник копья; не таких, как цветы, а подобных вспышкам молнии ..." / 30, т.9, с.233 /.

В романе присутствует образ самого Тагора, который нужен автору для того, чтобы ответить журналу "Кольцо", высказавшему недовольство по поводу оторванности поэзии Тагора того времени от конкретных жизненных проблем. Однако молодые Бенгальские поэты не только в жизни, но и в романе не могли освободиться от влияния великого поэта. Лабонно бросает Смиту упрек, что даже те, кто любит Тагора, не вспоминают о нем так часто, как он.

Все, что мы до сих пор говорили о "Последнем стихотворении", несомненно, отражает жизненные явления, но с присутствием многих реалистических произведениях XX в., особым вниманием к личности человека. Сю имеет и другое, не менее важное содержание, раскрывающее взаимоотношения Смита и Лабонно, — романтический конфликт чувственной и духовной любви. Тагор в 1936 г. о стихотворении "Водопад" писал, что, испытывая огромную радость, человек может соприкоснуться с бесконечностью в себе. Тогда радость в душе сливается с вечной радостью вселенной, ее слова становятся нашими словами / 207, т.10, с.659 /. Подобную

---

<sup>1)</sup> В устах Смита часто повторяемое имя Роби Тхакур приобретает явно иронический смысл, так как на Бенгали оно означает "солнце" и "божество", "идол", "почитаемый человек".

идею отменяет Смит в конце произведения в разговоре с Джоти, когда хочет объяснить, почему он так неожиданно решил жениться на Кэтоне, а не на Лабонно, как этого Джоти ожидал. Смит говорит, что когда-то он распростер крылья и полетел в небеса. Теперь же он на земле, но небеса живут в нем. "Я сам буду творить свой романтический роман"<sup>1)</sup>, - восклицает Смит. - В моем небе романтический роман сожигался, и я создам романтический роман на земле. Ты романтиками называешь тех, кто одного из них превращает в храм, чтобы жила другой! Я... Я - Парамеханса романтического романа. Я постигну истины любви с одинаковой силой в воде, на суше и еще раз в небесах" / 207, т.10, с.365,370 /. Видя, что Джоти не по душе такие слова, Смит добавляет, что его любовь к Кэтоне, как вода в кувшине, в то время как любовь к Лабонно - это большой водоём, "который в комнату не занесешь, но в котором будет купаться его душа".

Уже в первой половине романа Лабонно умоляет Смита отказаться от мысли об их женатбе, просит его не обманывать себя. Она считает, что Смит любит в ней лишь свой романтический идеал, а отношения мужа и жены этот идеал уничтожают. "Я хочу как можно дольше оставаться для него мечтой, порождением его слов, игрой его фантазии", - говорит Лабонно. Под ее влиянием Смит

---

<sup>1)</sup> Нам представляется неудачным перевод с английского слова *romance*, означавший романтичность и романтический роман, как "роман" / 36, т.9, с.325 /, ибо, употребляя это слово, Смит хочет подчеркнуть свое романтическое понимание любви, несоместимость в ней часто духовного, идеального и семейно-бытового начал.

начинает думать, что любовь в сердце безгранична, в то время как в доме она не выходит за пределы семьи. Разграничивая в кошмаре богиню и любимую, он обещает идеально любить Лабонно и быть хорошим мужем для Кэтки.

В романе "Тора" нереально для Индия тех лет мечты писателя обивались на фоне отвергаемой им действительности. В "Последнем стихотворении" основные персонажи еще более оторваны от нее и идеальная любовь Смита и Лабонно возможна лишь в фантазии автора. В этом романе и уровень социальной детерминированности поведения персонажей ниже, чем в "Торе". Так, в начале произведения автор напоминает, что Лабонно и Смит принадлежат к разным кастам. Когда же в конце концов решается вопрос об их женитьбе, то этот важный момент уже не учитывается. Лишь в конце романа Лабонно вдруг начинает думать о том, что ее и Смита разделяет огромная разница в общественном положении. Все друзья Смита, включая девушек, свободно встречаются, думают о женитьбе. Препятств для их друзей, кроме собственных привязанностей или неприязни, не существует.

Для романа в таком характерны неуклонность и многозначность мысли, как это бывает при чтении хорошего стихотворения. Это ощущение усиливает стихотворные вставки и отсутствие настоящей кульминации (нельзя же назвать кульминацией обоюдное согласие Лабонно и Смита не вступать в брак), недостаточно выраженная социальность, эмоциональная сдержанность и, конечно же, постепенная объективизация субъективного повествования. Рассказчик от первого лица заявляет, что он начинающий писатель и ему нравится Смит, признавший его произведения. Затем он незаметно превращается в повествователя от лица всезнающего автора, т.е. Тагор лишь намеревался отказать от своей фор-

мальной власти над судьбами героев. Поэтому своеобразное "проевластие" в форме повествования чувствуется до конца произведения. Особенно четко оно выражается в отсутствии сопереживания за судьбы героев со стороны рассказчика. Более того, создается впечатление, что к концу романа появляется еще одна точка зрения — нити рассказа в свои руки берет Смит, который нетерпеливо прерывает высказывания Джоты.

"Последнее стихотворение" — не очень яркий роман как таковой. Но это тонкое художественное произведение, в котором проявились черты эпика и лирики, образов-характеров и образов-переживаний, реального и идеального, исторически конкретного и Вечного, до сих пор озадачивает литературоведов, по натуре своей склонных к систематизированию, классифицированию.

По ряду аспектов, особенно трактовки любви, сборник "Мохуа" напоминает роман "Последнее стихотворение", а десять стихотворений, входящих в роман, включены в сборник "Мохуа". В стихах "Мохуа" я сам усматриваю два вида сочинений. Один — только лирика, ее игра проявляется и в ритме, и в языке. В стихотворениях этого вида преобладает изображение завершенности любви. В других же главное — норма чувств", — пишет поэт. На характерные черты обеих разновидностей любовной лирики "Мохуа" он обращает внимание в стихотворении "Майя": /"В любви проявляется могущественная игра сам творения. Из обыкновенного человека, из его собственных душевных красок, эмоций, форм любовь творит необыкновенное, включающее музыку, запахи, свет внешнего мира. Таким образом, оживление души и мира в тайниках сердца делает любовь завершенной" / 207, т.15, с.527 /. Из этих слов видно, что в трактовке Тогором темы любви появляются

новые оттенки. В стихотворениях сборника "Днезы и бемоли" он воспевал красоту человеческого тела, окутанного романтическими мечтаниями, а в произведениях, вошедших в сборники "Желанная", "Золотая ладья" и "Пестрое", конечное в любви растворилось в бесконечных просторах природы и Вселенной. В сборниках эпохи "Титаники" любовь в изображении поэта была универсальной категорией, охватывавшей неисчислимые рождения и века, в "Куршских" — философски романтической, но более земной. В "Мокуа" сохраняется бестелесная, платоническая страсть, характерная для многих стихотворений предыдущих сборников. Любовь в этом сборнике основана на высоких, почти идеальных духовных качествах. Но в этом сборнике больше реальной заботы о судьбе человека, выражающейся прежде всего в том, что женщина начинает думать о своем назначении в мире. Стихотворение "Сильная" поэт начинает словами:

Зачем, о боги, не дните

Женщине вы права

Победить свою судьбу?

/ 207, т. 15, с. 41 /

Уже названия последних стихотворений сборника — "Гвалука", "Прощальный попарок", "На закате", "Конец", "Последний мед" — говорят о том, что поэт думает о конце своей жизни, но, обнаруживая что "в веселье человеческом проявляется забавная игра вселенной", видит и себя частью саморазвивающегося мира.

Сборник "Мокуа" трудно назвать этапным в творчестве Тагора, хотя в нем больше "приземленности", чувства действительности, чем в предыдущих, больше стремления вырваться из того относительного застоя поэтической мысли и форм ее выражения, который был характерен для Тагора в течение почти десяти лет. Но

произведения этого сборника не отразили богатой событийной жизнью поэта, ее политической наследности.

В сборнике стихотворений "Голос леса" больше, чем в любом другом произведении последних лет, обнаруживается романтическая тоска поэта по величественно-целомудрой родной природе. В предисловии к сборнику, написанному в Европе, поэт говорит, что его немые друзья - деревья - из-за любви к свету протягивают руки к небесам. Их эос проникает в его душу, их речь приводит в движение забытую тысячелетнюю историю в самых дальних глубинах его сознания / 207, т. 15, с. 123 /.

В первом стихотворении сборника "Аванс дереву" Тагор пишет, что дерево первым услышало призыв солнца к зарождению жизни. Поэтому дерево поэт называет "первожизнью", которая потом в "колеснице новых форм" отправилась в свое опасное путешествие. "Я проник в тебя силой мысли", - говорит дереву поэт. Он восхищается гордым деодаром, зеленая сила которого мощнее грозной силы гор, ибо горы стареют, а дерево непрерывно обновляет свою жизнь. Тагор посвящает стихотворение дереву манго, главнейшему его дереву уже в Индии, поет славу кокосовой пальме, растущей у берега моря; в цикле стихотворений "Праздник посадки деревьев" дерево, лишенное человеческого голоса, поэт называет могущественным, немым, чарующим живым оуществом. При чтении стихотворений и прозаических вставок в сборнике "Голос леса" кажется, что дерево обладает органами чувств, рассудком, даже возможностью переживать, хотя всего этого поэт и не утверждает.

Среди богатства всевозможных эпитетов, метафор, сравнений в этом сборнике особое место занимают ассоциации, связанные с индийской мифологией: Инва - то бог разрушения, внушающий

отраж, то аскет, то варвар, то страстно влюбленный в жену Сати, то равнодушный к ней. Он бог земного времени и вечности, движения и покоя. Неудивительно, что именно Шива, а не другие популярные в народе боги - Лакшми, Сарасвати или Кришна - так привлекает Тагора. Когда Шива на фоне величественных Гималаев танцует свой вечный танец созидания и разрушения, он для Тагора, измеряющего масштабами Вселенной, становится символом внешней противоречивости и внутреннего единства жизни, символом диалектического развития природы и человеческого общества.

Произведения, вошедшие в сборник "Голос леса", на первый взгляд, представляются часто романтическими. Но это не совсем так. В стихотворениях Тагор отразил современную ему научную мысль (например, достижения его друга - ученого Джогендрандро Босу, открывшего новые закономерности в жизни растений, свидетельствующие об очень сложных и "разумных" реакциях на импульсы внешнего мира). Воображение поэта, его бесконечная любовь к природе придавали научной мысли новый облик и романтическое звучание. Проникновенное отношение к природе, особенно к ее гордости - дереву, продиктовано тем, что Тагор находился под определенным влиянием древнеиндийской философии и литературы, где дереву всегда отводилось важное место. Но "Голос леса" настолько насыщен пантеистическими мыслями, настолько убедительно выражает присущее Тагору слухотворение природы, что его восприятие выходит далеко за рамки традиционного для Индии чувства единства человека с окружающим миром.

"Завершением" поэт продолжает начатое в "Мокуа" обновление содержания и средств выражения поэтического творчества. Хотя по форме стихотворения обложки напоминают предыдущие,

записанные в очень свободном ритме, часто строками разной длины, что вообще характерно для поэзии Тагора начиная со сборника "уровни". Об этом периоде творчества Нихарронджон Рай говорит, что, оглядываясь на свою семидесятилетнюю жизнь, Тагор еще раз осознает, что он поэт, что его задача - воспринимать радость и красоту мира, передавать свои чувства другим, документировать в стихотворениях и песнях наслаждение и боль, порожденные его жизненным опытом / ЗСБ, с. 250 /. В эти годы в творчестве поэта все большее место начинает занимать индийская действительность во всем ее многообразии.

В отношении тематики и проблематики сборника очень символично уже первое стихотворение "Поклон", в котором поэт почти автобиографически пишет о том, что сначала он увлекался изобретением невероятных аспектов действительности, потом шел по своей созидательной жизни, играя на "флейте развлечения", несмотря на то что его спутники были увлечены кезглием то обогатиться, то добиться славы. Позже поэт искал лишь глубочайшие истины мира, пытался воспроизводить на своей флейте его красоту, усматривал прекрасное в людской боли. На закате он пришел "в храм человеческий". В другом подобного рода стихотворении, названном "Путешественник", читаем, что поэт не поклоняется ни перед кем и никого не учит:

Я - поэт,

К земле привязан тесно,

К берегу на этой стороне переправы.

/ ЗСБ, т. 15, с. 168 /

Картины мира, которые воссоздает поэт в "Закрещении", разнообразны. Не раз в стихотворениях этого сборника встреча-

сия с изменяющейся, реалистически саморазвивающейся реальностью, с жизнью как мощным, бесконечным течением, не знающим преград и остановок. Даже боги возражают против стремлений ограничить или поддержать бесконечное движение.

С точки зрения эволюции творческого мироощущения поэта наиболее важны те стихотворения, в которых находим непосредственное отражение повседневного жизненного опыта, реакцию на злободневные социально-политические проблемы, отрицательное отношение к действительности, ибо этого было сравнительно мало в его поэзии на протяжении полутора десятилетий. Среди таких произведений следует прежде всего назвать "К заключенным в тюрьме Гокли" и "Лирион", в которых поэт прямо обращается к теме национально-освободительного движения, выражает солидарность с ее участниками. Во всем творчестве Тагор нелегко будет найти нечто похожее на "Вопрос" — стихотворение, воздействующее мощно и недвусмысленно своей публицистической приметой. Оно заканчивается вопросом, с которым Тагор обращается к богу, имея в виду тех, кто прибегает к политическим репрессиям:

Неужели пожелал и возлюбил тех,  
Кто отравляет воздух твой и гасит свет?

/ 207, т. 15, с. 137 /

"Это не вопрос, это — вызов", — указывает Абу Есид Ахб / 128, с. 86 /.

Мы уже отмечали, что жизнерадостность в сочинениях Тагора чередуется со скрыто или откровенно выраженной болью. Не составляет исключения и "Завершение", в котором невесело звучат строки:

Путешествие окончено. У западного края жизненной  
Дороги ступаются тени смерти...

/ 207, т. 15, с. 186 /

Читая это стихотворение, нетрудно убедиться в том, что радость бытия, любовь к миру и желание раскрыть его полноту сохраняется даже при мысли о смерти в конце жизненного круговорота / 160, с.401 /. Одно из произведений даже носит название "мызов смерти". Настоящим (хотелось бы сказать романтическим) трагизмом пронизаны стихотворения, в которых поэт признает, что и боги не помогут справиться с людской болью:

О несчастный,  
Не остановить бременя страданий течения немого.  
Нигде нет помощи. Напрасные молитвы  
Льют обаяют душу.

/ 207, т.15, с.244 /

Осуждению подлежит даже сама немая земля, грудь которой не раскалывается, пронося через века груз человеческих страданий. Как бы отрицанием бесконечного доверия природе звучит ироническое название этого стихотворения - "Утешение". Безрадостная действительность в другом стихотворении контрастирует со светлыми юношескими воспоминаниями. Изложение основной мысли сопровождается сложными словами, обильными ритми:

В горе беспросветном всматривался в ужас бытия человеческого,  
Глядел flame габели в людских впадинах.  
Мир сеть алчности схвачен.  
Думал и не могу понять, как спасется человечество,  
вредящее себе.

/ 207, т.15, с.206 /

В "Завещании" поэт еще раз говорит: "Познал я мир через песни" и свою приближающуюся смерть изображает как "окончание пути песни". Тагор, несомненно, лирик и в этом сборнике, отли-

чаемся трезвой оценкой жизненных явлений. Через лиризм, через уже традиционную для него образность и стиль в "Завершение" входит романтизм.

Критикуя действительность, Тагор все же часто не в остром или обнаружит преобразующую силу в самой жизни. Отсюда традиционная тяга к нередкому порожению всей ответственности за дела на земле на неопределенного бога. В ряде стихотворений поэт впервые все надежды связывает с Буддой, призывая его посетить страну, где душа чуть жива, праять ей новую жизнь, открыть закрытые двери ("К владыке Будде"). По убеждению поэта, для всех людей и всех времен Будда оставал свои заветы. Слова "Будда принял нас" звучат в "Борободуре" почти как мантра, освобождающая человека от всех недугов. В стихотворении "В день рождения Будды", созданном в подражание санскритскому метру, прибегая к многочисленным санскритизмам, Тагор призывает Будду:

О безмятежный, о свободный, вечно добродетельный,  
Очисти Землю, милосердный, от бесчестия.

/ 267, т. 16, с. 295 /

Поэт прославляет Будду в статьях и выступлениях 30-х гг., замечает буддизм как религию, которая, по его мнению, отнюдь не является религией затухающей жизни, как это нередко считают / 367, с. 16 /. В 1938 г. поэт выступил в Болх-Гахе с вдохновенной речью по случаю 2500-летия Будды. Обращение Тагора к буддизму представляется ничем иным, как интересом романтика к прошлому, как к мере настоящего, и в этом отношении напоминает интерес к упаняшадам, который особенно ярко отразился на рубеже двух веков и в общих чертах периода "Гитанджали". Этот интерес говорит о том, что в "Завершении", несмотря на реалистическую оценку социально-политической действительности, самым поэ-

ции романтизма.

С середины 30-х гг. здоровье Тагора заметно ухудшилось, в среде его ближайших друзей и соратников в живых оставалось все меньше и меньше. В 1932 г. умер его единственный внук. Все это порождало в душе поэта усиливающееся чувство одиночества, однако неукротимый, ашумый юный мозг выражения его дух отказывается стареть, и Тагор продолжал работать, добывая средства, необходимые для содержания университета, заботясь о благополучии родственных, принимая участие в общественной жизни страны. Он был одним из тех, кто принял к заключенному Ганди, когда он решил прервать получившую большой политический резонанс голодовку.

Казалось, у Тагора не было времени для литературно-художественного творчества, но все же ему удавалось создавать танцевальные драмы и песни, перерабатывать старые и писать новые литературные произведения, заниматься живописью, отвечать на письма. С 1933 по 1937 г. вышло девять книг его публицистических сочинений, прозы, путевых заметок. В 1933 г. поэт опубликовал повести "Две сестры" ("Дуа бон"), "Сад жизни" ("Малончо"), драмы "Чандалика" ("Чандалика"), "Карточное королевство" ("Тавер ден") и "Бангшора"; в 1934 г. - музыкальную драму "Срабонгата", короткий роман "Четыре главы" ("Чар одхай"), в котором отражено пагубное влияние терроризма на психологию человека; в 1936 г. - танцевальную драму "Читрангада", сборник рассказов "Сн" ("Сен"). Среди всех названных произведений наибольшим признанием в настоящее время пользуются танцевальные драмы и песни.

Проза Тагора этого периода кажется оторванной от главных проблем действительности, а иногда в ней чувствуется худо-

тественная надработка (за исключением романа "Четыре главы", которому Тагор уделил достаточно много внимания). Многие стихотворения также представляются лишь зарисовками, а не законченными произведениями, страдают расплывчатостью и импульсивностью. Тем не менее в 30-х гг. поэтические произведения Тагора наиболее точно отражали переживания поэта, его отношение к эпохе и собственной судьбе, к миру и человеку. В них Тагор во многом преодолевает романтические устремления предыдущего десятилетия и не только возвращается к свойственному для его творчества своеобразному равновесию между романтизмом и реализмом, но и приближается к рубежам реалистического искусства. Однако сказанное (как это часто наблюдалось в творчестве Тагора) ни в какой мере не может относиться к сборнику стихотворений "Адия". Бенгальские тагороведы считают его то романтическим / 40, т. 1, ч. 2, с. 4 /, то "наполненным воспоминаниями о прежней романтической поэзии". В некоторых стихотворениях сборника действительно слышна поступь сверхчеловеческой чужестранки "Золотой ладья" / 160, с. 422 /, а в стихотворениях "Сношеское" поэт высказывается почти в той же тональности, что и при создании первых лирических поэм, впоследствии отвергнутых самим же автором:

Окутанная подутымой, шла ты на рассвете  
По тропинке жизни моей через лес густой  
То ли в мечтах, то ли наяву.

/ 207, т. 13, с. 13 /

"Мне я дружу с великим прошлым", - заявляет Тагор уже в начале сборника. Но это не конкретное историческое или мифологическое прошлое, каким оно было, например, в сборнике "Дары", а история и прадстория человечества, вместе взятые, все предыдущие эпохи его развития. Бывшее, шумное настоящее непрерывно

погружается в освещенную лишь звездами застывшую тьму прошлого. Идеи и желания, мысли и дела людей прошлых варварских эпох живы в сознании индивидуума, а не только собственно история цивилизованного человечества. Любовь и красота — те средоточья, с помощью которых обыкновенные вещи и явления становятся бессмертными. Для выражения этих и подобных идей Тагору очень пригодился рифмованный стих. Но лишь в отдельных стихотворениях поэт покидает присущую этому сборнику сдержанность в подборе поэтических средств и способов выражения. Короткие, ритмичные строки "Аллея" как будто уводит от повседневности в природу, в разгадывание глубочайших тайн человеческой души и Вселенной, в игру мимолетного на фоне вечного. Поэтому даже простая девушка-санталка как будто повисает между воображением поэта и угрозой действительности. Противопоставляя город и природу, он пишет:

Ты вечно грезишь, неумяг.

С лица исчезла твоя

Благословенная, внесенная собственной

Рукой природы.

/ 207, т. 12, с. 36 /

"Аллея" не является чем-то новым в поэтическом творчестве Тагору: выразительные в сборнике мысли и форма изложения (за исключением таких стихотворений, как, например, "Надвигавшаяся ночь", в которых поэт сознательно из строк строит геометрические фигуры) присутствуют во многих предыдущих произведениях. Но несомненно новаторскими являются сборники "Снова", "Последняя октава", "Чаша листьев" и "Ламолы". Относительно первого из них поэт говорит: "Я верю, что владения поэзии можно намного расширять, откровенно обращаясь к прозаической форме изложения. Эта цель и преследовалась при написании помещенных в сборнике сти-

хотворений" / 207, т.16, Введение /. При чтении произведений, вошедших в первый из четырех названных сборников ("Снхва"), ясно ощущается намерение избегать всего, что в стихотворении напоминает песню, — ритма, рифмы, разного рода повторов, — и излагать мысли в жесткой, мотивированной и максимально точной прозе. Этим "повзая в прозе", вне всякого сомнения, отличается от свободного стиха "Дуравлей" и повествовательной поэзии "Леглянки". Новаторская форма была определена новым содержанием. Поэт время от времени подчеркивал, что повседневную жизнь лучше всего отражает проза. Продолжая эту же мысль в сборнике "Снхва", он указывает, что поэзия, имея древнейшую историю, отличающаяся изяществом и "волнообразностью" ритма, не может соперничать с более молодой прозой, которая отражает прекрасное и безобразное, хорошее и плохое.

В произведениях четырех рассматриваемых сборников, именуемых бенгальскими исследователями поэзией в прозе (годдо кобита) / 358, с.300 / или свободным стихом, сильно отличающимся от свободного стиха в английской или французской литературах /263, с.42/, Тагор пытается воспроизвести конкретные человеческие переживания и конкретные или подразумеваемые жизненные обстоятельства, что характерно для реалистической поэзии. Соответственно этому изменяются образность и трактовка темы. Так, небесная дева Урвани — символ красоты в поэзии Тагора — уже не маладет преподносить гирляндам из райских цветов богам, а вручает их Арджуна со словами:

В смертных я हुआсь,

Смертные — во мне.

/ 207, т.16, с.11 /

Новые художественные устремления поэта раскрывает программное (первое в сборнике "Снова") стихотворение "Копан", названное по имени небольшой речки вблизи Антипинского. Поэт сравнивает Копан с Падмой-Гангом - независимая, гордая, лишь терпящая людей. Велачаво течение Гадмы, Високая одинокие горы, река направляется к столь же одинокому океану. Голос поэта эмоционально возмущен, когда он говорит о своей жизни в доме-ящике на яду, о том, как он спит под взглядом звезд. Теперь же соседка поэт - Копан. Она не может похвастаться ни величиной, ни древностью рода. Но с этой простой речкой рита своей жизни хотел бы разделить поэт, ибо Копан "обнимает сало", ее язык - не гадку сква, а просторечный говор. В этом нехитром повествовании все реалистично. Оно создано незамысловатыми художественными средствами, без какой-либо приваляности, отражает не субъективное или созданное воображением, а характерное для жизни.

Особенно правдивы в "поэзия в прозе" сочинения, которые посвящены раскрытию социально-политических тем. Так, в стихотворении № 16 ("Африка") того же сборника средствами мощного свободного стиха поэт выражает протест против колониального габорабдения. Несмотря на широту темы, язык произведения лаконичен, сжат, предельно точен. В этом небольшом стихотворении, состоящем из пятидесяти строк, многочленими, удачно подобранными эпитетами, метафорами, сравнениями поэт создает образ Африки с ее историей, обособленной от истории других континентов, представляет отталкивавшую картину действий европейских "охотников за людьми", у которых когти острее, чем у зверей Африки, а в душах меньше света, чем в джунглях.

Не имеет ни четкого ритма, ни рифмы очень выразительное стихотворение № 7 (оборзок "Чаша ластьев"), в котором Тагор

осуждает агрессию японских милитаристов. Тем не менее оно производит впечатление антивоенного марша. Это ощущение усиливает троекратные повторы, смысл которых в том, что, прежде чем убивать и разрушать, солдаты получают благословение милосердного Будды. Как отзвук военной музыки воспринимаются строки:

Трубы затрубили, барабаны загремели.

Задрожала земля.

/ 207, т.20, с.51 /

В стихотворении № 15 сборника "Чаша листьев", выражая сочувствие "неприкасаемым", художественно крайне скупыми средствами поэт заявляет, что и себя причисляет к ним — людям, лишенным даже молитв:

Так дни проходят.

Ничего думаю,

Кто бог мой?

Кому я поклоняюсь?

/ 207, т.20, с.43 /

Сборники "Снега", "Чаша листьев", "Последняя октава", "Ламоси" имеют много общего как по форме изложения — от эмоционально-сдержанного, но насыщенного тропами своеобразного свободного стиха до почти прозаического повествования, — так и по содержанию, а также тем, что незначительные житейные события в них часто изображаются на широком фоне скрытых от глаз человека и не всегда земных явлений. Вечное в преходящем, значимое в незначительном, сверкличное в повседневной радости и печали находим во всех четырех сборниках, хотя в первых двух мысли поэта больше обращены к внешней действительности, а в последних — к собственной душе, к назначению в мире, к одинокому человеку

как органической составной части Вселенной, и в то же время как к макрокосму,

"Поэзия в прозе" в общем явилась очередной попыткой художественного синтеза, который так занимал Тагора. Поэт не только не отказался от графического поэтического рисунка и, следовательно, от пауз в конце каждой строки, но, напротив, многие строки в такой мере насыщены средствами поэтического выражения, что их никак не назовешь "поэзией в прозе". Девятое стихотворение "Чаша листьев" он, например, начинает следующим образом:

Взрван ураган.

В яростной спешке,

Перепрыгивая через алые лучи солнца,

Взволнованно тучи устремились;

Казалось в пожаре из райского хлева

Лича помчалась молодое черные слоны и дри.

/ 207, т.20, с.28 /

В этом фрагменте, точный перевод которого затруднителен, почти каждое второе слово метафорично. Кроме того, стихотворение богато разнообразными звуковыми повторами. Ритм этого и многих других стихотворений - это отнюдь не ритм прозы.

Сборники, представляющие собой "поэзию в прозе", можно назвать реалистически-романтическими. Но не совсем прав Шиндху-кумар Гхос, который считает, что восприятие Тагором мира остается неизменно эстетическим, аристократическим. "Он не может по-настоящему заставить себя отказаться от глубочайших наклонностей своей природы или вырваться из искусственности восприятия и темперамента. Заурядный человек и заурядный читатель не находят отражения в поэзии, которую он пишет для него и о нем" / 282, с.192 /.

Заурядный человек в поэзия Тагора 30-х гг. все же находит отражение. Но поэт не может достаточно убедительно предстать себе иную общественную среду, чем его собственная. Поэтому не выходящая из острокпура "обыкновенная женщина" (сборник "Снова"), настойчиво обращаясь к Шарлотте Чоттонаджан с просьбой написать историю ее жизни, говорит о них, как сама:

Ни французского, ни немецкого они не знают —  
знают лишь слезы,

/ 207, т. 6, с. 74 /

Что характеризует ли индийскую женщину того времени то, что она не знает французского и немецкого языков?

Очень ценны для понимания художественного мировоззрения Тагора письма этого периода. В одном из них поэт признается: "Писать стихотворения, писать картины и одновременно со всем этим так люблю далекое небо, которое вне сферы необходимости, мне так удается погрузиться в него. В последнее время ко всему прочему присоединилась моя университетская работа. В ней свободно чувствует себя душа. Это поле неограниченной деятельности. Оно простирается на страны и эпохи... Как перед моими глазами небо, так и в моих мыслях и устремлениях оно же. Я не желаю, чтобы работа придавала мне власть, ничего не хочу для себя. В работе грандиозного внешнего мира желаю дали, я — жаждущий дали" / 207, т. 16, с. 560 /.

Новосадность Тагор по-прежнему видит в свете своих философских воззрений, что и обуславливает сохранение сильных романтических тенденций. Так, описывая сверкающую, влажную после дождя росу, волнуемую дубу, поэт размышляет о том, что настоящим днем напоминает какой-то иной день далеких времен, который "глышет, сорываясь с якоря современности" / 207, т. 16, с. 32 /.

В другом стихотворении на фоне картины старого заброшенного дома, сохранившего тень веков и запыли былых времени, Тагор неслышно рисует печальную, таинственную незнакомку, читающую неким голосом стихи на чужом языке. В первой половине стихотворения "У края пруда" (сборник "Снова") по-деловому, подчеркнуто простым языком он описывает вид из окна: тени деревьев в водах пруда, по берегам - огороды, за оградой - банановые рощи, кокосовые пальмы, крыши домов. Но во второй половине стихотворения снова появляется обаятельная незнакомка в белом сари, создавшая атмосферу далеких времен. Как неоспоримо реалистично художественное мирозерцание поэта первой части этого сочинения, так неоспорим и переход к романтическому во второй.

В поэзия Тагора 20-30-х гг. встречаемся с изменившейся "диабол-дебота". Некоторыми ее чертами обладает эфемерная партнерша лирического героя, играющего в любовь в "Вечерних мелодиях", упомянутая ранее таинственная незнакомка в "Поэзия в прозе". "Божество жизни" как романтическая квинтэссенция всемогущества художника надуманно проявляется в "Игроке на флейте" ("Шамали") в стихотворении, в котором с письмом к играющему на флейте, т.е. к поэту, обращается бенгальская женщина, залушная на богов, у которых не нашлось времени, чтобы сотворить из нее полноценного человека. Женщина не может "переправиться на берег нового века", она лишь наблюдает, как отплывает "паром свободы". Но в ее крови продолжает звучать мелодия флейты, подобная голосам бури, наводнения, стихия, океана смерти:

Бога крыльев мне не дали.

Песнь твоя моей мечте приходит

Безумие полета в ураганном небе.

/ 207, т.20, с.27 /

Звон флейты звучит и в царстве бессмертия, где "в собственном величии поднимается голоса женщины". Внешне вынужденный мотив — стремление Радха к общению с божественным Агроксом на флейте Кришной — получает осмысление в свете кручей проблемы века — эмансипации женщины и взглядов Тагора на роль поэта в этом процессе.

Желаю подчеркнуть исключительность поэта, в другом стихотворении Тагор пишет, что соратников в жизни он находил среди людей, великих в их одиночестве:

Они мои близкие, одной касты, рода одного,  
И чист их вечной чистотой.

/ 207, т.20, с.45 /

О концепции "Движи-двобота" в том смысле, в каком мы о ней говорили, красноречиво свидетельствует сопоставление двух коротких шлока Тагора на один сюжет — прозаической "Движение колесницы" ("Ротхокватра", 1923) и "Колесница" ("Роткер роши", 1932), написанной свободным стихом. Основное содержание обеих произведений состоит в следующем: остановилась колесница времени, которую правдами в движение брахманы и представители высших слоев общества (эта идея особенно ярко раскрыта в "Движении колесницы"). Теперь ни правитель, ни армия, ни духовенство, ни святой папет (в которому сам Тагор относится с сарказмом), ни могущественнейший Богач не могут сдвинуть ее с места. Эта колесница для соотечественников писателя — прежде всего символ прогресса индийского (индусского) общества. Не во чтобы то ни стало надо привести в движение до того, как начнутся боль-

ние празднества. В обеих пьесах мудры - "неприкасаемые", собравшиеся по чьему-то таинственному зову, решают, что настало их время братьяся за колесницу.

Автор пьесы оказывается перед проблемой: как отнесутся мудры, столь долго и жестоко угнетавшиеся, к ведущей роли в развитии общества, завоеванной столь легко, без кровопролития? В первом варианте пьесы "Движение колесницы" руководство мудрами автор препоручает неожиданно и таинственно появившемуся Вознице, во второй видим лишь флаг над колесницей и слышим слова предводителя мудр: "Он призвал нас встать за Его колесницу" / 207, т.22, с.136 /.

Для целей нашего исследования очень любопытно еще одно обстоятельство. В конце обеих пьес появляется Поэт и, несомненно, принимает роль провидца и наставника мудр. Не об этом ли свидетельствует разговор в "Движении колесницы":

Священник: Я думаю, когда колесница остановится,  
раздастся призыв Поэта.

Поэт: Не смейся, Священник. Мы займемся о ритме, мы знаем, что такт облекает своеволие. Мы знаем, что, если поставить рулевым прекрасное, лодке власти станет смиренной.

/ 207, т.22, с.169 /

Поэт советует Военному и Священнику не спешить с выводами насчет их роли в создавшейся ситуации и быть готовыми к призыву, но чьему - остается неясным (возможно, к призыву поэта, наделенного божественной силой, подобной той, с помощью которой Тагор сам пытался бороться с алчностью и своекорыстием буржуазного Запада).

В 1932 г., по-видимому, под влиянием идей и свершений Великого Октября поэт, рассуждая о разделении общества на привилегированных и извечнорожденных, говорит о мудрах, смело взявшихся за колесницу, что когда-нибудь она почувствует себя ее сверхправителями / 207, т.22, с.142 /. Сила поэта — сила ритма, который ей придает движение колесницы. Последние слова песни звучат совершенно определенно:

Падимайтесь те, кто так долго был слабым,  
Быше голосу те, кто низким был из века в век!

/ 207, т.22, с.143 /

Во втором варианте песни, таким образом, идея исключительной роли художника в обществе — лишь отзвук "божества жизни" прежних лет. И это понятно: романтизм в творчестве Тагора сильно теряет свои позиции.

Лубенхендро Лемгунто о последних сборниках стихотворений Тагора писал: "Рабиндранат раскрывает перед читателями красоту мира, поэтому безобразное он не показывая таким, каким оно является в действительности, где бы ни обнаруживалось некрасивое, оно лишь частичное проявление прекрасного". По мнению исследователя, в эстетике Тагора прекрасное распространяется и на некрасивое / 237, с.17 /. Этот взгляд следует принять во внимание при определении творческого метода Тагора вообще и в конце творчества, в частности, так же, как и то, что литература призвана раскрывать величие человека во всем, во всех перипетиях его жизни — во влетах и падениях, в мужестве и трусости / 202, с.21 /.

В статьях, опубликованных в середине 30-х гг., Тагор писал о действительности, отраженной литературой, как о конкретно-реальной в отличие от абстрактного мира науки, противопоставляя

"газетный мир теней" "связанному миру литературы". Поэт указывал, что одно лишь прикосновение волшебной палочки искусства "придает неуязвимую реальность любому предмету, связывает его с личностью, таляейся в нас" / 36, т. II, с. 358 /. В другой статье он отмечал: "События только тогда оказывают на нас прямое художественное воздействие, когда оно освобождается от пут реальности и мы смотрим на него через призму воображения" / 36, т. I, с. 324 /.

Тагор призывал, что для литературы нет недостойных тем, поэтому старуха, сдвигающая сухой навоз с глинобитной стены и ослицивающая его в повозку, может привлечь внимание писателя, и, таким образом, найти место в бессмертном духовном мире. Но вряд ли мы найдем в его сочинениях этого периода со всей определенностью высказанную мысль о том, что задачей литературы является отображение материальной действительности, которая являлась первичной по отношению к литературе.

Таким образом, как "в поэзии в прозе", с помощью которой поэт намеревался максимально приблизиться к жизни, так и в публицистических произведениях на эстетические темы Тагор не хотел или все же не смог стать реалистом и оставался на промежуточных от романтизма к реализму позициях.

ПОСЛЕДНИЙ ЭТАП ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ:

НОВЫЙ ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ

(1938 - 1941 гг.)

Теперь Тагор почти не покидал Бантабинетон, за исключением летнего отдыха в горах и кратковременных поездок в Калькутту. Его взаимоотношения с литературной Бенгалией напоминали отношения уважаемого патриарха с более молодым поколением. Тагор в эти годы был старше всех бенгальских литераторов, и огромный его вклад в национальную литературу и культуру никак уже не оспаривался. Осенью 1936 г. он участвовал в празднествах по случаю десятилетия Поротчокиро Чоттонаджая, с которым поддерживал теплые, дружеские отношения. И. Чоттонаджай отстаивал реалистическое искусство как единственное, соответствующее требованиям современности (правда, не всегда в собственном творчестве), и Тагор, как нам известно, даже не совсем отчетливо понимал, чего от него хочет его оппонент, и на критику отвечал несогласно с проникновенным в бенгальскую литературу западного модернизма. Поэт писал: "Современное искусство пускает в ход все свои ловкости, чтобы поразить и оставить навсегда необычным, и это свидетельствует об убывающей силе его воображения. Когда литература какой-либо эпохи всерьез стремится к фальшивой новизне в форме и содержании, это значит, что она стареет, терлет чувствительность и хочет разбудить свой дремлющий вкус остротой неприличия и дерзости прикосновения к неосознанности" /98, т. II, 360/.

Тагор был слишком занят, чтобы следить за всей новейшей бенгальской и зарубежной литературой, однако ему удалось познакомиться даже с теми ее идейно-художественными ответвлениями,

с которыми он не мог согласиться. Его внимательно привлекал Т.С.Винот, сильно повлиявший на таких талантливых бенгальских поэтов, как Бинду Де, Пуджиндронатх Дотто, Будхгодеб Бонгу. Некоторые бенгальские авторы даже называют Т.С.Винота "душой современной бенгальской поэзии" и подчеркивают, что не кто иной, как Тагор, впервые внес его в бенгальскую литературу /353, с. 298/. Вряд ли влияние Т.С.Винота было столь сильным, но что касается Тагора, то он действительно первым перевел "Путешествие шагов" Т.С.Винота и поместил это стихотворение в сборнике "Слова". Однако больше к американскому поэту он не возвращался. Можно с уверенностью сказать, что глубокий пессимизм Т.С.Винота, его разочарование не только в буржуазной цивилизации, но и отсутствие веры в прогрессивное развитие человечества не могли быть близки Тагору.

Поэт продолжал работать и над произведениями изобразительного искусства. Более двух с половиной тысяч рисунков, созданных Тагором, в основном в последние годы жизни, нельзя считать просто увлечением, ибо в общей совокупности изобразительное искусство дополняет литературное творчество Тагора, раскрывает те стороны художественного мышления, которые лишь частично получили развитие в поэзии, драматургии, прозе. В литературе Тагор часто сознательно избегал изображения жестокой, устрашающей действительности, а в его рисунках и картинах редко улыбаются красивое лицо, цветок или грациозное животное. В большинстве случаев перед нами искаженные лица или фигуры фантастических, обычно агрессивных зверей. Создается впечатление, что Тагор изображает надружелюбный, познанный нам мир, существующий лишь в его подсознании. Но вряд ли поэт откликнулся разъяснять смысл своих произведений или давать им названия. С другой стороны,

и в зрелом и приятном воображении поэта все чаще присоединялось все усиливавшееся телесное страдание. Возможно, что он предчувствовал надвигание новой мировой катастрофы.

Ни в индийском искусстве, ни в европейском экспрессионизме (как это нередко утверждают) не найдем параллели изобразительному искусству Тагора - этому крику необыкновенно чувствительной и бесконечно доброй души при виде непонятной ей бесчеловечности и несправедливости.

Последние годы жизни Тагора подарили человечеству большие художественные ценности, свидетельствующие об активной социально-политической позиции. В 1940 г. по случаю五десятилетия поэт написал небольшую, но значительную статью "Кризис цивилизации", которую можно считать его политическим завещанием. В статье, как в зеркале, отражены вполне трезвая оценка Тагором современности и в то же время свое собственное понимание перспектив и законов общественно-исторического развития. Он отдает дань глубокого уважения английской литературе, которая его воспитывала в юности, и не какает резких слов, чтобы клеймить Англию, порабощающую его страну политически и экономически. Поэт еще раз возвращается к своей проблеме в СССР и противопоставляет отношение Англии и России к представителям различных национальностей.

"Когда-то я от всей души верил, будто духовное богатство Европы станет источником новой, подлинно прекрасной цивилизации. Теперь, в час прощания с жизнью, этой веры больше нет. И все же я не утратил надежды, что неблагодарный грешит, и, кто знает, возможно ему суждено родиться в нашей индийской жизни. Он принесет с Востока божественное откровение, ободряющие слова любви."

... Думать, что человечество может потерпеть окончательное поражение - преступно!" /98, т. II, с. 380-381/.

Тягор писал, а под пером диктовал новые произведения до последних дней жизни. С 1938 г. на было опубликовано девятнадцать, правда, в основном небольших по объему книг, и некоторые из произведений этого периода были изданы посмертно. Среди написанных в последние годы публицистические сочинения на общественно-политические, научные, литературные, педагогические темы, письма, рассказы, заглавные драмы, автобиографическое произведение "Детство" ("Хлебана", 1940) и стихи, эссе. На них мы и остановимся, ибо в стихотворном творчестве этого периода Тягор создает наибольшие художественные ценности, наилучшим образом раскрывает самого себя и мир, каким он его тогда видел.

В сентябре 1937 г. после очень серьезной болезни Тягор почувствовал краха и власть и на куске фанеры изобразил темный лес и полосу желтого света, будто стремящегося пробиться сквозь арка. Эта картина стала символом сборника стихов "Пограничная полоса" ("Прантик", 1938), произведение которого означают начало последнего периода его творчества. В стихах выраженных, в строках, объединенных единым смыслом, без ряда, средствами прозы, но директивных троп, — настоящих, отработанных белым стихом написано большинство стихотворений сборника. Они вводят читателя в состояние человека между жизнью и смертью, во врак, несознательное ожидание чего-то, в боль и подсознательный страх, охватывающий даже такого мужественного человека, каким в часы своих грозных испытаний был Тягор.

В "Пограничной полосе" больше, чем в любом другом стихотворном сборнике Тягора, выражено единомысленное содержание, законченная мысль. Характерно, что здесь отсутствует определенно выраженная вера в существование загробной жизни. В грандиозном дворце Разрушителя (Шивы), куда поэт привел посланник

смерти, он

Видел тьмоту, но видел и подосни света  
Внутри арана, что порождает  
Свет широкой, и в поор запыла  
Собственная тень.

/207, т. 22, с. 13/

Не надеясь на загробную жизнь, поэт решает отправиться  
"в храм вески безвозвратной" в эфирной в руках и умолнет:

О мир!

На меня загнана перед тем как уйду  
На запад, не бросай меня как отвергнутого ничего,  
Чащу жизни полнуд дай восить в последний раз.

/207, т. 22, с. 9, 10/

В то время, когда по миру взошла гуляет насильно, уничтожающее человека и человечность, "когда со всех сторон зима выдыхает ад", поэту жгетной навязанной жгутен приятию слова о мире. Он заканчивает сборник призывом к людям быть готовыми сразиться с демонами.

И.А. Тонетых подчеркивает: "Стихи Тагора последних лет отличаются глубиной и насыщенностью содержания, немногочисленная простота форм. В них все известнее проступает реалистические тенденции его творчества" /10, с. 219/. Этого нельзя сказать о всех стихотворениях последних лет, но "Пограничная полоса" — действительно реалистическое произведение. В нем не (малообразное раздумья, а реальное ощущение приближающейся смерти, не переживаемая человеком вообще, что в большей степени характерно для всех предельных этапов творчества поэта, а переживаемая глубоко индивидуализированного "я".

Другие обороты стихотворений, созданные в последние годы жизни, сохраняют ноты "Пограничной мелодии". Они очень разнообразны тематически. Сознание важности факта быстро приближается к вечному покою, делая все остальное в жизни малозначительным, и в то же время острое чувство действительности и тревоги за судьбы мира, гармония и дисгармония, надежда на бога и полусознательное неверие в его целомудренность и доброту, полнота духа, поиск этики, казалось бы, всемогущих тончайших, порождает то отсутствие единства содержания, которое характерно для стихотворений рассматриваемого периода. Они разнообразны по форме, и как будто нередко напоминают о предыдущих этапах творчества поэта.

Ряд бенгальских исследователей находит некий объединяющий центр в таких оборотах, как "вечерний свет" ("Бендрукти", 1930), "любовный светильник" ("Аман прадип", 1939), "Новое рождение" ("Нободхатон", 1940), "Омейта" ("Занан", 1940), "В постели больного" ("Роговоддип", 1940), "Вздорозречение" ("Арогго", 1940), "В день рождения" ("Шен лекха", 1941). По мнению Буххонетто Гошу, уже начиная с "Последней октавы", поэт, подобно древним рини упаншад, взирал на мир равнодушно, пытаясь рассмотреть своеобразие души вне тела и разума /145, т. I, ч. I, с. 209/. Называя Тагора "рини" (духовным наставником), многие авторы, естественно, акцентируют его принадлежность к индуистской традиции, а упаншад, по мнению этих исследователей, оказали чуть ли не определяющее влияние на формирование мировоззрения Тагора. Приходится встречаться даже с заявлением, что Тагор был "иллюстрированным надписью упаншад" хбII, с. 3/ или что "проблемами философии Тагора можно открыть ключом ключей - упаншадными" /334, с. 34/.

Мы не раз останавливались на связях Тогора с ушанизмами на определенных этапах его жизни, однако нет ничего более ошибочного и тенденциозного, чем предположение поэта прямо продолжателем идей древнеиндийских религиозно-философских сочинений. Тогор был человеком нового времени, во многом опережавшим своих современников, поэтому высказанные в данном прозаическом тексте, хотя и выдвинутые для своего времени, могли быть использованы лишь выборочно, а не во всей их совокупности<sup>1</sup>. К тому же вряд ли вообще можно говорить о заметном влиянии ушанизма на творчество и мировоззрение Тогора до середины 90-х гг., когда он начал погружаться в религиозно-философские раздумья и придавать особое значение всем древнеиндийским ценностям. До этого поэт недостаточно глубоко внимая в ушанизмам, несмотря на то, что их очень высоко ценил его отец.

Эпиграф к журналу Тогора "Надхона" (1891-1895 гг.) - "Зачем, братец, нам поддерживать жизнь мертвеца? Иди вперед, или вперед!" - можно отнести к тому, что интересовало Тогора, когда он обращался к ушанизмам, буддийским сочинениям, "Бхагавадгите" и виванитским текстам. Как быть с "Религией Человека", где поэт по существу отказывается признать какое-либо божественное нача-

<sup>1</sup> Абу Сонд Аб, например, опровергая взгляды Раджаприншана относительно того, что "религия Тогора идентична ушанизмам, "Бхагавадгите" и более поздним теистическим системам", и полемизируя с Понибхуваном Дангунто, также преувеличивавшим влияние ушанизма на Тогора, пишет: "Сама мысль о том, что лучший религиозно-поэтический ум Индии ХХ века не поднялся выше лучших религиозно-поэтических умов первого тысячелетия до н.э. заставляет меня считать неприятно осужденным" /255, с. 1/.

ли вне человека? Придавая особое значение понятию всеобъемлющей блаженной радости, Тагор цитирует упаншады: "Все существа рождаются от радости, радость их поддерживает, в направлении радости они развиваются и в радость мигают" /376, с. 171/.  
И кто из последователей упаншад так выделяет в них эту концепцию или уравнивает на их безоговорочный жизнеутверждающий характер? Видный современный индийский философ Н.Т. Радху, например, пишет о жизнеотрицательном характере некоторых упаншад и указывает, что "человечески, были ли упаншады предназначены для счастья или для никого, кто решил отвергнуть мир" /305, с. 211/. Одно из самых важных учений индуистских священных книг о четырех стадиях (шрамах) жизни, включенное в упаншады, Тагор даже во время увлечения всем древнеиндийским интерпретировал таким образом, что идеально прожитая жизнь индуса всяких имеет не кончалась стадией странствующего аскета (самансина), а лишь окончилась окончательным освобождением через смерть /331, с. 92/. Во все периоды жизни поэт выступал против всеобщего самонствания, выражал свое глубокое несогласие с Баншарой, который довел до логически завершенности издаваемую отстояемую упаншадными идеями иллюзорности, мимолетности реальности мира.

Тагор не отрицает, как мы видели, высказанную в упаншадных в развитии в более поздних древнеиндийских очинених идею сансаре (переселении душ всех обитателей живого мира и даже богов из одной телесной оболочки в другую), ибо это учение, особенно в шивайский период, отвечало его пантеистическому мировоззрению. Но когда и где Тагор связывал веру в переселение души человека в более низкое или высшее живое существо с обязательным человеком предписанной индуистской морали? Когда и где поэт соглашался с мыслью: "Те, кто (означается) здесь благим ро-

воденем, быстро достигнут благого лова — лова брахмана, или лова кшатри, или лова вайши. Те же, кто (отличается) здесь дурным поведением, быстро достигнут дурного лова — лова собаки, или лова свиньи, или лова чандала<sup>12</sup> /121, ч. 8, гл. 12/. Человек для Тагора — божественное создание, а согласно этому высказыванию из Чхандогья упанишад, он может пасть ниже животного. Даже переводя отрывки из упанишад, поэт не очень заботился о точности перевода, а нередко вкладывал в них свой смысл. Исследователи не эри упускают, что, цитируя несколько раз одно и то же изречение упанишад, даже в одном сочинении поэт нередко переводил его по-разному. И. Виттервич замечает, что филолог может серьезно ошибиться, если будет полагаться на интерпретацию упанишад Тагором /398, с. 26/, а Биванатх С. Нараян отмечает, что даже в пределах одного философского восе Тагор давал резко различавшиеся варианты перевода одной и той же строфы упанишад /323, с. 71/.

Несмотря на то, что выраженный интерес к упанишадам у Тагора проявился сравнительно поздно, что поэт видел в упанишадх одни идеи и почти замалчивал другие, с которыми не был согласен, упанишад для него, как человека взрослого в атмосфере уважения к своей стране и романтика, были вечно живым образцом философского восприятия мира и поэтического вдохновения. Несомненно также, что и концу жизни влияние упанишад усиливается (об этом свидетельствует многие стихотворения), глубже затрагивая основы мировоззрения поэта. Это и понятно, поскольку Тагор ввиду своего преклонного возраста вынужденно оказавался в положении, когда активное отношение к жизни стало затруднительным, и он как будто облизался с мудрецами упанишад, проповедовавшими пассивное отношение к мирской деятельности. В ряде стихотворений

применяется зарисовки обобщенной жизни ведических рини. Не раз в различных вариантах акцентированная малоблестящая жизнь поэта о том, что "бессмертное существо проваливает себя в радости" /207, т. 2, с. 27/. В стихотворном творчестве последнего этапа обобщаются родовые универсальные употребления в символическом значении слов "свет", "Атман", "душа", "я", "знание", "бытие", "смерть", "жизнь", "создание":

Знал, нет различия меж душой моей и  
Прикосновением радости, что внутри Света.  
Из одного первоисточника того же,  
Течения святого Знания  
Поман Светом я...

/207, т. 2, с. 66/

В поэзии Тогора снова смерть — лишь этап жизни, постоялец  
дога, друг, которого не стоит бояться:

Погрузившись в serene омерки, могу и друг:  
Правая рука снизу обнимает всю жизнь,  
Кровью с ней связана,  
Завыл я их тогда обеих.

/207, т. 2, с. 85/

Видеть смерть и жизнь в единстве Тогору, по-видимому, помогает его вера в то, что мир — это "зеленое путешествие формы", их подлинная "широта перед чем-то неизвестным, вечной бодротворностью", "бессмысленной художественной формой мира". В ряде стихотворений этого периода Тогора выражает убеждение, что божественное переосвоение жизни из одной формы в другую охватывает собой как расцветание и увядание растений, так и жизнь человека, его прошлое и настоящее.

Можно думать, что под влиянием упомянутых мне в "Чаше листьев" обнаруживается противопоставление души и тела, вечного и преходящего. С определенностью поэт писал, что "грязная шкура" тела временами закрывает "душа свободный облик" /207, т. 20, с. 30/.

Почти во всех последних оборотных стихотворениях Тагор изображает человека деятельного и погруженного в размышления. По своему глубочайшему убеждению, Тагор, несмотря на увлеченно упавшими, до конца своих дней любил жизнь и оставался "сильным дедом". Оборотник "В постыли большого" поэт начинает словами: "Сладко это небо, сладка пыль земная". В стихотворении "Паломнице" (оборотник "Вечерний свет") он с остальным рассуждает о том, что старуха, познавшая когда-то радость и боль жизни, а теперь отвергнутая ею, с утра садится в поезд, который отвезет ее к месту поклонничества. Бенгальские тагороведы считают, что главный мотив этого стихотворения — безразличие и омерзение человеческого сознания к миру /128, с. 119/. Возможно, это и так. Но нам известно, что в "Паломнице" поэт, так сильно любивший жизнь, пронизывает над мирскими для Индии понятием — религиозным паломничеством. Он продолжает поклоняться всемогущему человеку и называет его "универсальным", "созерцающим", "великим". Как и раньше, эта обозначения иногда становятся синонимами слова "божество".

Когда человек появляется,

Небеса играют на раковинах радостные мелодии,

А земля его приветствует барабанным боем.

/207, т. 27, с. 48/

Поэтические сочинения, созданные Тагором над концом жизни, свидетельствуют о том, что поэт оставался на переднем фронте физически-эпистемологической борьбы. Он горит негодованием, когда пишет об агрессии Японии против Китая, о Сальвадоре и Ионани, когда

осуждает так в Европе, кто называет новую мировую войну, предугадывает прочие немаловажные достижения современной техники для уничтожения людей. Отвержение поэта к великому миру патриоти — она выберет, примет, окружит заботой "Литературные труды в дни отброшенных". Продолжая тему, печатую в прозе "Движение времени", издаются до смерти поэт пишет стихотворение, в котором выражает веру в великую историческую роль трудового народа, притом не выделяет его Пастернаками, как это было в "Невозможном" и в "Движении времени". Ясно, что поэт видит, что не далекого прошлого разными путями в настоящее идут немцы /В.С., обороняя "Возрождение". Приходи в Иццо завоеватели — немцы, голландцы, франки англичане. Их армии перестают существовать, в то время как трудовой народ остается. Он пишет, берет, собирает урожай. Люди работают в городах и на полях,

На родню и на чужбину  
Работалишь и вконец отныне —  
Они работают.

/СР, т. 25, с. 51/

Пастернак, как трудно живется человеку, поэт говорит о "невозможной несправедливости богов" и, называя их безжалостными, задает себе вопрос — не прельщен ли после смерти его велье в бытии?

В последних сборниках стихотворений много воспоминаний о прошлом, среди которых особенно выделяются любовная лирика и время пребывания в Италии; нередко поэт обращается к изображениям незначительных вещей и явлений, ибо через них он как будто подтверждает внутреннюю верность и болевшую связь с жизнью, возвращается к настоящему (сборник "Новое рождение").

Сказанное, на наш взгляд, не опровергает в пользу ретроградности в белградской литературе мнение о том, что

уже в "Последней мысли" Тагор "откал на путь духовного познания умишлен", что начинал и "Пограничной мыслью" и "Последних очертаний" мысль поэта в основном течет в их русле /152, ч. I, с. 22/. За пределы умишленности восходит образ Индии — единственного, равнодушно-го и часто сглаживающего центр Вселенной в ее развитии и высоте с тем художественно объединяющего многогранностью взглядов и идей. Индия и религия, Индия для Тагора — лишь символ космической целостности всех проявлений жизни, ее динамики и завершенности, а не объект поклонения:

Их небеса и не надеюсь.

Все ниже ты,

Где взрывается трава растет,

Чуть от манеры пенный ветер.

И путешествовать под голубым и вечным небом

За Индией, тучками, как сумасшедший.

/207, 2. 22, с. 34/

Последние сборники стихотворений Тагора интересны не только поэмы содержания. Их богатство и о точности времени принадлежности поэты и два основных художественных системы — романтизму и критическому реализму. Довольно рано поэт объявил, что пролетает с небесами романтически идеальной сферы, однако из сферы реалистического отображения жизни он "спустился" лишь в небольшой части своего поэтического творчества. Раньше его романтизм, насколько нам известно, за пределами Бенгалии не имел чести не соответствующим духу времени. Наоборот, именно Тагор-романтизм больше всего повлиял на развитие литературы Индии.

Тридцать годы в индийских литературных обозначениях были ознаменованы критическим реализмом или художественной системой. В 1936 г. была объявлена Ассоциацией прогрессивных писателей

Индии, залитая о намерении тесно связать литературу с народом, наполнить ее действительной жизнью и использовать как средство борьбы за лучшее будущее. Первым ее председателем был известный прозаик хинди и урду реалист Премчанд. В 1936 г. в Бенгалии вышел небольшой, но получивший широкое признание роман Манни Бондопадхя "Лодочник с реки Нады" ("Поддан надир надхи"). Автор романа ясно и художественно убедительно показал жизнь бедных тружеников "водных артерий Бенгалии". Главный персонаж романа - лодочник - настолько беден, что не имеет своей лодки и вынужден всю жизнь бороться за горсть риса, чтобы выжить.

Тагор и даже Шроточондро Четтопадхай были далеки от того уровня социального и психологического детерминизма, который обнаруживается в этом реалистическом романе или в романе Премчанда "Жертвенная корова" (1936). В условиях, когда писатели и поэты начинали отражать жизнь согласно ее закономерностям, обратились к борьбе низших слоев общества против конкретного социального и политического зла, поэзия Тагора во всей ее совокупности оказалась слишком насыщенной личными переживаниями, прекрасными, но часто абстрактными, универсальными чувствами. Вряд ли прав В.Н.Гоним (последовавший влиянию Тагора на современную небенгальскую индийскую поэзию), считавший, что подход поэта к обыкновенному человеку больше характеризуется сентиментальной симпатией, чем истинным пониманием. Только частично, по мнению исследователя, Тагор смог уловить смертельную власть зла и нищеты этого мира. Но нельзя не согласиться с В.Н.Гонимом, когда он пишет, что другие, более молодые поэты неминуемо должны были восстать против Тагора /ЗБ, с. 114, 115/.

Смешение романтизма и реализма при главенствующей роли романтизма как типа художественного мироощущения в плане всего твор-

честве, по-видимому, не удовлетворял и самого Тарора. В сборнике "Новое рождение" он публикует стихотворение "Романтизм", которое начинается словами: "Мне романтиком зовут" и, сопоставившись с этим, пишет, что он, обманывая богов, на их мастерской крадет краски и чувства, хорошо зная, что многое в этом богатстве иллюзорно, подобно тени. Он старается ничтою, богами, ублажеством мира переделать так, что "прекрасное с ужасным руна об руку идет". В других подобных рода стихотворениях Тарор подчеркивает, что он поет мира, что его (пейзаж) ощущается на любой сигнал. Но вместе с тем в радостях и невзгодах людей он чувствует призрачную картину, видит безконечное во замкнутом конечном:

В голубизне гор, синеве горизонта,  
В небесах и на земле разбавленная мантра слышится...  
И поворачиваю.

*/27, т. 5, с. 33/*

Справедливо все же следует признать замечания исследователей, которые не соглашались с заявлением поэта о том, что он романтик /282, с. 157/. Ведь многие его стихотворения последнего периода поэтично реалистичны и действуют на читателей подобно достоверным запискам в дневнике. Описывая лично пережитые, он вместе с тем передает и ощущения настоящего человека. Описывая диссонанс (физической боли и усталости, наивные короткости, отрывистости, как бы тисненой дикими строками, то разбавленные ("В досаде большого", "Владимирское", "В день рождения", "Последние сочинения") стихотворения, несмотря на обеспокоенность, уводящие поэта из действительности, создают картину реально страдающего, мучимого, борющегося человека. То, что Тарор осознает тщетность стремления проникнуть в глубины жизни человека, представляется чем-то более глубоким, нежели

романтическое самопроникновение:

От уюта она и с пьедестала,  
Куда я начал был дочетом  
И добарился в начале до дверей людских киниз  
Но не хватало сил войти.

*[200, 2, 5, 0, 76]*

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основной вывод, который хотелось бы сделать после рассмотрения литературно-художественных произведений Тагора, заключается в том, что над влиянием извне вышедшей исторической обстановки, участия в социально-политической жизни Индии, и контактов с жизнью других стран мировоззрение Тагора и его художественное восприятие действительности непрерывно эволюционировали и поэтому не могут рассматриваться как нечто застывшее (как это еще нередко делается). Поэт, например, обильно общался с поэтами народов в 90-е гг., в значительной мере теряет с ними контакт к 20-м гг. и с поэмы воспоминания обращается к нему в 30-е гг. Если в 80-е г. еще трудно говорить о религиозности в его сочинениях, то в сборниках "Гимнастов" и в пьесе "Гаджа" она становится достаточно глубокой. Подобные превращения претерпевали как философские взгляды Тагора, так и его творческий метод.

Не существует противоречия между Тагором-мыслителем и публицистом и Тагором-поэтом, драматургом и автором художественной прозы. Здесь только значительные различия в творческом методе, примененном при создании произведений различных литературных видов на разных этапах творчества.

Лирические, эпические, драматургические жанры в творчестве писателя взаимосвязаны и взаимно дополняют друг друга. Стихотворение "Берни мени" — это эссе в стихах, а в произведенных сборниках "Притания", "Баллады" и "Бегитаса" часто можно увидеть элементы, характерные для эпических сочинений: повествование, монолог, диалог, речь персонажей и авторская речь. С другой стороны, в художественной прозе Тагора, даже в его публикации на действительность мы часто смотрим сквозь призму

человеческих порываний, через его духовную знать, мир идей и чувств. Рассказы, романы, эссеистические, публицистические, религиозно-философские сочинения писателя столь богаты как простотой, так и изощренными метафорами, сравнениями, персонификациями, что они, несомненно, выдают их автора — лирика, поэта романтического толка. Его драматургические сочинения нередко представляют собой лирические изложения без четко выраженной кульминации и драматизма. Рассказы и романы 30-х гг. несколько богаты пространными вырванными диалогами, что мотало напоминать пьесы. После-стихотворения периода "Тринадцатой" выкупаются несколькими поэттинами, ибо в них постоянно присутствуют одни и те же образы: дождь и тучи, ветер и река, ливчинок и свистыльки, крак и пичка, длайти и ваня в разных комбинациях встречаются во многих стихотворениях. Но стоит послушать их тексты вместе с мелодией, сочиненной самим Тарором, и исчезает любое ощущение однообразия. Танцевальные драмы Тарора ("Иностранка", "Чопиданка", "Бала") регулярно исполняются лучшими малькутскими художественными коллективами. Сидя в зрительном зале, можно наблюдать лишь за танцем, изредка не-ба судит слышать текст, но не видеть исполнителей песен, музыкантов, которые Тарор также отвечает место за кулисами. Однако талец, чтение текста, песенно-музыкальное сопровождение в представлении органически дополняют друг друга, переплетаются. Художественный уровень этого синтеза искусств столь высок, что, наблюдая за самыми интересными танцами, не переставая прислушиваться к исполнителю, находишься за оценой.

Тарор-художник в самом широком смысле этого слова — писатель, композитор, режиссер, актер, живописец и неутомимый борец за свои идеалы. Нет ничего в мире, в чем он не усмотрел бы

большой эстетической ценности. "И не просто зрим само Прекрасное, а способ его приему видим весь мир; всякая мелодия красоты звучит в воде, на суше, в небе — во всем бытии" /93, т. II, с. 152/.

Восприятие поэта неотделимо от художественного творчества, выходящего за пределы его отношения к жизни. Более того, Тагор не раз говорил, что его религия — религия поэта. Интересом личности в центре внимания как в художественных произведениях, так и в религиозно-философских сочинениях Тагора. Поэт выразил религиозные суждения спонтанно, независимо от каких-либо общерелигиозных норм, так же, как писал стихотворения или сочинил эссе. Поэтому основы религиозных идей Тагора лежат "слабым фундаментом" даже в глазах людей, которые не склонны угадывать их значение. "Его бог видостаточно силен, чтобы провести нас через конфликты и столкновения жизни. Он не способен сломить нас. Религия поэта, в конце концов, лишь религия человека" /277, с. 180/. И это вполне понятно, ибо человеческая личность для Тагора была священной, а ее интересы поэт ставил выше всего. "Раскрытие бесконечного в конечном, что является движущей силой всего созданного, обнаруживается в полной совершенстве не в звездном небе и красоте цветов, а в душе человека" /376, с. 70/.

Обращение к поэзии (за исключением кратковременного увлечения всем традиционно-индийским на рубеже двух веков), способствующего развитию у человека равновесия и материальному равенству и приращению к судьбой, также связано с увлечением поэта к отдельной человеческой личности. Поддерживаемый ортодоксальной религиозной аскетической идеологией, требовавший отказа от личностных ценностей и признания человеческой любви как чего-то несовершенного по сравнению с любовью к богу, поэзия не

не быть применимы для Тагора.

С 90-х гг. и до конца жизни поэт проложил большую работу в просвещении, экономическом, культурном и санитарно-гигиеническом оздоровлении деревень в Бингаде и Потхаре, которых поэт управлял. Но наилучшим образом его гуманизм проявляется в создании учебных заведений. Поэт в их работе сделал все возможное для всестороннего развития человеческой личности, ее освобождения от власти религиозных и социальных догм и установок. При этом он не видел в виду личность буржуазного общества, в личность будущего, открывавшая ему (хотя и частично) во время поездки в СССР. То, что под конец жизни Тагора Бантинкетон, в котором и сегодня постоянно проживают не более 3000 человек, стал одним из важнейших академических центров образовательного и интеллектуального искусства, — лучшее свидетельство расцвета творческих сил, на который способен лишь духовно освобожденный человек. В настоящее время Бантинкетон заметно утрачивает свои позиции второй культурной столицы Бенгалии, но начинавший поэт, в котором он вложил столько творческой энергии и душевных сил, по-прежнему источает свет любви и человеку, независимо от его происхождения, национальности, религии.

На небывалую высоту поднял Тагор авторитет художника-творца, а вместе с тем и искусства, удалив в литературно-художественном творчестве огромное внимание внутреннему миру человека, поставив неограниченные возможности личности, освободившейся от власти и авторитета догматических социальных и религиозных установок. Поэт на первый план выдвигает человека, потому что его эмансипация была исторической необходимостью. Но нельзя не заметить, что, ответственная перед суровым развитием истории божественную сущность человеческой личности, ее автономность и самодетерминацию. Тагор

часто пытался вырвать своих героев из-под власти господствовавших в его стране общественных законов, утвердить вопрекор им свой идеал гармоничного, свободного бытия.

По мнению Тагора, первым шагом по пути разрешения основных социально-политических проблем должно было послужить создание прообраза будущей Индии в каком-нибудь одном уголке страны. "Бамба свараджа вспорхнет для всей Индии в одной деревне, жители которой объединятся в дружное общество, чтобы бороться за свое здравье и образование, за свое благосостояние и свои радости. И тогда будет нетрудно заметить от этого бамбы новые костры. Сварадж будет распространяться сам по себе" /93, т.II, с.261/; - говорил поэт-романтик, поменяв курс с Ганди. Такими "фразами" он хотел видеть Бантинкетон и Иринкетон, в создании учебно-просветительских центров которых перед его внутренним взором была идеальная Индия и идеальное человечество. Тагор очень надеялся, что в Бантинкетоне и Иринкетоне будет царствовать свобода мысли и поступка, чувства и намерения, гармония в отношениях индивидуума с обществом, разрешение противоречия между жизнью человека в обществе и оради природы. Подобными "фразами" для поэта служили и отдельные, нередко вырванные из контекста мысли древних индийцев и их общественный опыт.

С какой же художественной системой можно соотносить творения бенгальского гения? Может быть, для него в мировой литературе понадобится специальный раздел, как для "веймарского классицизма" Гете и Шиллера? На этот вопрос нельзя ответить однозначно, ибо более чем 60-летний творческий путь Тагора - это путь непрерывных поисков, освоения новых пластов действительности и приемов ее художественного отображения. Во многих его произведениях обнаруживаем явные романтические черты при наличии элементов про-

светительского реализма, в других писатель выходит к рубежам критического реализма, становится на позиции символизма и снова возвращается к романтизму. Несмотря на то что уже со второй половины 60-х гг. намечается выход писателя за рамки романтизма, даже в ряде реалистических романов более позднего времени, в которых уровень социального анализа наиболее высок, в главных персонажах обнаруживается присутствие личности автора, выражающего свое понимание взаимоотношений между людьми. Тагор создает модель земной действительности, продолжая, таким образом, следовать романтической традиции.

А.Н.Горькая считая романтизм наиболее человечным настроением, приуменьшая добрые начала, свидетельством в пользу великой жажды добра в людях. Являя великого русского писателя истинно полностью отнеси к сочинениям Тагора. Историчное обращение к идеальному в жизни, к прекрасному царству духа выражающейся в человечности и духотворения природы, в изображении всеобщей дружи и любви, сердечных и искренних отношений между людьми при одновременном замалчивании значения факторов, которые их разъединяют, в обращении к сочинениям великих предшественников служило в творчестве Тагора целью создания воображаемого мира, противопоставленного реальной действительности.

В то же время и Тагору полностью можно отнести слова И.Нете-ра: "Меняется, что при таком подходе, когда явления литературы рассматриваются либо как романтизм, либо как реализм, исследователь заранее отказывается от осмысления процесса во всей его сложности" /46, с. 54/. Это тем более относится к литературе Востока, пытавшихся одновременно освоить разные методы художественного отражения действительности. Романтизм вообще в творчестве Тагора своих вершин достиг в лирических пафках. Не можем назвать

реалистическим и ни одного его драматического сочинения, но стремление освятить эпит реалистического и символистического отображения действительности обнаруживаем как в драматургии, так и в поэзии.

Исходя из всего сказанного, нам представляется, что наиболее характерным для литературно-художественного творчества Тагора является соединение, нередко симбиоз разнообразного романтизма и символизма с критическим реализмом в отношении. В значительном числе рассказов и некоторых поэмах и романах Тагор реалистически сузил возможности личности, ее мир до конкретного социального окружения, от которого так часто зависела судьба человека. Такова, например, жизнь Нарупамы (рассказ "Расчеты") в доме мужа, ее зависимость от семейных обстоятельств и общественных норм и условий. В романе "Гора" даже главный герой - брахман, живущий в плену идеализированного религиозного прошлого Индии и за это осуждаемый автором, столь убедительно развивается под влиянием внешней среды, что выяснение секрета его рождения и, следовательно, потеря касты и веры не представляются трагедийным событием. В этом романе ряд полноценных реалистических характеров (Хорамохини, Кайлиа, Кришнадрал), сильный заряд реалистической социальности в образах Гора, Биноя, Шучориты. В романе "Гора" явления жизни подвергаются пересмыслению, преобразованию в свете идей автора, но детерминированность поведения характеров, обусловленная их принадлежностью к определенной религиозно-социальной общности, в основе своей сохраняется. "Гора" раскрывает движение общества к отдаленным, но исторически достижимым рубежам. Нельзя не заметить, что лишь в немногих произведениях писатель рисует пересечение жизненных путей персонажей таким образом, что они в своей совокупности образуют исторически объективную общест-

венную конкретность. При обобщении явлений жизни даже в "Горе" Тагор недостаточное внимание уделяет созданию образов тех людей, с которыми в жизни у него было мало общего, несмотря на то, что они составляли основную массу индийского общества. Настойчивость голоса автора, прямо или косвенно оценивающего действия других персонажей, употребление надуху бхаша в его художественной прозе лишь частично дают возможность прозаичать реальному многообразному говору гостиниц, улиц, деревни.

Отмечая несомненное непрерывное художественное развитие гения Тагора, все же нельзя говорить, как мы видели при анализе отдельных произведений, что в начале творческого пути он был романтиком, затем постепенно перешел на позиции критического реализма и, наконец, усвоил творческие принципы символизма. Это, конечно, очень затрудняет периодизацию по принципу эволюции творческого метода. Романтически-символические сборники стихотворений-песен периода "Гатанджоли", символические пьесы "Радха" и "Почта" и романтическая "Незыблемый", реалистический в своей основе роман "Гора" при любой периодизации хронологически представляются одним этапом творчества. Нельзя также "разложить по полкам" стихотворные сборники, пьесы, рассказы, романы, не учитывая событий в личной жизни поэта, а также его публицистику, литературно-теоретические, религиозно-философские сочинения, деятельность в музыкальном, изобразительном искусстве, не всегда ведущие в ногу с литературным творчеством. По нашему мнению, именно поэтому в жизни Тагора-писателя можно выделить лишь относительно короткие периоды (как это мы и пытались сделать), каждый из которых представляет собой новый и своеобразный этап жизненного и идейно-художественного развития: 1880-1889 гг., 1890-1904 гг., 1905-1914 гг., 1915-1926 гг., 1927-1937 гг., 1938-1941 гг. Но мы

дажны подчеркнуть, что предложенная здесь периодизация творчества поэта усложнилась ввиду того, что его мировоззрение и художественный метод характеризуются как скачкообразным развитием, так и сохранением одних и тех же основополагающих принципов.

Мы попытались глубже заглянуть в литературно-художественные произведения Тагора, стремясь опираться не на собственное субъективное мнение или установленные оценки, а на тотот, столь богатый отсылками мыслью, что различия в их интерпретации не только неизбежны, но, на наш взгляд, и полезны. Исходя из анализа сочинений поэта и общепринятых принципов советского литературоведения, мы пришли к выводу, что нельзя называть Тагора реалистом. Если же найдется достаточно аргументов для утверждения противоположного мнения, то такой спор лишь поможет выявить истину.

Независимо от того, какой творческий метод преобладает в том или ином сочинении Тагора, бесспорным является факт, что благодаря его произведениям бенгальская и вместе с тем вся индийская литература уже к началу XX столетия прошла путь, для которого европейским литературам понадобилось значительно больше времени, и достойным образом вышла на мировую арену. В.К.Гоним считает, что наибольший вклад Тагора в возрождение индийских литератур состоит в том, что своей личностью он "перекрестил пропасть" между Востоком и Западом, существовавшую до него, и что его достижения "расковали" созидательные силы индийских писателей /285, с. 107, 108/. Бенгалцы благодарны Тагору еще и за то, что он раскрыл неисчерпаемые возможности их языка, расширил сферу влияния литературы, поднял ее авторитет, ввел новые жанры, обогатил поэзию элементами народного творчества. Его влияние на большинство младших поэтов-современников было огромным - от те-

метрики и образности до применения определенного ритма, рифм, аллитерации, ассонансов.

Тагор прошел длинный, сложный, но необыкновенно плодотворный путь. Не всегда поэту удавалось сохранять оптимизм и веру в себя, но если окинуть взглядом всю его жизнь, то становится ясным, что в ней убедительно доминируют принятие мира, любовь к человеку и Родине, настоящий интернационализм и стремление к светлому будущему своей страны и всего человечества, неутомимый поиск новых горизонтов в искусстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маркс К. Предисловие к первому изданию /"Капитала"/. - Маркс К., Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е, т. 23, с. 5-11.
2. Маркс К. Речь на обложке "The People's Paper" - Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 12, с. 3-5.
3. Маркс К., Энгельс Ф. О начально-освободительном восстании 1857-1859 гг. в Индии. М., 1959. 236 с.
4. Энгельс Ф. Фридрих Энгельс - Маргарет Гаркснесс. - Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 6-9.
5. Ленин В.И. К характеристике экономического романтизма. - Полн. собр. соч., т. 2, с. 119-262.
6. Ленин В.И. Лев Толстой как зеркало русской революции. - Полн. собр. соч., т. 17, с. 206-213.
7. Ленин В.И. Л.Н.Толстой. - Полн. собр. соч., т. 20, с. 19-24.
8. Айзенштейн Н.А. К вопросу о просветительстве в Турции. - В кн.: Просветительство в литературах Востока. Сб. статей. Отв. ред. И.С.Брагинский, сост. Д.С.Космоцарев. М., 1973, с. 7-29.
9. Авидаввардхана. Дхваньялока. Перевод с санскрита, введение и комментарий В.М.Алихановой. М., 1974. 304 с.
10. Анисимов И.И. Новая эпоха всемирной литературы. М., 1966. 688 с.
11. Антонова К.А., Бонгард-Леван Г.М., Котовский Г.Г. История Индии. М., 1973. 608 с.
12. Апте Х.Н. Чандрагупта. М., 1969. 254 с.
13. Берковский И.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. 213 с.
14. Бонгард-Леван Г.М., Ильин Г.Ф. Древняя Индия. М., 1969. 736 с.

15. Брагинский И.С., Комиссаров Д.С. Персидская литература. М., 1968. 213 с.
16. Брагинский И.С. Проблемы реализма в литературах Востока. - В кн.: Брагинский И.С. Проблемы востоковедения. М., 1974, с. 239-265.
17. Бригадараньяка упанишада. М., 1974. 239 с.
18. Бросалина Е.К. Драматургия Рабиндраната Тагора (80-е и 90-е годы XIX века). Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1973. 34 с.
19. Бросалина Е.К. Лирическая драма Р.Тагора "Чатрапгада". - В кн.: Литература Индии. (Статьи и сообщения). М., 1973, с. 156-165.
20. Бросалина Е.К. Положительный герой исторических драм Р.Тагора. - Вестник Ленингр. ун-та. История, язык, литература, 1975, № 14, вып. 3, с. 106-113.
21. Брюсов В. Творчество. - В кн.: Брюсов В. Собр. соч., т. 1. М., 1973, с. 35.
22. Ванолов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966. 403 с.
23. Венгерова Э. Рабиндранат Тагор. - В кн.: Р.Тагор. Король темного века. Почтовая марка. М., 1916, с. 7-37.
24. Винокусова Н.А. Индийская одноактная драма. М., 1964. 195 с.
25. Винокусова Н.А. Эстетика чхавала. - В кн.: Художественные направления в индийской литературе XI века. Отв. ред. П.А.Гранцер. М., 1977, с. 87-176.
26. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978. 254 с.
27. Волков И.Ф. "Фанус" Гете и проблема художественного метода. М., 1970. 264 с.
28. Ганди М.К. Моя жизнь. М., 1969. 612 с.

29. Гегель Г.В.Ф. История развития эстетической поэзии. - Соч., т. I4. М., 1958, с. 274-289.
30. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. I. М., 1968. 312 с.
31. Генералова Н.П. Философская основа лирики Шелли. - Изв. АН СССР, Сер. литературы и языка, 1975, т. 34, № 5, с. 426-236.
32. Гинзбург Л. О лирике. М., 1974. 407 с.
33. Глебов Н.В., Сухочев А.С. Литература урду. М., 1967. 232 с.
34. Гнатик-Данильчук А.П. Литературное творчество Рабиндраната Тагора. - В кн.: Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения. Под ред. Н.М.Гольдберга, Ш.Чаттерджи, Е.П.Челышева. М., 1961, с. 126-190.
35. Гнатик-Данильчук А.П. Рабиндранат Тагор. Основные этапы творческого пути и становления реалистического метода (автореф. работ автора, опубликованных в 1955-1962 гг. и представленных на соискание ученой степени кандидата филологических наук). М., 1963. 41 с.
36. Гнатик-Данильчук А.П. Становление реалистического метода в творчестве Рабиндраната Тагора (рассказы 1891-1896). - В кн.: Современная индийская проза. М., 1962, с. 40-121.
37. Григорян К.Н. Судьба романтизма в русской литературе. - В кн.: Русский романтизм. М., 1978, с. 4-17.
38. Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. М., 1974. 419 с.
39. Гринцер П.А. Традиционный и новый роман в литературах стран Востока. - Народы Азии и Африки, 1979, № 3, с. 65-80.
40. Гуляев Н.А., Богданов А.В., Орлович Л.Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. М., 1970. 379 с.
41. Гуров Н.В., Петрунчичева З.Н. Литература телугу. М., 1967. 250 с.
42. Гюго В. Из трактата "Вильям Шекспир". - Собр. соч., т. I4, М., 1956, с. 258-401.

43. Долли А.А. Японский романтизм и становление новой поэзии. М., 1978. 282 с.
44. Дхаммапада. Перевод с пали. Введение и комментарий В.Н.Топорова. М., 1970. 160 с.
45. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Л., 1978. 208 с.
46. Европейский романтизм (отв. ред. И.Неупокоева, И.Штер). М., 1973. 495 с.
47. Елизаренкова Т.Я. Древнейший памятник индийской культуры. - В кн.: Ригведа. Избранные гимны. М., 1972. с. 3-89.
48. Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960. 505 с.
49. Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур. - В кн.: Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979. с. 66-83.
50. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. 664 с.
51. Ивбулис В.Я. К вопросу об идейных взаимоотношениях Р.Тягора и М.К.Ганди. - В кн.: Литературы Индии (статьи и сообщения). М., 1973. с. 166-177.
52. Ивбулис В.Я. Мир как творчество (О некоторых сторонах эстетического видения мира у Тягора). - В кн.: Учен. зап. ДУ им. П.Стучки, т. 209. Рига, 1975. с. 86-97.
53. Ивбулис В.Я. Разговор о романтизме Востока. - Вопр. лит., 1980, в 6, с. 300-303.
54. Интернациональное и национальное в литературах Востока. М., 1972. 304 с.
55. Кабир Х. Индийская культура. М., 1963. 168 с.
56. Комаров Э.Н. Общественные воззрения Рабиндраната Тягора. - В кн.: Р.Тягор. Собр. соч. М., 1965, т. II, с. 387-411.
57. Комаров Э.Н. Рабиндранат Тягор. - В кн.: Р.Тягор. Стихотво-

- рения. Рассказы. Гора. М., 1973, с. 5-31.
58. Конрад Н.И. О некоторых вопросах истории мировой литературы. - Избранные труды. Литература и театр. М., 1978, с. 3-16.
59. Конрад Н.И. Проблемы реализма и литературы Востока. - В кн.: Н.И.Конрад. Запад и Восток. М., 1972, с. 344-365.
60. Лашуков В.К. Индийский просветитель и романист Х.Н.Апте. М., 1974. 181 с.
61. Лашуков В.К. Маратхская литература. М., 1970. 293 с.
62. Литература Востока в новейшее время. Под ред. И.С.Брагинского и др. М., 1977. 560 с.
63. Литература Востока в новое время. Под ред. И.С.Брагинского и др. М., 1976. 706 с.
64. Липман А.Д. Философские взгляды Рабиндраната Тагора. - В кн.: Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения. М., 1961, с. 85-116.
65. Метерлиник М. Слепые. - В кн.: Метерлиник М. Пьесы. М., 1965, с. 53-85.
66. Михайлова И. Рабиндранат Тагор. - В кн.: Р.Тагор. Рассказы. М., 1957, с. 3-22.
67. Мукхерджи Х. О некоторых сторонах мировоззрения Рабиндраната Тагора. - В кн.: Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения. М., 1961, с. 117-125.
68. Нагendra. Единство индийских литератур. - В кн.: История индийских литератур. М., 1964, с. 7-38.
69. Новалис. Фрагменты. - В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1935, с. 121-146.
70. Новая история Индии. Отв. ред. К.А.Антонова и др. М., 1961. 834 с.

71. Новикова В.А. Бомкивичондро Чоттонадхай: Жизнь и творчество. Л., 1963. 210 с.
72. Новикова В.А. Историческая проблематика в творчестве ранних бенгальских романистов. - В кн.: Теоретические проблемы восточных литератур. Под ред. З.Берзинга и др. М., 1969, с. 157-165.
73. Новикова В.А. Переводы произведений Тагора на русский язык и другие языки народов Советского Союза. - Уч. зап. ЛГУ. Сер. востоковедческих наук, вып. 12, 1961, в 294, с. 199-211.
74. Новикова В.А. Послесловие. - В кн.: Р.Тагор. Собр. соч. М., 1962, т. 3, с. 572-578.
75. Обломшевский Д.Д. Французский символизм. М., 1973. 303 с.
76. От символизма до Октября. Сост. Н.Д.Бродский, Н.П.Сидоров. М., 1924, 303 с.
77. Павлова Е.В. Развитие бенгальской литературы. М., 1973. 262 с.
78. Петров С.И. Основные вопросы теории реализма. М., 1976. 303 с.
79. Полянова О.С. К проблеме становления реализма в современном индийском романе. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Ташкент, 1971. 25 с.
80. Пригарина Н.И. Поэзия Мухаммеда Икбала 1900-1924 гг. М., 1972. 195 с.
81. Пригарина Н.И. Поэтика творчества Мухаммеда Икбала. М., 1978. 231 с.
82. Проблемы реализма. Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе, 12-18 апр. 1967 г. М., 1969. 635 с.
83. Проблемы романтизма. Сб. статей, I. Сост. У.Р.Фохт. М.,

1967. 360 с.

84. Проблемы романтизма. Сб. статей, 2. Сост. А.М.Гуревич. М., 1971. 304 с.
85. Проблемы становления реализма в литературах Востока. Материалы дискуссии. М., 1964. 357 с.
86. Рабиндранат Тагор. Библиографический указатель. Сост. и автор вступительной статьи Л.А.Стрижевская. М., 1961. 174 с.
87. Рай Н. Бенгальская литература. М., 1963. 164 с.
88. Роллан Р. Из предисловия Романа Роллана. - В кн.: Р.Тагор. В четыре голоса. Л.-М., 1925. с. 3-6.
89. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. М., 1959. 296 с.
90. Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969. 232 с.
91. Семанов В.И. Эволюция китайского романа. Конец XVII - начало XX в. М., 1970. 343 с.
92. Серебряков И.Д. Очерки древнеиндийской литературы. М., 1971. 391 с.
93. Серебряный С.Д. Литературные искания "Эпоха Дамаска". - В кн.: Художественные направления в индийской литературе XX века. Отв. ред. П.А.Гринцер. М., 1977. с. 36-86.
94. Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии. М., 1975. 367 с.
95. Смирнова Е.К. Послесловие. - В кн.: Р.Тагор. Соч. в 8-ми томах. М., 1955, т. I, с. 275-279.
96. Сухочев А.С. От достана к роману. Из истории художественной прозы урду. М., 1971. 245 с.
97. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1973. 503 с.
98. Тагор Р. Собр. соч. в 12-ти томах. М., 1961-1965.
99. Тагор Р. Соч. в 8-ми томах. М., 1956-1957.

100. Тшофева Л.М. Основы теории литературы. М., 1976. 448 с.
101. Товстух И.А. Бангальская литература. М., 1965. 289 с.
102. Товстух И.А. Мукундорам Чокроборти Кобиконкон и его поэзия. - В кн.: Мукундорам Чокроборти Кобиконкон. Песнь о благодарении Чанди (Чондзимонгол). М., 1980. 300 с.
103. Толстой Л.Н. Дневник. 1895-1899 гг. - Полн. собр. соч., т. 53, с. 3-325.
104. Тубянский М. Введение. - В кн.: Р.Тягор. Гора. Л., 1926, с. 5-14.
105. Тубянский М. Общие замечания по поводу рассказов Тягора. - В кн.: Р.Тягор. Голодные камни. Л., 1925, с. 235-236.
106. Тубянский М. Предисловие переводчика. - В кн.: Р.Тягор. Воспоминания. М.-Л., 1924, с. 5-11.
107. Хаддар Г. Влияние Рабиндраната Тягора на жизнь и литературу современной Индии. - В кн.: Рабиндранат Тягор. К столетию со дня рождения. М., 1961, с. 65-84.
108. Хранченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1975. 408 с.
109. Чаттерджи И. Воспоминания о Рабиндранате Тягоре. - В кн.: Рабиндранат Тягор. К столетию со дня рождения. М., 1961, с. 12-50.
110. Челышев Е.П. О художественном методе Рабиндраната Тягора. - Краткие сообщения Института народов Азии, 1965, № 80.
111. Челышев Е.П. К вопросу о культурном единстве Индии и общеиндийском литературном процессе. - В кн.: Современная Индия: экономика, политика, культура. М., 1972, с. 174-209.
112. Челышев, Е.В. Литература хинди. М., 1968. 328 с.
113. Челышев Е.П. Новые тенденции в индийской литературе 30-х годов и Рабиндранат Тягор. - В кн.: Зарубежная литература:

30-е годы XIX века. М., 1969, с. 317-344.

114. Чалышев В.П. О характере просветительства в литературе Индии. - В кн.: Просветительство в литературах Востока. Сб. статей. М., 1973, с. 243-285.
115. Черкасский Л.Е. Новая китайская поэзия (20-30 годы). М., 1972, 496 с.
116. Чехов А.П. Письмо А.С.Суворову. - В кн.: А.П.Чехов. Собр. соч. в 12-ти томах. М., 1957, т. 12, с. 160-181.
117. Чоттонадхей Б. Комолоканто. - В кн.: Чоттонадхей Б. Индия. М., 1963, с. 83-196.
118. Чоттонадхей Б. Радж Сингх. - В кн.: Чоттонадхей Б. Индия. М., 1963, с. 207-373.
119. Чоттонадхей Б. Ядовитое дерево. - В кн.: Чоттонадхей Б. Ядовитое дерево, с. 23-155.
120. Чоттонадхей Б. Приканто. М., 1960, 562 с.
121. Чхвидогыя упаншадэ. М., 1965, 256 с.
122. Шеллинг Ф.В.И. Об отношении изобразительных искусств к природе. - В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1935, с. 283-326.
123. Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. М., 1966, 496 с.
124. Шенгунова И.И. Живопись бенгальского Возрождения. М., 1978, 128 с.
125. Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве. - В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1935, с. 213-268.
126. Шлегель Ф. Фрагменты. - В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1935, с. 169-185.
127. Шуняева И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973, 448 с.

128. Азб А.Ш. Архуникота о Робиндронатх (Рабиндранат и современность). Калькутта, 1968, 212 с.
129. Азб А.Ш. Пантходхонер понка (Товарищ путников). Калькутта, 1973, 201 с.
130. Багчи Дж. Робиндронатх о джуглахитто (Рабиндранат и литература его века). Калькутта, 1948, 109 с.
131. Бани П. Робиндро-бичитра (Разнообразный Рабиндра). Калькутта, 1957, 239 с.
132. Бани П. Робиндронатпробашо (Поэзия Рабиндры), т. I. Калькутта, 1970, 360 с.
133. Бани П. Робиндронаттопробашо (Драматургические сочинения Рабиндры). Калькутта, 1966, 571 с.
134. Бани П. Робиндронатх о Шантиникетон (Рабиндранат и Шантиникетон). Вана-бхарати-Калькутта, 1975, 188 с.
135. Бани П. Робиндро порони (Путь Рабиндры). Калькутта, 1974, 371 с.
136. Бондопадхай К. Робиндронатто-зомакса (Исследование драматургии Рабиндры). Калькутта, 1966, 208 с.
137. Бондопадхай О. Бангла шахиттер номгурно итибритто (Полная летопись бенгальской литературы). Калькутта, 1977, 776 с.
138. Бондопадхай Ш. Бонголахитте упоннавер дхара (Романы в бенгальской литературе). Калькутта, 1956, 844 с.
139. Бондопадхай Ш. Робиндронатхер нитто шахитто (Драматургия Рабиндраната). - Джойонти утлоз гронто (Сборник статей по дню рождения). Калькутта, 1931, с. 124-136.
140. Бондопадхай Ш. Робиндро аринти номникха (Исследование творчества Рабиндры). Калькутта, 1965, 352 с.
141. Бондопадхай Ч. Роби-роши (Лучи Солнца). Калькутта, 1960, т. I, 512 с.; т. 2, 402 с.

142. Борал О. Пролиш (Светильник), Калькутта, 1913. 62 с.
143. Босу Б. Коби Рабиндронатх (Поэт Рабиндранат). Калькутта, 1966. 143 с.
144. Босу Б. Рабиндронатх. Котхалахитто (Рабиндранат. Проза). Калькутта, 1955. 204 с.
145. Босу Ш. Рабиндронатхер годжула порджай (Период вечерних сумерек в литературном творчестве Рабиндраната). Калькутта, 1972, т. I, 435 с.; 1973, т. II, 344 с.
146. Бхоттачарджи А. Бангла наттовахиттер ятикая (История бенгальской драмы), т. 2. Калькутта, 1961. 661 с.
147. Бхоттачарджи А. Рабиндронатто дхара (Драматургические сочинения Рабиндры). Калькутта, 1966. 414 с.
148. Бхоттачарджи А. Рабиндронатх о лон-вахитто (Рабиндранат и фольклор). Калькутта, 1973. 232 с.
149. Бхоттачарджи Дж. Кобманони (Возлюбленная грез поэта), т. 1-2. Калькутта, 1962; 1971.
150. Бхоттачарджи У. Рабиндро-натто порякрома (Путь Рабиндры - драматурга). Калькутта, 1961. 566 с.
151. Бхоттачарджи У. Рабиндронатхер чхотто голпо о упоннаи (Рассказы и романы Рабиндраната). Калькутта, 1965. 623 с.
152. Бхоттачарджи У. Рабиндро-вахитто порякрома (Литературное творчество Рабиндры), т. I. Калькутта, 1951. 528 с.
153. Бхоттачарджи Ш. Рабиндронатто-вахиттер бхумика (Введение в драматургию Рабиндры). Калькутта, 1957. 292 с.
154. Гонгониаджай Ш. Рабиндрокабалоочомай Рабиндронатх (Рабиндранат о своей поэзии). Калькутта, 1977. 417 с.
155. Гупто Д. Упоннаизер промонго (о романе). Калькутта, 1971. 197 с.
156. Гхон П. Рабиндронатх (Рабиндранат). Калькутта, 1957. 103 с.

157. Гхон П. Робиндронатхер бхана о шикхитто (Лэик и сочинения Рабиндры). Калькутта, 1973. 192 с.
158. Гхон Ш. Бартхо номоньаре (Третий поклон) - Анондо бацхар шотрика (газета), 9 мая 1979 г.
159. Гхон П. Калер матра о Робиндронаток (Время и пьесы Рабиндры). Калькутта, 1969. 169 с.
160. Дая К.Х. Робиндро-протибхар порячой (Ознакомление с гением Рабиндры). Калькутта, 1953. 428 с.
161. Дая К.Х. Шомат: проготи: Робиндронатх (Общество: прогресс: Рабиндранат). Калькутта, 1962. 214 с.
162. Дангунто Ш. Робиндронатхер дунки натто (Символические драмы Рабиндраната). Калькутта, 1952. 323 с.
163. Де Б. Робиндронатх о шиломахатте адхуникотар номонла (Рабиндранат и проблема современности в художественной литературе). Дана, 1975. 97 с.
164. ДеЗнатх Дх. Ойпонашик Робиндронатх (Рабиндранат - романист). Калькутта, 1977. 400 с.
165. Дхана М. Робиндронатх. Кози о даршоник (Рабиндранат поэт и философ). Калькутта, 1962. 653 с.
166. Дхана М. Робиндронатхер упоннаи. Шикхитто о шоматх (Романы Рабиндраната. Литература и общество). Калькутта, 1960. 393 с.
167. Дхана М. Робиндропорячой (Знакомство с Рабиндрой). Калькутта, 1968. 1001 с.
168. Дотто Б. Толобхонго (Отказ от обета) - Дел. (литературно-общественный журнал). Калькутта, 10 марта 1979 г., с. 49-55.
169. Кунду П. Робиндронатхер гативатто о приттоватто (Дарические и ганцевальные драмы Рабиндраната). Калькутта, 1965. 418 с.

170. Малакар Дж. Робиндронайбе слонгвар (Троицы в поэзии Рабиндранат). Калькутта, 1971. 449 с.
171. Манна Г. Робиндронатх. (Рабиндронат). Калькутта, 1956. 206 с.
172. Митро О. Робиндро-кавоо док (Поэзия Рабиндранат). Калькутта, 1957. 222 с.
173. Митро П. Бхарилалар Шародамангол ("Шародамангол" Бхарилала). Калькутта, 1961. 86 с.
174. Митро Х. Кобитар Бичитро котла (Разные голоса поэзии). Калькутта, 1964. 419 с.
175. Митро Х. Робиндронахатто патх (Читая сочинения Рабиндранат). Калькутта, 1964. 214 с.
176. Митро Ш. Кхатх окхатир непотхе (За царской славой и бесчестия). Калькутта, 1977. 600 с.
177. Модкумдар А. Читанайок Робиндронатх о Бибекананде (Духовные вожди Рабиндронатх и Бибекананда). Калькутта, 1974. 254 с.
178. Модкумдар М. Коби продолжив (Путь поэта). Калькутта, 1953.
179. Модкумдар М. Коби Робиндронатх о Робиндронайбе (Поэт Рабиндронатх и поэзия Рабиндранат), т. 1-2. Калькутта, 1952, 1953, т. 1, 182 с.; т. 2, 221 с.
180. Модкумдар М. Робиндронатх о бангла захатто (Рабиндронатх и бенгальская литература). - Джойнти уттоб гронто (К дню рождения - сборник статей). Калькутта, 1961.
181. Модкумдар Н. Бхароте дхитгота о авторитаризмота эбоит Робиндронатх (Индийский национализм и интернационализм и Рабиндронатх). Калькутта, 1961, т. 1, 482 с.; 1963, т. 2, 525 с.; 1968, т. 3, 723 с.; 1971, т. 4, 434 с.
182. Модкумдар О. Робиндро-ушоннаи порикрома (Путь Рабиндранат -

- романиста). Калькутта, 1979. 303 с.
183. Молдхумтар П. Робиндронангиттар бхаротийо руп о утто (Индийский характер и истоки культуры Рабиндраната). Калькутта, 1972. 715 с.
184. Мойтрейо О. Коника (Крушника). - Продш (Общественно-литературный журнал), январь-февраль 1900 г., с. 61-63.
185. Мойтро Ш. Робиндронатх о паччатто (Рабиндранат и Запад). Калькутта, 1965. 168 с.
186. Мукхонадхай О. Бангла номалочовар итихия (История бенгальской литературной критики). Калькутта, 1965. 304с.
187. Мукхонадхай О. Робиндранумари коти (Поэты - подражатели Рабиндры). Калькутта, 1959. 328 с.
188. Мукхонадхай О. Робиндромониша (Гений Рабиндры). Калькутта, 1961. 164 с.
189. Мукхонадхай О. Робиндронатхер "Болака" ("Дурачки" Рабиндраната). Калькутта, 1960. 222 с.
190. Мукхонадхай О. Унбингво шотапдр бангла гитикаббо (Бенгальская лирика XIX века). Калькутта, 1970. 343 с.
191. Мукхонадхай П. Робиндро-пакхони о Робиндро-шакитто пробеннок (Жизнь Рабиндры и вступление в его литературное творчество). Вива-бхарати-Калькутта, 1949, т. I, 391 с.; 1952, т. 2, 449 с.; 1956, т. 3, 408 с.; 1957, т. 4, 373 с.
192. Одхикари Ш. Шилайдохо о Робиндронатх (Шилайда и Рабиндранат). Калькутта, 1974. 512 с.
193. Оходедар А. Робиндро шакиттер номалочовар дхара (Литературная критика о сочинениях Рабиндры). Калькутта, 1969. 321 с.
194. Оходедар А. Шомалочок Робиндронатх (Литературный критик Рабиндранат). Калькутта, 1962. 202 с.
195. Пар Р. Коллолер коллахол (Волнение "Коллахола") - Шакитто

- о номиниртти (журнал о литературе и культуре), июль-август 1978 г., с. 134-138.
196. Рай Д. Бангала чонодо (Бенгальские стихотворные размеры). Калькутта, 1960. 105 с.
197. Рай Н. Робиндро-Шахиттер бхумика (Введение в литературное творчество Рабиндраната). Калькутта, 1962. 490 с.
198. Рай Н. Томпсонер Робиндронатх (Рабиндранат Томпсона). - Бачитра (общественно-литературный журнал), август-сентябрь, 1927 г., с. 368-379.
199. Рай Н. Шахитто банха (О литературе). Калькутта, 1955. 157 с.
200. Рай О. Робиндронатх о Вордсворт (Рабиндранат и Вордсворт). Калькутта, 1962. 321 с.
201. Рай Ш. Шахитто номалочонай Бомкинчондро о Робиндронатх (Бомкинчондро и Рабиндранат как литературные критики). Калькутта, 1974. 368 с.
202. Рай Ш. Шахиттототте Робиндронатх (Литературоведческие взгляды Рабиндраната). Калькутта, 1972. 204 с.
203. Робиндрайона (Сборник статей, посвященный столетию поэта). Под ред. Пулинбихари Шена, т. 2. Калькутта, 1961. 320 с.
204. Робиндро марок гронтохо (Памяти Рабиндры. Сборник статей). Калькутта, 1961. 198 с.
205. Робиндронатх. Шотобараниа пробондхонгколон. Шомшадок Гонна Халдар. (Рабиндранат. Сборник статей к столетию. Под редакцией Гонна Халдара). Калькутта, 1961. 164 с.
206. Тхакур Р. Бангала коби ной кано? (Почему бенгальцы не поэты?). - Бхароти (литературно-критический журнал), сентябрь-октябрь 1880 г., с. 251-255.
207. Тхакур Р. Робиндро-рочонабола кхондо I-27 (Сочинения Рабиндром, т. I-27). Веша-бхарати. - Калькутта, 1962-1971.

208. Тхакур Р. Читхинотро (Письма), т. 1-2. Вилла-Бхарати - Калькутта, 1932-1974.
209. Тхакур Р. Чхинонотро (Фрагменты писем). Вилла-Бхарати - Калькутта, 1963. 152 с.
210. Тхакур Р. Чхондо (Риты). Сост. П. Шен. Вилла-Бхарати - Калькутта, 1976. 372 с.
211. Тхакур Р. Монгат о бхаб (Музыка и чувство). - Бхароти (литературно-критический журнал), май-июнь 1881 г.
212. Чокроборти Б. Гронтхабола (Сочинения). Ч. 1-2. Калькутта, 1910. 288 с.; 447 с.
213. Чокроборти О. Дангхор (Почта). - Бхароти (литературно-критический журнал), май-июль 1913 г., с. 1149-1159.
214. Чокроборти О. Робиндронатх (Рабиндранат). Калькутта, 1946. 156 с.
215. Чокроборти О. Робиндронатхер шахитто о дончордла ки босту-тонротакхи (Дилени ки реализма сочинения Рабиндраната и его патриотическая деятельность). - Проваш (литературно-общественный журнал), июль-август 1912 г., с. 303-312.
216. Чоттонадхай Б. Бонкхи-рочанабола (Сочинения), т. 2. Калькутта, 1969. 1093 с.
217. Чоттонадхай Ш. Робиндронатх о бхаротийо шахитто (Рабиндранат и индийская литература). Калькутта, 1955. 152 с.
218. Чоудхури Б. Бангла шахитте Робиндродуггер итилохка (История бенгальской литературы эпохи Рабиндраната). Калькутта, 1970. 356 с.
219. Чоудхури Б. Бангла шахиттер итихи. Адхунак пордхай. (История бенгальской литературы. Современный период). Калькутта, 1962. 234 с.

220. Чоудхури Б. Бангла пакхаттер чхотоголно о голлокар (Рассказы и писателя рассказов в бенгальской литературе). Калькутта, 1975. 783 с.
221. Чоудхури П. Робиндронатхер поундордо-дорнон (Красота в философии Рабиндраната). Калькутта, 1956. 156 с.
222. Чоудхури П. Робиндронгит. Лонгит, киртой о уччанго шонгитер пробхад (Музыка Рабиндры. Влияние народной музыки, эллинистских песен и музыки высокого стиля). Калькутта, 1970. 264 с.
223. Шамойак потре Робиндронгит. Пробанн (1911-1931) (Рабиндра в периодических изданиях. Пробанн (1911-1931). Введение Шамондратха Болу. Калькутта, 1976. 532 с.
224. Шамойак потре Робиндронгит. Шакхитто. Дурешондро Шомадхоти (Рабиндра в периодических изданиях. Шакхитто. Ш. Шомадхоти). Введение Н.Чоудхури. Калькутта, 1970. 189 с.
225. Шен Д. Нярджорни (Река). Калькутта, 1881. 64 с.
226. Шен М. Бхумика (Введение). - В кн.: Р.Тхакур. Робиндронгитхобали (Произведения Рабиндры), т. I. Калькутта, 1903.
227. Шен Н. Шобинчондро-рочонабали (Сочинения), т. 1-2. Калькутта, 1974; 1975.
228. Шен О. Робиндронаббопорикрома (Путь Рабиндры-поэта). Калькутта. 294 с.
229. Шен О. Робиндронаттопорикрома (Путь Рабиндры-драматурга). Калькутта, 1976. 367 с.
230. Шен О.К. Прокритар коби Робиндронатх (Рабиндранат - поэт природы). Калькутта, 1947. 248 с.
231. Шен П. Бхаротпотхак Робиндронатх (Рабиндранат - путник Индии). Калькутта, 1962. 344 с.
232. Шен П. Чхондогуру Робиндронатх (Рабиндранат - гуру ритма).

- Калькутта, 1945. 240 с.
233. Шен Ш. Рабиндранатх кхиттер поричой (Ознакомление с оценками Рабиндранатх). Калькутта, 1955. 304 с.
234. Шен Ш. Бенгала кхиттер итихал (История бенгальской литературы). Калькутта, 1955, т. 2, 514 с.; 1969, т. 3, 587 с.; 1976, т. 4, 424 с.
235. Шенгупто Н. Бангалар котхар абладхатто (Арастократизм бенгальской повествовательной литературы). - *Бонгобани* (литературный журнал), июнь-июль 1925 г., с. 537-547.
236. Шенгупто О. "Коллол" дуг (Эпоха "Коллол"). Калькутта, 1965. 301 с.
237. Шенгупто Ш. Рабиндранатх (Рабиндранатх). Калькутта, 1970. 342 с.
238. Шиклар О. Рабиндранатхе рушантор о ойико (Превращения и единство в драмах Рабиндранатх). Калькутта, 1957. 267 с.
239. Шиклар О. Рабиндранатх о Ротенштайн (Рабиндранатх и Ротенштайн). Калькутта, 1971. 136 с.
240. Шомошмошник кхобар чокхе Рабиндранатх (Рабиндранатх глазами поэтов-современников). Калькутта, 1935. 106 с.
241. Aikat A. On the poetry of Matthew Arnold, Robert Browning and Rabindranath Tagore. Calcutta, 1921, 346 p.
242. Amador Cordaro R. Rabindranath Tagore, poeta y educador. Mexico, 1961. 20 p.
243. Aronson A. Rabindranath through Western eyes. Allahabad, 1943. 158 p.
244. Aulan O. Rabindranath Tagore. Paris, 1969. 121 p.
245. Ayub S.A. Is that your delight? - *The Vigna-bharati Quarterly*, 1975-1976, vol. 41, N 1-4, p. 1-14.

246. Banerji H. How thou singest my master. Bombay, 1951. 147 p.
247. Banerji J. Rabindranath Tagore. New Delhi, 1971. 195 p.
248. Bhattacharya B. Tagore as a novelist. - In: Rabindranath Tagore. A centenary volume, 1861-1961. New Delhi, 1961, p. 96-101.
249. Bhattacharya S. Tagore and the world. Calcutta, 1961. 145 p.
250. Beckett S. Waiting for Godot. London, 1965. 64 p.
251. Bìes J. La littérature française et la pensée Hindoue. Paris, 1974. 681 p.
252. Blake W. Auguries of innocence. - In: Bloom H., Trilling L. Romantic poetry and prose. The Oxford anthology of English literature. London, 1973, p.69-72.
253. Blake W. Introduction. - In: Bloom H., Trilling L. Romantic poetry and prose. The Oxford anthology of English literature. London, 1973, p.22-23.
254. Bose B. An acre of green grass. Bombay, 1948. 107 p.
255. Bose B. Rabindranath Tagore and Bengali prose. - In: Rabindranath Tagore. A centenary volume, 1861-1961. New Delhi, 1961, p.102-113.
256. Bose B. Tagore. Portrait of a poet. Bombay, 1962. 114 p.
257. Chakravarty A. Rabindranath Tagore and the Renaissance of India's spiritual religion. - In: Modern trends in world religion. La Salle, 1959, 289 p.
258. Chakravarty B.C. Rabindranath Tagore: his mind and art. Tagore's contribution to English literature. New Delhi, 1970. 304 p.
259. Chandrasekharan K. Culture and creativity. Madras, 1969. 233 p.

260. Chatterji S.K. Indianism and the Indian synthesis. Calcutta, 1962. 242 p.
260. Chatterji S.K. Language and literatures in modern India. Calcutta, 1966. 380 p.
262. Chatterji S.K. World literature and Tagore. Visva-bharati-Calcutta, 1971. 233 p.
263. Chandhuri P.J. Tagore on literature and aesthetics. Calcutta, 1965. 172 p.
264. Clark T.W. The novel in India. London, 1970. 239 p.
265. Crosser P. Rabindranath Tagore. Berlin, 1914.
266. Cuatro ensayos sobre Tagore. La Habana, 1961. 43 p.
267. Dasgupta A. Goethe and Tagore. New Delhi, 1973. 43 p.
268. Dasgupta S. Tagore's Asian outlook. Calcutta, 1961. 167 p.
269. De S.K. Bengali literature in the nineteenth century. Calcutta, 1962. 650 p.
270. Devi M. Tagore by fireside. Calcutta, 1961. 259 p.
271. Devi M. The great wanderer. Calcutta, 1961. 239 p.
272. Dimock E.C. Rabindranath Tagore - "the greatest ball of Bengal". - *J. of Asian Studies*, 1959, vol. 11, N 1.
273. Egle K. Rabindranath Tagore. Da'ive un darbi. - *Ins R. Tagore. Raksti. Riga*, 1934, l. 83j. 11.-143 lpp.
274. Egle K. Rabindranath Tagore un vīpa dseja. - *Ins R. Tagore. Lirika. Riga*, 1978, 369.-383. lpp.
275. Elanjivitan A. The poet of Hindustan. Calcutta, 1948. 119p.
276. Elmhirst L.K. Poet and plowman. Visva-bharati-Calcutta, 1975. 173 p.
277. Estborn S. The religion of Tagore in the light of gospel. Madras, 1949. 182 p.

278. Engelhardt E. Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Philosoph. Berlin, 1921. 424 S.
279. Fiedler H. Die Welt in Drama Rabindranath Tagores. Berlin, 1921. 104 S.
280. Filliczat J. Rabindranath Tagore, sa formation et son oeuvre. - *Extrait de France - Asie*, 1970, N 170, p.2667-2682.
281. Gadgil G. Short stories of Tagore. - *United Asia*, 1961, vol. 13, N 2, pp. 120-128.
282. Ghose S.K. The later poems of Tagore. New York, 1961. 304 p.
283. Gosh J. Bengali literature. London, 1948. 198 p.
284. Glasenapp H. Die Literaturen Indiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1961. 261 p.
285. Gokak V. Tagore's influence on modern Indian poetry. - *Indian Literature*, 1961, vol.4, Tagore Number, p.99-115.
286. Gonnès M. Introduction a Tagore. Paris, 1947. 84 p.
287. Guha Thakurta P. The Bengali drama. London, 1930. 244 p.
288. Hay S.H. Asian Ideas of East and West. Tagore and his critics in Japan, China and India. Cambridge, Mass., 1970. 480 p.
289. *Hommage de la France à Rabindranath Tagore*. Paris, 1962.
290. Hurwitz H.M. Rabindranath Tagore and England. Urbana, Ill., 1959. 110 p.
291. *Imperfect encounter Letters of William Rothenstein and Rabindranath Tagore. 1911-1941*. Ed. by M.M.Lago. Harvard, 1972. 402 p.
292. *Indian literature since independance*. New Delhi, 1973. 372 p.

293. Irbulis V. Rabindranats Tagore latviski. - Karegs, 1971, N 5, 140.-147. lpp.
294. Irbulis V. Rabindranats Tagore, Rīga, 1978. 212 lpp.
295. Iyengar K.R.S. Rabindranath Tagore, Bombay, 1965.
296. Iyengar K.R.S. Tagore the playwright. - Indian Literature, 1961, vol.4, Tagore Number, p.51-64.
297. Kabir H. Introduction. - In: Tagore, Towards universal man. Calcutta, 1961, p.1-35.
298. Kabir H. The Bengali novel. Calcutta, 1960. 127 p.
299. Kane P. History of Sanskrit poetics, Delhi, 1971. 446 p.
300. Khanolkar G.D. The lute and the plough. Bombay, 1963. 376 p.
301. Kripalani K. Rabindranath Tagore. A biography. London, 1962. 417 p.
302. Kripalani K. Rabindranath Tagore. A life. New Delhi, 1961. 200 p.
303. Krishnamoorthy K. Essays in Sanskrit criticism. Dharwar, 1964. 325 p.
304. Krüger H. Rabindranath Tagore und die revolutionäre Befreiungsbewegung in Indien 1903 bis 1908. Berlin, 1964. 41 S.
305. Lago M.M. Preface. - In: Imperfect encounter. Letters of William Rothenstein and Rabindranath Tagore, 1911-1941, pp VII-XIII.
306. Lago M.M. Rabindranath Tagore. Boston, 1976. 176 p.
307. Lakhotia R.N. Tagore as a humorist. Ahmedabad, 1961. 122 p.
308. Lenny V. Tagore. His personality and work. London, 1939. 288 p.
309. Literary criticism of William Wordsworth. Lincoln, 1966.

310. Majumdar B. Heroines of Tagore. Calcutta, 1968. 345 p.
311. Malik C. Gandhi and Tagore. Ahmedabad, 1961. 77 p.
312. Meyer-Benfey H. Rabindranath Tagore. Berlin, 1924. 92 p.
313. Mitra D. Nil Darpan or the indigo plastic mirror. Introduction by S. Sen Gupta. Calcutta, 1972.
314. Eise H. Rabindranath Tagore. Berlin, 1976. 172 S.
315. Mukherjee H.B. Education for fullness. Bombay, 1962. 495 p.
316. Mukherjee H. Himself a true poem. A study of Rabindranath Tagore. New Delhi, 152 p.
317. Mukherji P.K. Life of Tagore. New Delhi, 1977. 264 p.
318. Mukherji H. The social function of art. Bombay, 1948.
319. Mukherji S. Passage to America. Calcutta, 1964. 239 p.
320. Naravane V.S. An introduction to Rabindranath Tagore. New Delhi, 1977. 180 p.
321. Naravane V.S. Ethics of Rabindranath Tagore. - In: The elephant and lotus. London, 1965, p.125-134.
322. Naravane V.S. The place of aesthetics in Tagore's thought. - In: The elephant and lotus. London, 1965, p.209-218.
323. Naravane V.S. Modern Indian thought. New York, 1964. 310 p.
324. Nehru J. Tagore and our times. - In: The centenary book of Tagore. Ed. by S. Ghose. Calcutta, 1914, p.1-7.
325. Nehru J. The discovery of India. Calcutta, 1948. 711 p.
326. Pearson W.W. Shantiniketan. The Bolpur school of Rabindranath Tagore. New York, 1916. 111 p.
327. Pieczynska E. Tagore éducatour. Houchatel-Paris, 1922. 172 p.
328. Rabindranath Tagore and William Butler Yeats. Delhi, 1965. 62 p.

329. Rabindranath Tagore et Romain Rolland, *Lettres et autres écrits*. Paris, 1961, 204 p.
330. Rabindranath Tagore, *Souvenir de centenaire*, Pondichery, 1962, 208 p.
331. Rabindranath Tagore to Brajendranath Seal. - *The Visvabharati quarterly*, 1964-1965, vol.30, N 3, p.153-155.
332. Radhakrishnan S. *The philosophy of Rabindranath Tagore*. Baroda, 1961. 180 p.
333. Ram S. *Essays on Sanskrit literature*. Delhi, 1965. 274 p.
334. Ray D.G. *The philosophy of Rabindranath Tagore*. Bombay, 1949, 164 p.
335. Ray H. *An artist in life*. Trivandrum, 1967. 480 p.
336. Ray H. *Rabindranath Tagore and the Indian tradition*. - In: *Rabindranath Tagore, A centenary volume, 1861-1961*. New Delhi, 1961, p.223-232.
337. Ray H. *Three novels of Tagore, Chokher Bali, Gora and Yuga-Yuga*. - *Indian Literature*, 1961, vol.4, Tagore Number, p.163-184.
338. *Reflections on the Bengal Renaissance*. Dasca, 1977. 190 p.
339. Rhys D. *Rabindranath Tagore. Biographical study*. London, 1915, 164 p.
340. Rolland R. *Etude sur Rabindranath Tagore*. - In: *R.Tagore. A quatre voix*. Paris, 1924, p. 3-14.
341. Rolland and Tagore. *Visva-Cabcutta*, 1925. 124 p.
342. Rolland R. *Inde. Journal 1915-1943*. Paris, 1951. 457 p.
343. Rothenmund D. *Rabindranath Tagore in Germany*. New Delhi, 1961. 69 p.
344. Rothenstein W. *Men and memories, 1900-1922*. London, 1932, vol.2, 396 p.

345. Rothenstein W. Since fifty. Men and memories. 1922-1958. London, 1959. 346 p.
346. Roy B.K. Rabindranath Tagore. New York, 1916. 223 p.
347. Ruben W. Beginn der Philosophie in Indien. Texte der indischen Philosophie. Berlin, 1956. 358 S.
348. Ruben W. Indische Romane. Eine ideologische Untersuchung. Berlin, 1964, Bd. 1. 308 S.
349. Ruben W. Rabindranath Tagores Weltbedeutung. Berlin, 1962. 97 S.
350. Rudzitis R. Rabindranata Tagores garīgā seja. - In: R. Tagore. Raksti, 1. sēj. Rīga, 1934, 147-266. lpp.
351. Sarkar S. The Swadeshi movement in Bengal. 1903-1908. New Delhi, 1973. 552 p.
352. Schweitzer A. Das neuindische Denken. - Ausgewählte Werke in fünf Bänden. Berlin, 1971, Bd. 2, S. 615-650.
353. Sen P.R. Western influence in Bengali literature. Calcutta, 1966. 341 p.
354. Sen S. History of Bengali literature. New Delhi, 1960. 431 p.
355. Sen S. Political philosophy of Rabindranath. Calcutta, 1929. 226 p.
356. Sen T. A literary miscellany. Calcutta, 1972. 290 p.
357. Sen T. Western influence on the poetry of Tagore. - In: Rabindranath Tagore. A centenary volume, 1861-1961. New Delhi, p. 251-275.
358. Sen Gupta S. The great sentinel. Calcutta, 1961. 243 p.
359. Sen Gupta S. Introduction. - In: D. Mitra. Nil Darpan or the indigo plantie mirror. Calcutta, 1972, p. 1-11.

360. Shahane V.A. Rabindranath Tagore: a study in Romanticism. - In: Studies in Romanticism. Boston, 1963, vol. 3, n 1, p. 53-64.
361. Shelley P.B. A defence of poetry. - In: English critical texts. Delhi, 1979 p.225-255.
362. Singh B. Tagore and the romantic ideology. Bombay, 1963. 166 p.
363. Singh B. Social thinking of Rabindranath Tagore. London, 1962. 193 p.
364. Sur. 1861-1961. Rabindranath Tagore. Centenario. Mayo-junio de 1961. Buenos Aires, 1961.
365. Sykes H. Rabindranath Tagore. London, 1945. 122 p.
366. Tagore R. A Tagore testament. London, 1953. 117 p.
367. Tagore R. Buddhadeva. Vive-bharati-Calcutta, 1956. 28 p.
368. Tagore R. Creative unity. London, 1922. 203 p.
369. Tagore R. Glimpses of Bengal. London, 1921. 166 p.
370. Tagore R. Lectures and addresses. London, 1936. 160 p.
371. Tagore R. Letters from abroad. Madras, 1924. 153 p.
372. Tagore R. Letters to a friend. London, 1928. 195 p.
373. Tagore R. Nationalism. New York, 1921. 135 p.
374. Tagore R. Personality. London, 1924, 164 p.
375. Tagore R. Rakshi. 1.-3. séj. Higa, 1928-1937.
376. Tagore R. Sadhana. Leipzig, 164 p.
377. Tagore R. Tagore and man. An anthology. Calcutta, 1961. 62 p.
378. Tagore R. Talks in China. Calcutta, 1944. 157 p.
379. Tagore R. The meaning of art. London, 1926. 32 p.
380. Tagore R. The religion of man. London, 1931. 239 p.
381. Tagore R. Towards universal man. Bombay, 1961. 387 p.

382. Tagore Rabindranath, On the edges of time, Calcutta, 1958. 191 p.
383. Tagore: the poet of light, Cuttack, 1961. 222 p.
384. Tagore L.H. Tagore and his view of art. Bombay, 1964. 152 p.
385. The concept of man. A study in comparative philosophy. Ed. by Radhakrishnan, P.T.Raju. London, 1966. 346 p.
386. The golden book of Tagore. Ed by Ramananda Chatterji. Calcutta, 1931. 511 p.
387. Theopson E. Rabindranath Tagore. His life and work. London, 1921. 112 p.
388. Theopson E. Rabindranath Tagore. Poet and dramatist. London, 1926. 327 p.
389. Theopson E. Rabindranath Tagore. Poet and dramatist. Rev. ed. London, 1946. 330 p.
390. Tiwary H.K. Saratchandra and Rabindranath. - In : The golden book of Saratchandra. Calcutta, 1977, p.76-82.
391. Vivekananda. Discourses on Jnana-Yoga. - In: The complete works of Swami Vivekananda, Mayavati, 1951, vol.8,
392. Wadud K.A. Bengali literature. - In: Contemporary Indian literature. New Delhi, 1957, p.16-31.
393. Winternitz M. Rabindranath Tagores Religion und Weltanschauung des Dichters. Prag, 1936. 50 B.
394. Wordsworth W. Preface to lyrical ballads. - In: English critical texts. Delhi, 1979, p.162-189.
395. Yeats W.B. Introduction. - In: R.Tagore. Gitanjali (Song offerings). London, 1912, p.VII-XXII.
396. Zbovitel D. Rabindranath Tagore in 1887-1941. Articles published in Archiv Orientalni, Praha, 1956-1959, vol.24-27.

# О Г Л А В Л Е Н И Е

|   | Стр. |
|---|------|
| ВВЕДЕНИЕ . . . . .  | 2    |
| ИНДИВИДУАЛЬНО-НАЦИОНАЛЬНОЕ И ОБЩЕКУЛЬТУРНО-ЛОГИЧЕСКОЕ . . . . .   | 27   |
| Тягор и индийская традиция . . . . .  | 27   |
| Определение основных понятий . . . . .  | 41   |
| ПУТИ И ФОРМЫ СТАНОВЛЕНИЯ МЕТОДА (1880—1890 ГГ.) . . . . .   | 54   |
| ВОССОЗДАНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В СООТВЕТСТВИИ С ЕЕ ЗАКОНАМИ<br>И В АВТОРСКОМ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ (1891—<br>1904 ГГ.) . . . . .       | 88   |
| Прозное в настоящем . . . . .   | 131  |
| ОТРАЖЕНИЕ ЖИЗНИ СРЕДСТВАМИ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА, РО-<br>МАНТИЗМА И СИМВОЛИЗМА (1905—1914 ГГ.) . . . . .  | 154  |
| ОБНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ КАК РЕЗУЛЬТАТ ПОВЫШЕ-<br>НИЯ ИНТЕРЕСА К УНИВЕРСАЛЬНЫМ И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ПРОБЛЕМАМ<br>(1915—1926 ГГ.) . . . . . | 203  |
| ПРОГРЕССИВНАЯ РАДИКАЛИЗАЦИЯ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ТАГОРА И УКРЕП-<br>ЛЕНИЕ ПОЗИЦИИ РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ (1927—1937 ГГ.) . . . . .                          | 246  |
| ПОСЛЕДНИЙ ЭТАП ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ: НОВЫЙ ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕ-<br>РОЙ (1938—1941 ГГ.) . . . . .  | 279  |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .  | 295  |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ . . . . .   | 305  |