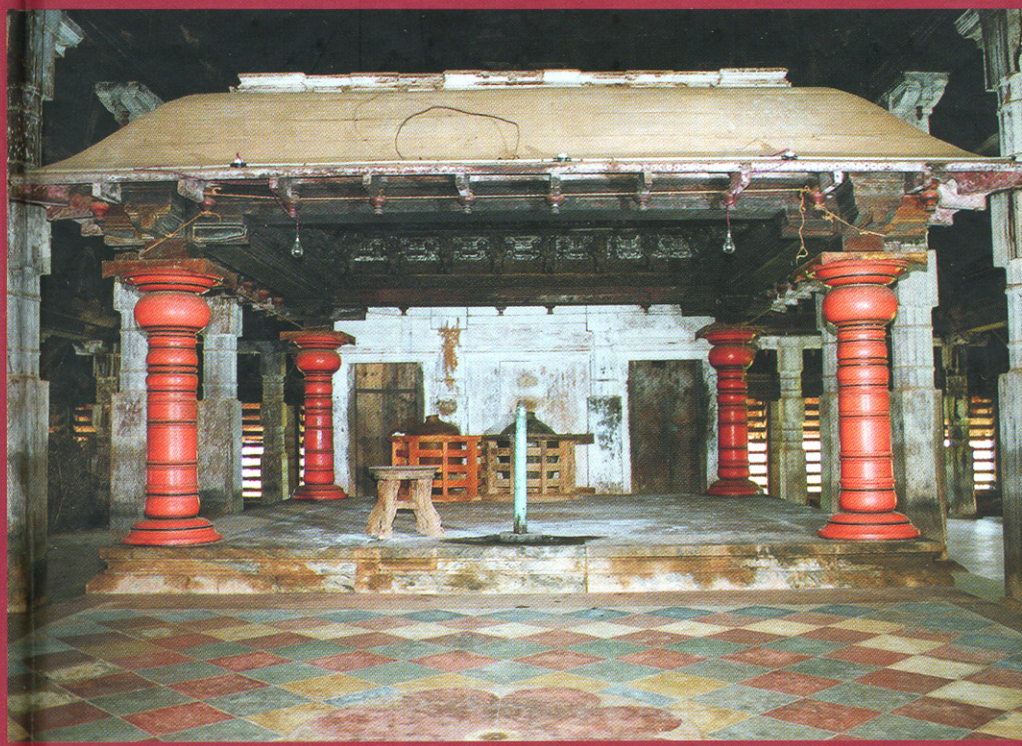


НАСТАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ТЕАТРА «Натьяшаstra» Бхараты

Капила Ватсьян



НАСТАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ТЕАТРА: «НАТЯШАСТРА» БХАРАТЫ

Российская академия наук
Отделение историко-филологических наук

КУЛЬТУРА НАРОДОВ ВОСТОКА

Материалы и исследования

Серия основана в 1969 году

*Издание посвящается памяти
Григория Максимовича Бонгард-Левина*



Kapila Vatsyayan

BHARATA
The Nāṭyaśāstra



Sahitya
Akademi

Капила Ватсьян

НАСТАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ТЕАТРА «Натьяшастра» Бхараты



Москва

Издательская фирма «Восточная литература» РАН

2009

УДК 792(540)
ББК 85.33(5Инд)
В21

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России»*

*Перевод на русский язык выполнен
при финансовом участии
«Сахитья академи»*



Ватсьяян К.

Наставление в искусстве театра : «Натьяшастра»
Бхараты / К. Ватсьяян. — М. : Вост. лит., 2009. —
206 с. : ил. (Культура народов Востока ; осн. в
1969 г.). — ISBN 978-5-02-036379-3 (в пер.)

Книга крупнейшего специалиста по искусству, литературе и духовной культуре Индии профессора Капила Ватсьяян посвящена классическому индийскому трактату о театральном искусстве — «Натьяшастре» Бхараты, значению этого трактата для эстетической мысли Индии, для создания теорий поэзии и драматургии. Различные практические интерпретации «Натьяшастры» сыграли немалую роль в формировании новых тенденций не только в современном индийском, но и в западном театре.

- © Капила Ватсьяян, 2009. Впервые опубликовано на английском языке в 1996 г.
- © Салганик М.Л., перевод на русский язык, 2009
- © Редакционно-издательское оформление. Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2009

ISBN 978-5-02-036379-3

Вместо предисловия

Автор этой книги, небольшой по объему, но чрезвычайно глубокой по содержанию и мастерскому изложению актуальных проблем историко-культурного развития древней Индии, — иностранный член Российской академии наук Капила Ватсьян, которую в Индии с истинным уважением и любовью часто называют Шримати Капила — «Высокочтимая Капила». Профессор Ватсьян — крупнейший специалист по искусству, литературе, духовному развитию Индии; автор 15 монографий и более 100 статей, получивших высокую оценку в мировой индологии. Однако профессор Ватсьян не только блестящий ученый, но и заметная фигура в культурной и общественной жизни Индии.

Круг ее интересов необычайно широк — история, этнография, лингвистика, искусство, музыка. В молодости она была известной танцовщицей и блестяще исполняла традиционные индийские танцы. Но тяга к науке оказалась сильнее. Сочетая практику со знанием древних текстов, К. Ватсьян стала одним из крупнейших в мире специалистов по истории и теории индийского танцевального искусства.

Капила Ватсьян родом из хорошо известной в Северной Индии семьи, многие члены которой принимали участие в борьбе Индии за освобождение, а имена ее родителей связаны с учреждением ряда культурных и просветительских институтов страны.

В Индии — стране, бережно хранящей древние традиции, — большое значение придавалось и придается наречению имени. Имя «Капила» занимает особое место в индийской традиции — так звали мудреца ведийских времен, которому приписывается создание философии санкхья. Женское имя Капила связано с мифологией Шивы, это имя одной из дочерей Дакши.

Капила Ватсьян выросла в Дели, где началась и ее карьера — служебная и академическая. Она получила образование в Бенаресе (Варанаси) и в Соединенных Штатах и может гордиться тем, что оба ее университета присвоили ей докторскую степень (Honoris Causa).

Принадлежа к древнему брахманскому роду, д-р Ватсьян никогда не мирилась с разделением людей по кастовому, варновому, этническому или социальному признакам — ни в академических трудах, ни на своей административной работе. Для нее главная и единственная ценность — Человек, и значительно шире — Человек мира. Не случайно при написании своих работ она не ограничивается «индийским материалом» и свидетельствами индийских текстов, а обращается к истории Средней и Центральной Азии, греко-римской цивилизации, средневековой и современной европейской культуре.

Обладея незаурядным даром оратора и блестящими организаторскими способностями, Капила Ватсьян никогда собственно политической деятельностью не занималась, но ее авторитет в государственных и политических кругах Индии был и остается чрезвычайно высок. Она работала с Джавахарлалом Неру, многие годы сотрудничала с Индирой Ганди (хотя их взгляды не всегда совпадали) и с Радживом Ганди. Как крупный ученый и общественный деятель, профессор Ватсьян сейчас — член Верхней палаты (Раджьясабха) индийского парламента.

Велика ее роль и в развитии индийского образования. По ее инициативе в стране были открыты многие музеи, библиотеки, центры сбора рукописей и документов, в том числе библиотека и мемориальный музей Дж. Неру в Нью-Дели. Профессор Капила Ватсьян является одним из инициаторов движения за сохранение и глубокое изучение древней культурной традиции Индии, ее оригинального, неповторимого искусства; она была Академическим директором Центра искусств имени Индиры Ганди и сделала очень много для сохранения культурного наследия страны, особенно по части неопубликованных древних рукописей. Ей действительно удалось внедрить в общественное мнение мысль о важности изучения индийской культуры.

Нельзя забывать, что параллельно с процессом модернизации индийского общества, быстрым прогрессом науки и современных технологий именно в Индии, как, может быть, ни в какой другой стране мира, продолжают бытовать древние традиции, что еще больше укрепляет культурное наследие страны.

Последние годы профессор Ватсьян руководит международным проектом по изучению Азии, ее деятельность высоко оценивается ЮНЕСКО, в которой она является членом Исполнительного совета.

Профессор Ватсьян всегда выступала за укрепление советско-индийских и российско-индийских научных и культурных связей; при ее участии между рядом институтов РАН и индийских университетов заключены соглашения об обмене учеными, издании совместных трудов, о проведении конференций.

Выдающийся ученый и сейчас полна творческих планов. Перевод на русский язык книги Капилы Ватсьян — знак нашего глубокого уважения к этой талантливой, благородной и мудрой женщине.

Уверен, что, прочитав книгу, индологи, востоковеды, историки, филологи, искусствоведы и просто любители и ценители индийской культуры получат истинное эстетическое удовольствие.

Академик Г.М. Бонгард-Левин

16 июля 2008 г.

Обращение к русскому читателю

Эта маленькая монография о «Натьяшастре» едва ли появилась бы в русском переводе, если бы не настойчивые уговоры моего доброго старого друга академика Г.М. Бонгард-Левина (1933–2008), большого ученого, масштаб и глубина работ которого всегда поражали меня. Его труды получили заслуженную известность в России, в Индии и во всем мире.

Мне горько и больно думать, что он не увидит эту мою книгу на русском языке.

Это академик Бонгард-Левин выбрал из нескольких моих книг, так или иначе связанных с «Натьяшастрой», сжатый обзор сложного текста Бхараты и уверил меня, что он лучше всего подойдет для перевода на русский. Я согласилась с его доводами: существование большого массива серьезной литературы по «Натьяшастре» все же оставляет место для компактного изложения идеи, содержания и структуры этого фундаментального текста. К тому же, я надеюсь, что таким образом выполняю мой долг перед Российской академией наук, оказавшей мне честь, избрав своим иностранным членом.

«Натьяшастра» фундаментальна не только для индийской, но и для азиатской эстетической традиции, как «Диалоги» Платона и «Поэтика» Аристотеля для традиции европейской. Общеизвестно, что на протяжении двух тысячелетий Аристотелевы теории драматургии и поэтики питали собой многие течения западной эстетической мысли. «Натьяшастра» является альтернативной эстетической теорией. Формулировки этого текста стали краеугольным камнем всех дискуссий как по драматургии и поэтике, так и по другим видам искусства и по эстетике. С тех самых пор как появилась «Натьяшастра», ее уже не мог игнорировать ни один теоретик, ни один автор или исполнитель. Естественно, были комментаторы «Натья-

шастры», которые интерпретировали текст на основе шести главных школ индийской философии, и были создатели новых теорий поэтики и драматургии, первоосновой которых оставалась все та же «Натьяшастра».

В монографии мне пришлось ограничиться одной главой, сжатым изложением взглядов самых значительных интерпретаторов «Натьяшастры», среди которых первое место, безусловно, занимает Абхинавагупта, оказавший большое влияние на все последующие исследования этого текста.

В последние 200 лет исследованиями «Натьяшастры» наряду с индийскими учеными занимались и европейские индологи от Рено и Ф.Б.Я. Кёйпера до Инголлса, Массона и Бырского.

В России было время, когда индологические исследования сосредоточивались на буддизме. Конечно, в дополнение к ним успешно велась работа и в других областях индологии. Но что касается «Натьяшастры», то, насколько мне известно, начало ее изучения относится к 1961 г., когда Владимир Эрман опубликовал свою «Теорию драмы в древнеиндийской классической литературе». За этой работой последовали другие: сопоставление индийской теории драмы с древнегреческой, исследование жанра *самавакары* и его структуры и др. Мне бы очень хотелось познакомиться с работами Владимира Эрмана, но, увы, я не читаю по-русски.

Весьма важной мне представляется тематика работ Юлии Алихановой: ее исследования теории *расы* и статьи о *пурваранге* и *правриттаке* очень заинтересовали меня, и мне хотелось бы прочитать их. В книге «Квадрат и круг индийского искусства» я писала об интерпретации структуры *пурваранги*, как она изложена в «Натьяшастре» и как используется в современных формах традиционного индийского театра. Столь же важна работа Ю. Алихановой по «Абхинавабхарати» — несомненно, самому важному комментарию к «Натьяшастре».

Я очень рада, что Юлия Алиханова добавила к моей книге свои переводы мифологических отрывков из глав I и XXXVI «Натьяшастры», дополнив их еще и выдержками из главы VI, касающимися *расы*.

Я знакома с некоторыми работами и более молодых российских ученых и даже имела удовольствие написать предисловие к книге Натальи Лидовой, в котором отмечала:

«Д-р Наталья Лидова возобновляет дебаты о происхождении санскритского театра, в частности о связи между ритуалом и драмой. Она ставит под сомнение гипотезу о том, что по „Натьяшастре“ можно проследить развитие театра непосредственно из ведического ритуала (*яджны*). Сама она, напротив, связывает *яджну* с *пуджей* и соотносит текстовые свидетельства „Натьяшастры“ с ритуалами, описанными в шиваитских *агамах*. В основе ее доводов лежит гипотеза о явном различии между ведической *яджной* и тем, что она называет „не-ведической *пуджей*“».

Таким образом, «Натьяшастра» продолжает интересовать ученых и в Индии, и в России, и в других странах.

Никакой текст, никакая теория, никакие формулировки в виде *шастр* не могут обладать потенциалом долгожительства без живой исполнительской традиции. В монографии не случайно подчеркивается, что автор «Натьяшастры» рассматривает свое творение как *прайога-шастру*, как «теорию практики». Действительно, «Натьяшастра» столетиями служила наставлением, техническим руководством для различных течений в индийской театральной традиции: в драме, танцевальной драме, в разных формах танца, в региональном театре и даже в театре уличном. Это наглядно проявляется как в следовании принципам, выдвинутым Бхаратой, так и в расхождениях и отходах от них — при неперенном признании значимости первоисточника.

Может быть, следует отметить, что «Натьяшастра» и ее драматургические принципы обрели новую значимость, когда западный или европейский театр вырвался из тисков сценического действия, ограниченного просцениумом и единством времени и места. Возникновение тотального театра привлекло западных актеров и режиссеров к серьезному изучению принципов и структуры театральной вселенной «Натьяшастры». «Натьяшастра» и ее разнородные практические интерпретации сыграли немалую роль в формировании интересных новых тенденций не только в современном индийском, но и в западном театре.

Это значит, что сегодня «Натьяшастра» так же важна, как в прошлом. Она учит умению скреплять при сохранении свободы действия во времени и пространстве. Нет надобности повторять, что театр есть не что иное, как претворение или пресуществление мира, который на сцене кажется воображаемым, но по сути укоренен в реальности. Окольными путями, окольными словами театр заставляет зрителя глубже задуматься над своим экзистенциальным состоянием. По «Натьяшастре», моральный и этический посыл составляет основу эстетики спектакля и его восприятия. Инструмент театра — это актер, это он творит театральный мир. Автор «Натьяшастры» предостерегает актера: если надменная гордость талантом побудит его забыть о моральном долге, то его настигнет проклятие богов.

И еще одно: хотя монография и невелика по объему, и написана как будто просто, перевод на другой язык текста, насыщенного аллюзиями и ссылками на множество источников, должен был быть задачей не из легких. Переводчик должен хорошо знать и свободно ориентироваться в истории культуры, в философии литературы и религии. Кто, кроме моего дорогого друга Миры Салганик, мог бы взяться за такое многотрудное дело! Моя подруга и единомышленница на протяжении более чем полувека, она, не жалея времени и сил, работала над этим переводом. И я хочу выразить ей мою глубокую признательность.

Капила Ватсъяан

ВВЕДЕНИЕ

Отдавая себе полный отчет в своем несоответствии поставленной задаче, я согласилась писать эту книгу, так как она предоставляла мне редкую возможность обратиться к существенным аспектам широких проблем текстовой традиции Индии, а также заново рассмотреть этот фундаментальный текст под углом зрения его позиции, контекста, структуры и процесса. Описательному, хронологическому рассказу об авторе или о его труде я предпочла более рискованный путь нового рассмотрения тех методологических инструментов, которыми до сих пор пользовались ученые в теоретическом исследовании текстовой традиции в целом, истории эстетики и искусствоведения в частности. Так что эта короткая монография не резюме историй санскритской литературы и не конспект технических деталей главных тем «Натьяшастры» — происхождения драмы, строительства театра, четырех *абхинай* и теории *расы*, впервые сформулированной Бхаратой.

Вместо этого я попыталась заново взглянуть на «Натьяшастру» как на важное место слияния в вечном течении традиции с ее двойным процессом преемственности и перемен, а также взаимодействием *шастры* и *прайоги*, теории и практики, не говоря уже о цельности подхода, обеспечивающей текст единство темы и строгость структуры.

Я попыталась поместить текст в течение *парампары* вместо его привязки к определенному времени и точному месту. Текст включает в себя дискурс по различным дисциплинам, в свою очередь, стимулируя и дальнейший дискурс в рамках различных дисциплин. Присущий тексту мультидисциплинарный характер общепризнан, однако до сих пор не предпринималась попытка более тщательного исследования системы. Понятно, что одни исследователи изучали главы по эстетике (*раса* и *бхава*), другие сосредоточивали внимание на строительстве театра или на музыке (как я в моей предыдущей книге). Здесь же я пробую посмотреть на текст в его целокупности и в его отлично разработанной системе связей и взаимосвязей частей и целого. Я надеюсь, что книга поможет исследователям понять и структуру, и «системы».

Текст имеет долгую и сложную историю комментариев, интерпретаций, он также связан с многообразными текстами по различным видам искусств, истоки которых в «Натьяшастре». В этой области тоже, несмотря на наличие выдающихся исследований по литературе, особенно поэтике, по драматургии, музыке и танцу, анализ диалога между ними, осознание их происхождения из единого источника — скорее исключение, нежели правило. Я старалась указать пути и методы этого диалога в период, который можно назвать «постбхаратовским».

Рассмотреть в небольшой монографии историю комментаторов и интерпретаторов, создателей эстетических теорий — задача не из легких. Но без этого не обойтись, поскольку сопоставление различных позиций проливает свет и на текст, и на природу дискурса внутри традиции. Выход был в тщательном отборе и уточнении различия между тем, что я сочла самым главным, и всем прочим. Естественно, что в результате многое осталось за бортом. Цель заключалась в том, чтобы выявить природу, метод и интеллектуальные инструменты дискурса, не останавливаясь на деталях содержания отдельных работ.

По логике, этот подход следовало бы распространить и на труды интерпретаторов, работавших в XIX и XX вв., т.е. на исследования авторов от Рено до Ольденбурга, Кейта, Инду Шекхара, Рагхавана, Массона, Кшиштофа Бырского, Патвардхана и других. Однако по размышлению я решила вообще не касаться этого периода, поскольку его анализ невозможен без обращения к проблематике ориенталистского дискурса. А для этого нужно написать еще одну книгу.

Я надеюсь, что, несмотря на исключение этой части материала, в книге все же содержится сравнительно малоизвестная информация, которой хватит, чтобы заинтересовать читателя такими проблемами, как пресловутая загадка авторства, взаимодействие между словесным и письменным, роль контекста, текста, текста скрытого и явного, история дискурса — не только в связи с «Натьяшастрой», но и с другими текстами той же традиции. Важность этих вопросов в свете современного спора о том, что есть текст, вполне очевидна и комментариев не требует. Если чтение этой книги вызовет новые вопросы, то моя задача выполнена.

1. БХАРАТА: ВОПРОС АВТОРСТВА

Решение Литературной академии включить в серию «Биографии» книгу о Бхарате — шаг настолько же естественный и даже запоздалый, насколько проблематичный и сложный. Уникальность «Натьяшастры» общепризнана, ее роль и значение неоспоримы, но что касается ее автора, то о нем почти ничего не известно. Так что сразу же возникает вопрос: кто был ее автор, а также, когда или в какой период была создана «Натьяшастра»?

Но прежде чем браться за рассмотрение вопросов о том, кем был автор, что создал, написал или сложил этот исторический или мифический автор, и когда он это сделал, уместно обратиться к более общей проблеме: по какой причине ничего не известно — или известно очень мало — о многих индийских авторах, писателях, теоретиках и, конечно, художниках? Почему дает неожиданный сбой культура, которая разработала монументальную систему макро- и микроклассификаций, которая располагала подробной системой родословных, генеалогий, принадлежности к школам, географическим ареалам, социальным классам и кастам, которая уделяла поразительное внимание категоризации авторов по их общендийской, региональной или местной значимости? Почему она смазывает, даже утаивает или стирает все, что касается личности многих авторов? Это обстоятельство предлагает нам важный ключ к пониманию глубинного, фундаментального аспекта самой культуры, подсказывая существование особого подхода к произведению искусства, к его творцам, равно как и к его теоретикам. Для нас же, современных людей, предметом дискуссии становится понятие самоидентификации.

Крайне мало известно о жизни Вьясы, Вальмики или даже Калидасы, не говоря уже о бесчисленных архитекторах и строителях храмов, о создателях скульптуры, живописи, музыки и танца. Нет спору, некоторые из них говорят о себе, упоминают своих предшественников и современников, другие же этого не делают. Очевидно одно: обстоятельства личной жизни

мало что значат как для авторов, так и для их критиков. А. Кумарасвами когда-то писал о традиции анонимности как об осознанной трансценденции личности. В последнее время эта концепция вызывает серьезные сомнения, так как исследователи начали обнаруживать имена и надписи на храмах и скульптурах, метки каменщиков, даже подписи на картинах. Несмотря на выявление этих надписей, подписей и кое-каких сведений о жизни авторов, правомерно задаться вопросом: по какой причине художник/теоретик так мало сообщает о себе? Что это: его «свободный выбор», его «замысел» или «случайность»? Да и то немного, что он сообщает, находится за рамками его произведения, в самом же произведении — ровно ничего или до крайности мало, разве что иногда встретится его имя.

Можно предположить, что для «творца», как и для «теоретика», его индивидуальность, его «я», его личная роль в утверждении позиции или точки зрения, уникальной, особой, в значительной степени отличной от позиции предшественников или современников, не являлась психологическим вопросом.

Для него момент «творения» и «отображения», создания теории или разработки комплекса принципов возможен только после трансценденции субъективного, индивидуального «я» до высшего уровня гармонии и равновесия или после преображения личности в более обширное «я», когда только и могут формулироваться принципы и экстраполироваться или объясняться универсальные положения. Первое условие для этого — устранение личности, или деперсонализация.

Можно продолжать обсуждение вечных проблем установления дат жизни и точного места проживания, даже историчности целого ряда авторов — писателей и теоретиков. Некоторые все еще приписывают недостаточность информации пресловутому недостатку чувства истории в Индии. Много времени и сил было потрачено на установление хронологии, предположительных датировок и добывание внешних и внутренних доказательств для уточнения определенной даты. Скорее нужно предположить, что этот почти общеиндийский феномен является индикатором глубинных и фундаментальных мировоззренческих особенностей, а отнюдь не случайности или невнимания. Новейшие исследования в области индийской истории обоснованно поставили под сомнение это преслову-

тое отсутствие историзма и чувства времени в Индии. На первый план выдвигается необходимость проводить различие между понятием истории и понятиями *пурана* и *итихаса* (букв.: это было так). Ряд доводов в этом контексте обладает еще большей значимостью в приложении к сфере искусства.

В индийской литературной критике и в истории индийского искусства детально рассматривались понятия «пространства» и «времени», равно как пространство и время произведения искусства: поэмы, драмы, монументального архитектурного сооружения, скульптуры, картины, музыки и танца. Однако при этом не признавались взаимосвязь и переплетение альтернативного понятия «пространства» и «времени» с альтернативным понятием «личности» (которая, в действительности, есть личность трансиндивидуальная). Если художественное произведение и теоретическое суждение являются трансличностными, а не индивидуально-личностными и если архетипы и универсалии находятся в процессе развития или логического выведения, то важнее обозначить свое место в цепочке предшественников, современников и даже последователей по «мысли», теоретической позиции, принадлежности к школам и следованию стилям, чем указывать свое местонахождение в чисто историческом времени и пространстве или обращать внимание на датировку своего труда в терминах просто календарного, линейного времени.

Верно — надписи на храмах и скульптурах, колофоны рукописей или даты произведений живописи дают ценнейшие сведения о месте и времени. Однако эти сведения никогда и никоим образом не проливают свет на личность, на «я» автора или теоретика. Автор/теоретик ищет не новое, единственное в своем роде «я»; напротив, он стремится погрузиться во вневременное течение. Он никогда не претендует на новизну и уникальность. А в тех редких случаях, когда он застенчиво идентифицирует себя, то делает это лишь ради того, чтобы обозначить свое место в контексте проходящего в его время дискурса, который ему важнее, чем он сам. Различие тонкое, но важное. К тому же, хотя информация (данные) о времени и месте — если только речь не идет о монументальной архитектуре — представляет собой ценнейший материал, из нее вовсе не следует, что датировка в колофоне рукописи или даже на скульптуре

или картине соответствует времени создания произведения искусства. Короче говоря, при том, что указания на время и место помогают разобраться в подробностях создания произведения, они не очень-то полезны для его критической оценки в более широком русле традиции. Внутри этой традиции, несомненно, существуют индивидуальные или групповые стилевые различия, существуют и различия, объясняемые принадлежностью к определенным школам мысли, но их нельзя приравнивать к утверждению уникальности индивидуального «я».

С этим соотносится и проблема устности в отношении вербальных текстов. Текст может быть, а может и не быть создан одновременно с рукописным вариантом. Самый известный пример этого — ведические тексты и их фиксация в рукописях. Примеры легко множить, выбирая их из целого ряда научных дисциплин, а также из области искусства и теории.

Важно и необходимо пролить свет на эти проблемы в контексте индийской культуры в целом, но особенно существенно это для литературы, визуальных и исполнительских видов искусства. Использование неподходящих мерок для постижения традиции уже не раз приводило к путанице и создавало неверные представления. Без сомнения, ушло много времени и сил на старания определить даты жизни и место проживания отдельных авторов, творцов, «расположить» их в линейном порядке по времени и по календарю, отыскав правильное «пространство и время» для каждого. Сплошь и рядом это кончалось тем, что плодом исследовательской работы над текстом, произведением искусства или теорией становились «когда» и «где», но не «что» и «почему». Пожалуй, для объяснения ситуации лучше прибегнуть к «аналогии». Обычно задаются вопросы: кем, когда и где было создано произведение? Более того, в какой именно точке вод Ганги это произошло, если произведение возникло в вечно текущей реке? Хотя наверняка полезнее выяснять, какой поток влился в Гангу, а какой, образовав собственное русло, устремился другим путем.

Безусловно, важно и человеческое участие, но в целом оно составляло интегральную часть динамики природы течения и русла реки. Правильнее было бы говорить о знаменитой неразрывности и изменчивости и особой динамике индийской традиции, нежели об отсутствии чувства истории в ней.

Из этих предварительных замечаний должно быть ясно, что, хотя исследование личности Бхараты, дат и подробностей его биографии, как индивида мужского или женского пола с его или ее личной жизнью, было бы весьма интересным направлением поиска, оно не привело бы к раскрытию, не явило бы ничего существенного или базового относительно теории эстетики, изложенной им в том единственном (как пока считается) приписываемом ему тексте — в «Натьяшастре». В силу этого наше внимание по необходимости было обращено на этот фундаментальный текст, в котором впервые была сформулирована индийская теория эстетики, а не на личность или жизнеописание автора, Бхараты. Тем не менее полезно вкратце рассмотреть многочисленные гипотезы относительно того, кем был Бхарата.

На вопросы о том, кем был Бхарата и когда он жил — если он действительно жил, — предлагается множество ответов. За ними стоит более чем столетняя история исследований, частично или целиком посвященных личности Бхараты, возможной историчности этой фигуры, вероятности того, что за этим именем скрывается индивид, или школа мысли, или группа ученых. К стати, об имени: что такое «Бхарата»? Эпоним или акроним, составленный из первых слогов слов *бхава* (*Бха*), *рага* (*Ра*), *тала* (*Та*) — Бха-Ра-Та? Существует и мнение, что «Натьяшастра» не является произведением одного автора, группы авторов или даже целой школы. Предполагается, что различные главы «Натьяшастры» писались разными людьми на протяжении значительного периода времени.

У сторонников каждой позиции есть свои аргументы и контраргументы. Не углубляясь в историю этих споров, в которых принимали участие Макдонелл¹, Кейт², Конов³, М. Рамакришна Кави⁴, С.К. Де⁵, Маномохан Гхош⁶, К.С. Пан-

¹ *Macdonnel A.A.* History of Sanskrit Literature. Delhi: Munshiram Manoharlal, 1958.

² *Keith A.B.* The Sanskrit Drama. Delhi: Motilal Banarsidass, 1992.

³ *Konow S.* Das indische Drama. B.–Lpz., 1920.

⁴ *Kavi M.R.* Introduction. — *Nāṭyaśāstra*, with the Commentary of Abhinavagupta. Ed. by M.R. Kavi. Baroda, 1926 (GOS).

⁵ *De S.K.* History of Sanskrit Poetics. Calcutta: University of Calcutta, 1947 (1st ed.).

⁶ *Ghosh M.M.* Introduction. — *Nāṭyaśāstra*. A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics, Ascribed to Bharatamuni. Sanskrit text and English translation. Ed. by M.M. Ghosh. Calcutta: The Asiatic Society, 1950, vol. I.

де⁷, Ф.Б.Я. Кёйпер⁸ и многие другие, необходимо указать, что внимательное чтение текста неопровержимо свидетельствует о наличии в труде единства замысла, которое могло быть лишь плодом единого, цельного видения — вероятно, одного автора. В тексте есть сложности, но нет противоречий. Многие темы, рассматриваемые в начальных главах, можно понять лишь из последующих глав, и наоборот. На самом деле автор часто сам предупреждает, что определенная подтема будет рассматриваться позднее или что главы в начале книги в сущности представляют собой сжатое изложение деталей, подробно обсуждаемых в главах последующих. Самыми наглядными примерами являются главы III и V, которые изобилуют техническими терминами, касающимися музыки и музыкальной структуры. А смысл их разъясняется в ряде последующих глав, где разбираются отдельные компоненты звука, музыки, музыкальных инструментов, вопросы структуры и композиции. Это же относится и к главе IV — «Тандавалакшанам», в которой речь идет о каденции движений, именуемых *карана*, и более долгих секвенций — *ангахара*. Но понять их описание невозможно, не прочитав главы VIII–X, в которых рассматриваются макро- и микродвижения тела — всё то, что Бхарата включает в общую категорию — *ангика-абхиная*. Можно привести много других примеров в подтверждение логической последовательности и органической связанности структуры текста. Такой текст не мог быть плодом работы нескольких авторов на протяжении долгого времени. Это станет очевидным при анализе структуры «Натьяшастры».

Значительно труднее ответить на вопросы о том, был ли Бхарата исторической личностью, или автор «Натьяшастры» назвал себя Бхаратой. Если труд представляет собой органическое целое, отражающее единое видение предмета, то из этого вытекает, что он был создан реально существовавшим человеком, не посчитавшим нужным рассказать о себе, ибо рассматривал себя в качестве представителя школы мысли, позицию которой он разделяет. Он исследовал определенную об-

⁷ Pandey K.C. Comparative Aesthetics. Vol. I. Varanasi: Chowkhamba, 1950 (Sanskrit Series Office), p. 10.

⁸ Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūṣaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam–Oxford–New York, 1979, p. 119 (fn. 43), 129.

ласть, разрабатывал теорию в рамках более обширной истории дискурса, излагая общие параметры, а не свою индивидуальную или личную позицию. Логически, методика изложения есть диалог между Бхаратой и мудрецами. Это исследование природы драмы, в процессе которого раскрываются происхождение, теория и техника драматургии и театра со всеми его компонентами — речью, словом, языком тела, жестиком, костюмом, декорациями и внутренними состояниями или темпераментами. Судя по всему этому, разумно предположить, что, кем бы ни был Бхарата, он входил в сообщество художников, актеров, танцовщиков, поэтов, музыкантов с единым мировоззрением — мифологией, был знаком с текстовой традицией Вед и хорошо знал реальную исполнительскую практику. Как еще можно понимать текст, изложенный мифологическим языком с постоянными ссылками на ведические тексты и ритуалы *яджны*, а также на исполнение обрядов, на *пуджу*?

И тем не менее из текста «Натьяшастры» мы кое-что узнаем об ее авторе и о его непосредственном окружении: об артистической семье из сотни сыновей, если не биологических потомков. «Натьяшастра» открывается приветствием Питамахе (Брахме) и Махешваре (Шиве) — сочетание редкое; Брахме же приписывается вся последующая «шастра» «натьи». Мудрецы-*муни* обращаются к Бхарате, великому знатоку *натьи*, драмы, с вопросами: «Как появилась „Натьяведа“? Кому она предназначена?» Бхарата начинает ответ с предупреждения о том, что слушатели должны подготовиться — привести себя в состояние чистоты и сосредоточенности, прежде чем он приступит к рассказу. Совершенно очевидно, что Бхарата пользуется статусом «авторитета» и «учителя». Рассказав о йоге Брахмы, его сосредоточенности и решимости (*санкальпа*) сотворить Пятую Веду, Бхарата касается вопроса о дальнейшей передаче знания. И тут Бхарата говорит, переходя на форму единственного числа: «Брахма прямо обратился ко мне со словами: „О безгрешный, тебе с твоими ста сыновьями предстоит ввести ее („Натьяведу“) в пользование“. По этому повелению я выучил „Натьяведу“ от Брахмы и приказал моим способным сыновьям изучать ее и учиться ее правильному применению» (1.24–25). Далее следует перечень ста сыновей Бхараты, в который

входят имена современных ему или позднейших авторов, в том числе Кохалы, Даттилы, Танду, Шаликарны и др.

Эта история и список имен были предметом больших споров относительно личности Бхараты. Однако существенная информация, которую мы отсюда извлекаем, заключается в том, что Бхарата действительно был наставником в какой-то школе или академии, где у него были сыновья или ученики, и каждый из них мог быть одновременно исполнителем и теоретиком. Бхарата распределяет роли среди сыновей, после чего начинается спектакль.

Нет надобности далее углубляться в рассказ о постановке первой пьесы по случаю праздника знамени Индры — лучше обратиться к последней главе «Натьяшастры», в которой мы обнаружим нечто очень важное относительно группы актеров (сыновей, учеников), если не теоретиков.

В предпоследней главе «Натьяшастры» автор предлагает нам определение имени «Бхарата»: «Поскольку он один руководит представлением, исполняя многие роли, играя на многих инструментах и участвуя во многих дополнительных делах, то его называют Бхарата» (XXXV.91). На этом основании исследователи пытались сделать вывод, что слово «бхарата» может означать класс исполнителей баллад, возможно предшественников драматургии и театра. Очень может быть, что эти *парипалавы* были предшественниками актеров. Однако на этой стадии нам не стоит задерживаться на различных гипотезах. Важно только отметить, что Бхарата всячески подчеркивает способность тех, кто именуется «бхаратами», выступать во многих ролях, передавая и пробуждая у зрителей *расы* (чувства), *стхаи бхавы* (доминирующие эмоциональные состояния), *вьябхичари бхавы* (преходящие эмоциональные состояния) и т.д. Они не просто играют роли, они есть средства донесения и передачи неуловимых, но реальных состояний ума. Совершенно обязательными для этого являются требования деперсонализации и дисциплины, что становится ясным из того, о чем речь пойдет в главе XXXV и в самой последней, главе XXXVI. Эти сыновья Бхараты откровенно злоупотребляют своим мастерством и способностями для высмеивания мудрецов. Это навлекает на них проклятие: «...поскольку кичась знанием (*джняна*), вы впали в заносчивость (*авиная*), ваше пороч-

ное знание (*куджняна*) будет уничтожено». И далее: «...в обществе мудрецов и брахманов будете вы выглядеть как отрицатели Вед и приобретете характер шудр» (XXXVI.38–39).

Если сопоставить это проклятие с изначально высоким положением театрального искусства как Пятой Веды, то станет ясно, что, независимо от того, был ли Бхарата реальной личностью или нет, автор текста недвусмысленно утверждает, что актер (а в расширительном смысле — художник вообще), человек, наделенный силой, знанием и мастерством для сотворения другого мира, ни при каких обстоятельствах не может быть высокомерен или эгоистичен; он — как и его искусство — достоин высокого положения, только если обладает дисциплиной, выдержанностью, *self-transcendence* и смирением. История искусства и людей искусства, как у нас, так и повсеместно, изобилует примерами нарушения этих норм и требований. Бхарата, подробно излагая эту историю в конце своей мощной архитектурной структуры, цитадели театрального искусства, напоминает читателям, что на носителях этой традиции лежит ответственность именно потому, что искусство наделяет их необычайными полномочиями.

Возможно, мы вкладываем дополнительный смысл с сильным этическим подтекстом в этот инцидент, а может быть и нет, поскольку Бхарата снова и снова подчеркивает мощь творческого акта, его способность оказывать воздействие, влиять на людей и, безусловно, пробуждать и стимулировать в них отзвуки огромной интенсивности и утонченности. Соответственно, Бхарата настаивает, чтобы сыновья совершали обряды очищения (*п्राйшчитта*), и говорит им: «Не разрушайте эту драму, которая была задумана с большими трудностями, которая опирается на великие вещи, корнями уходит в Веды, в их *анги* и *упанги*» (XXXVI.50). И еще: «Знайте, что это драматическое искусство было описано самим Брахмой. А потому, занимаясь им, учите своих последователей и всех других» (XXXVI.48).

Из сказанного выше почти нечего почерпнуть о биографии Бхараты или о его личности, зато мы многое узнаем об образе мыслей автора и о его отношении к искусству. Искусство берет начало в сосредоточенности Брахмы, оно связано с Ведами и требует дисциплины и самоконтроля от тех, кто им занимается.

Проклятие не носит разового характера. Бхарата дает понять, что художник, творец и актер навлекают на себя подобное проклятие всякий раз, когда допускают такие нарушения норм. Именно в этом контексте Бхарата упоминает о том, что «остальное расскажет Кохала в своем дополнительном трактате („Утгаратантра“») (XXXVI.69), и заявляет: «Эта *шастра* была учреждена на небесах», и на землю ее принесли его сыновья, главным образом Кохала, Ватся, Шандилья и Дхуртила (Даттила). Они «ввели в практику эту *шастру*, которая расширяет интеллект человека, касается деяний трех миров и является образцом для всех прочих *шастр*».

И наконец, он снова подчеркивает высокое место именно этой *шастры*: «Кто постоянно слушает чтение этой *шастры*, благодатной, занимательной, изощренной из уст Брахмы, самой святой, чистой, доброй, уничтожающей грехи, и кто участвует в театральном представлении или внимательно смотрит его, он достигнет той же цели, что мастера ведического знания и совершающие жертвоприношения или приносящие дары» (XXXVI.78).

Все эти высказывания с достаточной ясностью свидетельствуют о позиции автора, о природе связи между небесным и земным, о различных классах знания, о необходимости дисциплины и овладения мастерством и о конечной цели, которой должно быть транслированное «Я».

Высказывания, которые демонстрируют позиции его ума, куда более важны и существенны, нежели просто историческая датировка и установление личности автора.

А потому мы должны постараться представить Бхарату на фоне более широкого окружения и ландшафта мировидения, которые он инкорпорировал в свой труд. Он разделяет базовые доктрины этого мировидения, его космологию, его спекулятивную мысль, равно как и знание, заключенное в различных дисциплинах, успешно им используемое при сооружении величественной театральной вселенной. Находясь внутри этого, Бхарата об этом не рассуждает. Мы же должны найти объяснения в самом тексте, пока что не касаясь комментариев.

2. ПРЕДТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Текст «Натьяшастры» со всей очевидностью доказывает, что его автор придерживался определенного мировоззрения, разделял определенные фундаментальные положения и отлично ориентировался в довольно сложном дискурсе по многим сферам и областям знания.

Нам предстоит обратиться к самому тексту, чтобы получить представление как об источниках «Натьяшастры», так и об уровне знания и информации, раскрывающихся в ней. Это даст возможность определить место «Натьяшастры» в хронологии развития мысли не только в специфической, хотя и довольно широкой области драмы, театра, искусства, поэзии, музыки и танца, но и в таких дисциплинах, казалось бы далеких и от этой области, да и друг от друга, как медицина, математика и, разумеется, лингвистика, просодия и архитектура.

По первой же главе «Натьяшастры» — и по многим из последующих глав — можно убедиться, что ее автор не просто знаком с Ведами и их статусом в иерархии знания, а хорошо знает содержание, суть и форму каждой. Ясно, что Веды в то время уже являлись общепризнанным авторитетом.

Это обстоятельство само по себе позволяло Бхарате строить на основе Вед теорию эстетики и структуры драмы. Но вот что важно: в Ригведе он обращается к *натхья*, к производному, звучащему слову, а не просто к слову (*шабда*). Распевное слово, устное слово и его передача, является фундаментальным посылом. Таким же образом Яджурведа становится источником ритуала, языка тела и жестикуляции. За основу берется ведическая *яджна* как исполнительский акт.

Автор должен был понимать методологию и структуру целокупного представления и его осуществления, подчиненного в те времена весьма строгим правилам, чтобы провести аналогию между театральным действием (*натья*) и *яджной*. Так же

поступает он в отношении Самаведы, где выделяет как источник музыкальный звук, пропетую ноту. Упоминание об Атхарваведе, откуда он почерпнул технические приемы *саттвики*, заставляет думать о том, что он понимал психофизическую систему. Можно проанализировать несколько других ссылок на ведическую практику в «Натьяшастре» в доказательство того, что текст создавался, когда Веды были не далеким теоретическим первоисточником, а непосредственным опытом. Иными словами, «Натьяшастра» появляется достаточно рано, она возникает в живой, полной сил традиции как Вед, так и Брахман. Ссылки на эти источники отнюдь не формальное признание их авторитета.

В другой сфере «Натьяшастра» раскрывает современную ей структуру и стадию развития индийской мифологии. Мы видим, что уже складывается концепция Брахмана, Вишну и Махешвары, однако они еще недостаточно объединены, чтобы автор именовал их «триадой». Брахман постоянно фигурирует в концепциях *брахма-мандалы* (на сцене), *брахма-стханы*, *брахма-сутры* и пр. как принцип центральности и вертикальности. Это же можно сказать и о Вишну, который рассматривается как принцип треугольника в *вайшнава-стхане*, *вайшнава-каране* и пр. Интересно и показательно, что, хотя есть упоминания о Махеше, есть ссылки на Шиву и есть подробное описание *каран* и *ангахар*, нигде не говорится о Натарадже. О движении *бхуджангатрасита*, которое представляет собой основу иконографии *ананда-тандавы*, говорится только как об одной из *каран*. Бхарата знаком с мифом о Пуруравасе и Урваси из Ригvedы.

Не менее знаменательно и отсутствие Кришны или танца *раса* в качестве категории композиции. Более того, Индра все еще занимает важное место, он еще не переведен на положение бога второстепенного, как это явствует из санскритских трудов и подтверждается индийской скульптурой раннехристианской эры. Важное место занимает и Карттикейя, а также Ума, Парвати, Чандика, Сиддхи и Сарасвати. Фигурируют и другие небожители, такие как Медха, Смрити, Мати, Нияти, о которых известно, что они довольно рано отступили на задний план.

Но самое знаменательное — это отсутствие Ганеши и аватар Вишну. Один только Шива упомянут в парочке стихов как Ганешвара. Чрезвычайно большое значение имеет перечень даров, полученных Бхаратой после успешного представления. Прежде всего нам сообщают, что «Индра (Шакра) подарил свое благодатное знамя (*дхваджа*), потом Брахма преподнес искривленный посох (*кутилака*), Варуна — золотой кувшин (*бхрингара*), Вайю — опахало, Вишну — львиный трон (*синхасана*), Кубера — корону, а Сарасвати — дар видеть и слышать (I.60–61)¹.

Сравнение этого описания с описанием из «Шатапатхабрахманы»² и более поздней «Брихат-самхиты», в которых преподнесение подобных даров происходит во время *яджны*, подсказывает, что Бхарата использует в своей театральной вселенной знакомую мифологию и космологию.

Исследователи, в особенности Кёйпер, скрупулезно разобрали важную роль Варуны с его золотым кувшином (*бхрингара*) и смысл подарка Брахмы — искривленного посоха (*кутилака*), который со временем будет ассоциироваться с *видушакой* (шутом). Мы привлекаем внимание к этим стихам из-за их близости к *Брахманам* и относительной значимости Варуны, Вайю и появляющейся Сарасвати, которая к тому времени уже выступает как богиня, ассоциируемая с речью (*вач*) и со способностью видеть и слышать.

Наряду с мифологией и ссылками на *яджну* большое значение имеет и описание, связанное с совершением *пуджи* на сцене после возведения *натьямандапы*.

«Надлежащим образом соверши в театральном доме церемонию *яджна* с приношениями, с *хомой*, *мантрами*, растениями (*аушадхи*), *джапой* и приношениями пищи, как твердой, так и мягкой (*бходжья* и *бхакиья*)» (I.122–123).

¹ *Kuiper F.B.J.* Varuṇa and Viduṣaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam–Oxford–New York, 1979, p. 144; см. также: *Vatsyayan K.* The Square and the Circle of the Indian Arts. New Delhi: Roli Books International, 1983, p. 43.

² *Kramrisch S.* The Hindu Temple. Calcutta: University of Calcutta, 1946, p. 246–247; *Vatsyayan K.* The Square and the Circle of the Indian Arts, p. 45–47; *Eggeling J.* The Śatapatha Brāhmaṇa. Translation. 4 vols. 1st ed. L.: Oxford University Press, 1866 (SBE Series. Vol. XXVI).

Эта *пуджа* схожа с ведической *яджной*, и Бхарата считает ее обязательной, поскольку предостерегает:

«Кто устроит театральное представление (*натья*) без совершения *пуджи*, тот обнаружит бесполезность своего знания и мастерства, он родится животным и понесет урон. Совершающие *пуджу* в соответствии со всеми предписанными правилами (*видхи*) разбогатеют и отправятся на небеса» (I.125–128).

Именно после этого Брахма и другие боги сказали Бхарате: да будет так, да будет совершаться *пуджа* на сцене.

С недавних пор³ этот и некоторые другие пассажи привлекли к себе внимание исследователей, стремившихся показать, что «Натьяшастра» опиралась на агамические или, по мнению других, на дравидские источники. Вопрос о том, есть ли противоречие между «ведическими» и «агамическими» текстами и можно ли их ставить в порядок последовательности, не является предметом нашего обсуждения. Однако соединение у Бхараты конструкции театра с точным воспроизведением сцены в виде *ведики*, да еще с его настойчивым требованием приношений, как при совершении *пуджи*, говорит о сосуществовании двух систем и лишний раз подчеркивает роль Бхараты как убежденного сторонника синтеза.

Он несомненно знал и был хорошо знаком с детально разработанными правилами (*винийога*) совершения ритуалов ведической *яджны*. Аналогия с *яджной* проходит у него через весь текст. Однако он так же хорошо осознавал необходимость и эффективность освящения и сакрализации пространства через *пуджу*. Физическое пространство театра было микромоделью космоса: у каждого божества свое, четко обозначенное место, определены четыре стороны света, установлен центр *брахма-мандалы*. Через *пуджу* ритуальное пространство наполнялось святостью (становилось *шубха*), «оживало», получало присутствие и жизнь. Бхарата создавал аналог на двух уровнях. Он несомненно был знаком с деталями и значением каждого и сводил их воедино.

³ Lidova N. Drama and Ritual of Early Hinduism. Delhi: Motilal Banarsidass, 1994; Saraswati Amma. Geometry in Ancient and Medieval India. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1979, p. 30, 40.

Поскольку мифический мир и его использование в качестве «кода» при воспроизведении космоса в ритуале, а также его продолжение в специальной литературе многих дисциплин носят всеобъемлющий характер, мифологические данные в «Натьяшастре» дают превосходный ключ к определению места этого текста как сравнительно раннего или позднего. К тому же совершенно очевидно, что он появляется в тот период, когда уже устоялось отличие системы *пуджи* от *яджны*. Однако ничто не свидетельствует о поклонении «образу». Совершение *пуджи* с *хомой* и *джапой*, приношения воды, пищи и цветов наполняют это пространство жизнью, дают ему дыхание и душу. Оно обретает то же могущество, какое обретают изображения богов через церемонию *пра*на *пратиштха*. Разумеется, освящена должна быть вся сцена, а не какое-то определенное место на ней. В этом отношении церемония *пуджи*, как она описана в тексте, есть предтеча описанного в *агамах* освящения изображений богов. Отсутствие свидетельств поклонения образам также наводит на мысль о создании «Натьяшастры» до эпохи строительства храмов.

Язык «Натьяшастры» нельзя с уверенностью рассматривать в качестве надежной основы для датировки создания первоначального текста, но его анализ ценен для установления нижней даты. Автор пользуется той формой пракрита, которая предшествует пьесам Ашвагхоши. Автор отдает себе отчет в близости санскрита и пракрита — и в различии между ними тоже. Он знает, как говорят на разных языках и диалектах люди из разных слоев общества, а это, наряду с упоминаниями о *барбарах*, *киратах* и *чандалах*, указывает, что он различает и признает существование многих социальных и этнических групп, языков и диалектов. В «Натьяшастре» можно почерпнуть обоснование распределения различных групп по категориям. Хотя многие группы упоминаются в эпосах (как в Рамаяне, так и в Махабхарате), в «Натьяшастре» мы обнаруживаем более системную оценку различий между ними.

Есть и свидетельства знакомства с региональными различиями, что явствует из концепции *п्रावритти*. Страна делится на культурные зоны — северную, южную, восточную и западную, более того, отмечаются различия в одежде

и прическах шаков, пахлавов, яванов, жителей Коши и Косалы.

Эти этнолингвистические данные служат важным источником для определения места «Натьяшастры» в хронологии развития индийских языков от ведического санскрита к классическому санскриту, пракриту и диалектам. «Натьяшастра» написана простым языком, размерами *шлока* и *арья*, хотя в ней немало и прозаических отрывков. Тема излагается, как у Панини, сжато, в правилах, даже в афоризмах, но в каждом разделе аспекты темы подробно разбираются с отточенным аналитическим мастерством. Целое разбивается на части, каждая часть рассматривается и анализируется таким образом, чтобы затем снова сложиться в целое.

Текст демонстрирует удивительное, просто поразительное знакомство автора с устройством человеческого тела, с его анатомической структурой и даже с физиологическими и психологическими процессами, происходящими в нем. Взаимодействие частей тела выстраивается в убедительную психосоматическую систему. Все это мог изложить только человек, хорошо знакомый с весьма развитой в те времена системой медицины (аюрведой). О детальном знании аюрведы ярко свидетельствуют главы, посвященные *ангика-абхинае*, в них рассматривается буквально каждый сустав тела. Индийская теория функционирования человеческого организма основана на концепции пяти первоэлементов (*бхута*) и их свойств. Согласно анатомическим представлениям индийской медицины суставы играют более важную роль, чем мускулатура. Внимательный анализ «Натьяшастры» показывает глубокое понимание автором функции суставов в артикуляции движения. Он полностью осознает необходимость манипулирования весом и энергией.

Более того, теория *расы* выстраивается как система психосоматических соотношений путем установления соответствия между моторными и сенсорными реакциями. Психическое проявляет себя через физическое, а физическое способно воздействовать на психическое. Прекрасно поняты принципы напряжения и расслабления. Не говоря об этом прямо, автор дает понять, что следует концепции пяти первоэлементов

(*бхута*) — *акаша* (эфир), *вайю* (воздух), *агни* (огонь), *джала* (вода) и *притхви* (земля), — которые в организме преобразуются в три *доши* — *вата*, *питта*, *капха*. Мы знаем, что согласно аюрведе равновесие и неравновесие в организме зависят от того, насколько сбалансированы между собой пять элементов в виде трех *дошей*.

На самом деле и типы персонажей, перечисляемые в «Натьяшастре», могли быть выведены только из подразумеваемого приятия типов личности, сформулированных в аюрведе: тип *вата*, *капха* или *питта*. Природа эстетического переживания, а также эстетический объект и типы персонажей зависят прежде всего от связи психического и физического. Бхарата демонстрирует глубокое понимание взаимосвязи чувств, тела и ума. Эта концепция составляет субстрат всей «Натьяшастры». Внутренние состояния сознания находят свое выражение на многих уровнях. Связь и взаимозависимость ума, интеллекта, мозга и тела присущи человеку. Возникают разнотипные конфигурации, в которых можно распознать индивидуальные состояния человека или то, что принято называть эмотивными состояниями. По Бхарате, именно эти состояния личности, целостного человеческого бытия и составляют содержание искусства. Очевидно также, что «Натьяшастра» следует за обсуждением трех *гун* (качеств, атрибутов) в медицине, а не предваряет его. Автор «Натьяшастры», похоже, предваряет дискуссии о *гунах* в философских школах. Похоже также, что Бхарата хорошо знаком с «Йога-сутрами» Патанджали, хотя в тексте об этом не говорится.

Ведическая математика, в особенности геометрия и начатки тригонометрии, уже были достаточно развиты, о чем свидетельствует сооружение алтарей для ведической *яджны*, требующее проведения разнообразных «замеров».

Физическая мера и эволюция системы первичных единиц, а также продвижение в алгоритмах разработки отношений и пропорций являются фундаментальными для индийской математической системы⁴. Это очевидно как в основных мерах, так и в измерении силы и частоты звука. Ведическая ин-

кантация представляет собой методологию прерывания звука. И в этой сфере тоже текст «Натьяшастры» свидетельствует о знакомстве автора с понятиями измерения пространства, фигуры и формы — это особенно заметно в главах, касающихся конструкции театра и размеров трех главных типов театральных сооружений (гл. II). Более того, описывая отдельные танцевальные движения, Бхарата демонстрирует отточенное чувство расстояния, пространства, формы, темпа и алгебраических пропорций. Ощущается оно и в его трактовке вопросов «звуковых» интервалов, микротонов и нот, а также метров в просодии.

Надо сказать, что лишь немногие исследователи «Натьяшастры» комментировали эти аспекты текста. Однако для нас они являются важной подсказкой в установлении временных координат текста в хронологии важнейших открытий в области медицины и математики, особенно в части представлений о человеческом теле и его равновесиях в первом случае и в части измерений во втором. Автор без слов принимает принципы, разработанные в этих науках, и пользуется ими в работе над своей структурой художественного творения. Фактически «Натьяшастра» в той же степени отражает состояние и уровень развития физических и естественных наук, что и спекулятивной мысли и «искусств» как таковых.

В такой же степени значимо и существенно и следующее обстоятельство: «Натьяшастра», наряду со многими другими текстами — художественными и теоретическими, — движется в параметрах мировоззрения, которое утверждает в качестве целей жизни четыре *пурушартхи* и четыре *ашрамы*. Соглашась, что четырьмя целями жизни, четырьмя *пурушартхами*, являются *дхарма*, *артха*, *кама* и *мокша*, и явно принимая во внимание положение о четырех стадиях человеческой жизни, четырех *ашрамах*, «Натьяшастра» демонстрирует решительное отклонение от границ иерархии *варн*. Утверждение автора о том, что он создает Пятую Веду, которая будет доступна всем кастам и классам, тем самым приравнивая ее к Ведам (создавая Пятую Веду и аналогию ритуала), он выходит за пределы принятых иерархических границ с их нормами включения и исключения.

Либеральная позиция открытых дверей явно появляется в период, когда кастовая структура должна была быть на пороге «ужесточения» правил включения и исключения. В социологическом плане такое разрушение границ и иерархий должно бы делать автора и его текст радикальными, если не прямо революционными. Максима, утверждающая, что драма должна затрагивать все уровни времени и места (*трикала* и *трилока*), семь морей и континентов, все области знания, священные книги, все виды искусств и ремесел и должна быть открыта для всех, провозглашается — или предположительно была провозглашена — в то время, когда границы и ограничения уже превратились в оковы и когда настал час ломать их в определенных сферах и в определенных ситуациях. Понятно, что деление на категории и дифференциация сохраняется. И Бхарата неизменно стремится подчеркнуть синтезирующую роль театра.

Тем не менее вопреки этому радикальному отклонению на уровне социальной организации Бхарата остается верным мировоззрению, отраженному в Упанишадах и выраженному в довольно значительном корпусе литературы, в том числе в эпических поэмах. За множеством категорий стоит концепция *авьякта* и *вьякта* (неявленного и явленного), единого, нерасчлененного, предвечного состояния *самадхи*, сосредоточенности, и его разнородных выражений. Хотя Бхарата и не высказывается на эту тему, совершенно очевидно, что он согласен с формулой Ригvedы о Едином, формы не имеющем (*арупа*), о множественности форм (*рупа пратирупа*) и о том, что превыше формы (*парарупа*).

В «Катха-упанишаде» говорится в развитие этой мысли:

Как единый огонь вошел в мир
И становится по форме соответственным каждой форме,
Так и единая Внутренняя Душа (*антаратман*) всего сущего
Согласуется по форме с каждой формой,

оставаясь вне их всех.

Как единый воздух вошел в мир
И становится по форме соответственным каждой форме,

Так и единая Внутренняя Душа всего сущего
Согласуется по форме с каждой формой,
оставаясь вне их всех.

Как солнце, око всего мира,
Не пачкается внешними изъянами глаза,
Так и единая Внутренняя Душа всего сущего
Не пачкается злом в мире, ибо она вне этого.

Внутренняя Душа (*антаратман*) всего сущего
есть Единая Власть,
Которая на разные лады видоизменяет свою единую форму.
Мудрецам, прозревающим Владыку в себе,
Им, и никому другому, дано вечное блаженство!

Он, кто единственно Неизменен среди изменчивого,
Единственный Разум среди наделенных разумом,
Единый среди множества, кто дарует исполнение желаний.
Мудрецам, прозревающим Его в себе,
Им, и никому другому, дано вечное умиротворение!

«Это — оно!» — так опознают они
Наивысшее, неопишное счастье.
Как же мне понять «это»?
Излучает оно сияние или блещет отраженным светом?

Там солнце не сияет, там не сияют ни луна, ни звезды,
И не сверкают молнии, уже не говоря об этом
(земном) огне!

Сияет Он — и Его сиянием светится всё.
Весь этот мир озарен Его светом.
Знай, что душа (*атман*, «я») едет в колеснице,
Та колесница есть тело.
Знай, что разум (*буддхи*) есть ее возница,
А ум (*манас*) — вожжи.

Говорится, что чувства (*индрия*) — это кони,
А объекты чувств — земля под их копытами.
«Я», соединенное с чувствами и умом,
Мудрецы называют «наслаждающимся» (*бхоктр*).

Кто не обладает пониманием (*авиджняна*),
Чей ум часто бывает рассеян —
Его чувства необузданны,
Похожи на норовистых коней.

Эти идеи проходят через весь текст «Натъяшастры», и их необходимо принимать во внимание, если мы хотим понять дух и позицию этой теории эстетики, а не рассматривать ее просто как набор правил и предписаний на уровне мастерства и сноровки.

В «Натъяшастре» содержится немало сведений, касающихся социо-экономической структуры; в тексте встречаются термины типа *сбахастава*, *свамин*, *ювараджа*, даже термины, относящиеся к военной организации (*сенapati*). Они совпадают со сходными терминами из надписей Васиштхипутры Пулумави (149 г. н.э.) и джунагархских скальных надписей Рудрадамана (150 г. н.э.). Наличие этих данных в тексте доказывает, что его автор был сведущ в жизни царей и их окружения, знаком с утонченной городской культурой; но был он не хуже знаком и с многообразием городских низов, и с теми слоями, что мы сегодня назвали бы племенными и сельскими сообществами.

Все изложенное выше позволяет нам прийти к выводу о том, что «Натъяшастра» является поступанишадским текстом. «Натъяшастра» предшествует сложению самых ранних Пуран, возможно, большей части санскритской драматургии и, безусловно, возникновению философских школ. Бхарата не стоит на позиции какой-то определенной школы. Философские взгляды различных школ будут выражать его комментаторы и интерпретаторы.

Итак, текст заполняет собой некое временное пространство, интервал между Ведами, Упанишадами, ранней спекулятивной мыслью, такими научными дисциплинами, как аюрведа, астрология (*джьотиша*), математика (*ганита*), и более поздним развитием мифологии, которое нашло свое отражение в Пуранах. «Натъяшастра» возникла до появления всех специальных сочинений по архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, танцу и, конечно, поэзии. Из упоминаний о буддий-

ских и джайнских монахах, *бхикку*, *шраманах* и прочих ясно, что текст создавался в период после Будды и джайнских Тиртханкаров (Махавир). Суммируя все это, ученые в большей или меньшей степени согласились на том, что «Натьяшастра» складывалась в промежутке между II в. до н.э. и II в. н.э., но не позднее.

Для нас значение текста и его приблизительной датировки заключается в той ключевой роли, которую он играет в определении течения реки индийского искусства — не только театрального. С появлением этого текста обозначился очень четкий поворот в движении традиции многих дисциплин. На протяжении тринадцати или даже двадцати веков никакая дискуссия по вопросам искусства не могла состояться вне параметров многократно описывавшегося и описанию не поддающегося слова *раса*. Категории, разработанные Бхаратой, толковались и перетолковывались на самые разные лады, но никогда полностью не отвергались. И творец искусства, и теоретик искусства принимали фундаментальные положения «Натьяшастры» — пусть со множеством изменений и модификаций. Концепции *расы* и *бхавы* продолжают сохранять значимость в самых современных стилях музыки и танца.

Бхарата занимает уникальное место как создатель «категорий» для всех видов искусства, в особенности театра, танца, поэзии и музыки. Он сумел разработать поразительно точную систему соотношений материального, физического, психического, этического и даже духовного (хотя последнее только подразумевается в его тексте). Он ищет синтез разнообразных дисциплин и утверждает, что искусство обладает скрытой силой и потенциалом для сведения воедино всех аспектов жизни — от физического до психического и даже метафизического — в одно выразительное целое. Искусство есть источник наслаждения и просвещения, искусство заключает в себе красоту, чувство долга и морали. И всего этого искусство — в данном случае театр — достигает через развитие утонченности «чувств», чувственных восприятий, особенно зрительных и слуховых. Хотя Бхарата говорит о театре (*натья*), он закладывает основу теории искусства, не ограниченную каким-то одним его видом.

История индийского искусства говорит об универсальной применимости теорий Бхараты ко всем видам искусства. Сам театр и виды искусства, сопряженные с театральным, это всеобъемлющая категория с несколькими компонентами и подсистемами. Понятно, что во времена создания «Натьяшастры» поэзия, театр, танец, музыка, даже архитектура и живопись не рассматривались как совершенно не связанные между собой, изолированные, автономные виды искусств, которые должны приниматься или критически исследоваться порознь. То, что в тексте искусство обозначается не одним термином — в нем говорится о *шильпе* и *кале*, свидетельствует о признании различных типов творчества, но отнюдь не об их изолированности или абсолютной автономности. «Натьяшастра» выступает в качестве единого, слитного первоисточника всех видов искусства, и хотя главным в ней является театр, она включает в себе и поэзию, и танец, и музыку, и архитектуру и всё остальное.

Была или не была «Натьяшастра» сложена или написана в определенном году определенным человеком — вопрос менее важный, чем то, что «Натьяшастра», как Веды, закладывает теорию и практику индийского искусства, которых на протяжении двух тысячелетий (вплоть до XIX в.) последовательно придерживаются теоретики и художники всего субконтинента Индостан. Она признается и применяется и за пределами субконтинента, главным образом в Азии, она продолжает сохранять значимость и в наши дни в качестве теории искусства, четко отличной от Аристотелевой и от последующих теорий эстетики и искусства на Западе постренессансного периода. Близость мировоззрения и теории «воображения» Бхараты к взглядам Лонгинуса и Мейстера Экхарта, а позднее — Блейка и Йитса представляет собой слишком обширную тему, выходящую за рамки этой книги. А имена эти здесь называются лишь для того, чтобы напомнить всем нам, что теория Бхараты выходит за пределы культурной самобытности Индии вопреки своей прочной укорененности в этой самобытности.

3. ПЕРВОИСТОЧНИК

Хотя внимательное исследование текста «Натьяшастры» дает достаточно доказательств для помещения его в контекст более широкой матрицы индийской культурной традиции на уровне концепции, спекулятивной мысли, мифологии, традиции ритуалов — как ведических, так и иных, — однако, когда дело касается текстов письменных, сразу наталкиваешься на сложные проблемы, которые не удалось и все еще не удастся разрешить, и на препятствия, пожалуй непреодолимые.

Как уже говорилось, ученые пришли к общему мнению о том, что датировать «Натьяшастру» следует периодом от II в. до н.э. до II в. н.э.¹ Рукописи, которые удалось обнаружить к настоящему времени, относятся примерно к периоду между XII и XVIII вв. Что касается временного интервала, то можно сделать два предположения: либо более ранние списки утеряны, либо устный текст не был записан. Иными словами, мы не располагаем никакими письменными свидетельствами, которые относились бы к почти тысячелетнему — если не более — промежутку времени после возникновения «Натьяшастры». Ситуация еще более осложняется тем, что, хотя известно, что Абхинавагупта, величайший комментатор «Натьяшастры», жил в X–XI вв., рукописи его знаменитого труда «Абхинавабхарати» тоже не современны созданию этого комментария.

¹ Ghosh M.M. Introduction. — *Nāṭyaśāstra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics*, Ascribed to Bharatamuni. Sanskrit text and English translation. Ed. by M.M. Ghosh. Calcutta: Asiatic Society, 1950, vol. I, p. xxvi (все ссылки и переводы даются по этому изданию, если нет указаний на другое). См. предисловия М.Р. Кави к первому и второму изданиям: *Kavi M.R.* Preface. — *Nāṭyaśāstra, with the Commentary of Abhinavagupta*. Ed. by M.R. Kavi. Baroda, 1926 (GOS); 1956 (GOS); *Kane P.V.* History of Sanskrit Poetics. Bombay: Nirnayasagar Press, 1931, p. viii–ix (см. предисловие П.В. Кане, где он обсуждает датировки).

Если предположить, что «Натьяшастра» могла существовать в устной передаче, благодаря тому что изложена она непростыми для понимания, но сжатыми до афоризмов стихами, то «Абхинавабхарати» представляет собой монументальный труд, написанный преимущественно в прозе. Каким же образом передавался этот труд? Или мы имеем дело с уничтожением всех более ранних рукописей, и именно в Северной Индии, на родине автора «Абхинавабхарати», а возможно, и самого Бхараты?

Все эти головоломные проблемы остаются неразрешенными и по сей день. История исследований «Натьяшастры» опирается на неполные и полные списки как «Натьяшастры», так и «Абхинавабхарати». На рукописи, зачастую искаженные и поврежденные до такой степени, что один из исследователей сказал, что «если бы сам Абхинавагупта спустился с небес и увидел свою рукопись, ему стоило бы немало труда восстановить ее изначальный смысл. На самом деле, это непролазные джунгли, через которые сейчас проложена ухабистая тропка»².

Из всего этого явствует, что, как и в случае с личностью и датами жизни автора, установление аутентичности текста — дело отнюдь не простое. Всякий раз приходится сталкиваться с двумя типами проблем. Впрочем, они касаются не только «Натьяшастры», но и большого корпуса знания в индийской традиции вообще.

Прежде всего — вопрос устной передачи, тот аспект, который мы бегло затронули ранее. Само произведение представляет собой слово слышимое, а не слово записанное. Слышимое слово — артикулированное, интонированное, вечно и неизменно, как в случае с Ведами (*шрути*); гарантия его абсолютной точности и чистоты составляет смысл великой, грандиозно разработанной системы устной передачи. Веды могли сохраняться веками лишь благодаря системе интонации и рецитации, которая расчленяет слово не только до его слогового смысла, но и гораздо глубже. Веды сохранились и сохраняются через ряд рецитативных систем, известных под названием *шакхи*.

² *Kavi M.R. Preface. — Nāṭyaśāstra, with the Commentary of Abhinavagupta. Vol. I. Baroda, 1926 (GOS), p. 63.*

Строгость и точность устной передачи *шрути* (корпуса ведической литературы), возможно, была ослаблена при устной передаче повествовательных текстов эпоса, поскольку они «заучивались» в одной системе, а не через целый ряд перемещений и комбинаций слогов или фонем. Однако рецитативная эпическая традиция наделяла творческое слово особенной выразительностью. Письменный текст, когда он транскрибировался, признавался аутентичным — или наоборот — на основе языка, грамматики, метра и стиля. Таким образом был восстановлен ряд поврежденных рукописей.

Текст комментариев или научной литературы в стихах или в прозе, как правило, афористичен: содержание излагается в виде емких, лаконичных формулировок, почти без аргументации и дискурсивности. Такой метод изложения способствовал их легкому запоминанию и передаче. Тематическое единство позволяло с достаточной точностью обеспечить передачу текста и без помощи сложных систем ведической интонации. Композиция этих текстов всегда направлена на фиксирование квинтэссенции обширного и глубокого дискурса, никогда не раскрывающегося словесно. «Слова» и *сутры*, или афоризмы, служат и учителю и ученику как бы вспомогательными средствами для запоминания. Учитель передает текст ученику из уст в уста, даже если работает с письменным текстом, именно в силу того, что сам текст есть всего лишь трамплин для передачи различных уровней смысла и для определения места этого сочинения в более широком контексте данной дисциплины. Это и есть *парампара* — процесс передачи.

Хотя вопрос о том, что такое природа текста, его вербальная композиция и передача, первичен, после того как этот массив оригинальной литературы и комментариев транскрибирован и стал текстом письменным, на первый план выходят другие вопросы. Дата сочинения текста и даты появления первых рукописей почти никогда не совпадают по времени вплоть до X в., а точнее, до XIV или даже XVI в. В отдельных случаях временной разрыв между сложением словесных и появлением письменных текстов тянется до XVIII в. Иногда при оценке и критическом анализе сочинения эти понятные и самоочевидные факты игнорируются или просто не привлекают внимание исследователей. Последствиями критической оцен-

ки труда на основании позднейшей — точной или искаженной — транскрипции, рассматриваемой как письменный текст, становились суждения, которые могли не иметь ничего общего с оригинальным текстом. Так что есть аутентичный текст, или какой текст можно счесть аутентичным?

Санскритская литература и труды по высокоспециализированным областям знания известны нам преимущественно по рукописям различной датировки (большая часть письменных источников относится к периоду после XIV–XV вв.; только очень немногие списки датируются XII в.). Оригинальные же тексты могут относиться ко II в. до н.э., II в. н.э., IV в. н.э. или несколько более позднему периоду. Произведение должно было быть достаточно широко распространено и известно по всей стране, если обнаруживается, что его транскрибировали в различных регионах Индии. Об этом же может свидетельствовать и факт обнаружения нескольких списков одного труда в разных частях страны. Самые ранние среди них это рукописи из Гильгита, за ними следуют те, что сохранились в Непале или в Тибете.

Прежде чем перейти к вопросу о тексте «Натьяшастры» и его содержании, просто необходимо вчитаться в общее замечание о его природе: в отличие от современного произведения, или даже произведения древнегреческого, или произведения средневековой индийской либо европейской литературы, мы никогда не смотрим на абсолютно аутентичный текст, написанный или отпечатанный самим автором!

Рукопись всегда отражает транскрипцию или минимальное редактирование вербального текста, точное или наоборот. Сколько бы ни существовало списков одного текста — все они есть транскрипции, которые на языке исследователей традиции зовутся «редакциями».

История открытия рукописей и внимание, уделяемое «Натьяшастре», интересны тем, что проливают свет на исследования последнего времени, их ограниченность, равно как и на возможности, открываемые первоисточниками для гипотез и для многочисленных и разнородных прочтений. Хотя можно многое сказать о природе критического дискурса по «Натьяшастре» в XIX и XX столетиях, но здесь уместнее привести некоторые подробности обнаружения рукописей «Натьяшаст-

ры», в особенности потому, что взгляды тех выдающихся первооткрывателей господствовали на протяжении целого столетия, а возможно и дольше.

Хорошо известно, что Уильям Джонс впервые обратил внимание на рукопись «Шакунталы» в 1784 г. и опубликовал ее перевод в 1789 г. В то время никто не подозревал о существовании теоретической базы драматической структуры. Публикация получила широкий и восторженный отклик в мире, Гете восхищался поэтичностью и лиричностью пьесы, но огорчался отсутствием у санскритского драматурга чувства органической структуры: «Огромное дерево в хрупкой и изящной вазе». Возможно, Гете изменил бы свою позицию, будь он знаком хотя бы с приблизительным текстом «Натьяшастры».

Уилсон много писал о санскритской литературе и драматургии, и мы признательны ему за его переводы. В 1826 г. он подарил нам избранные образцы «Театра индусов». В своем введении он горько сожалел о том, что рукописи «Натьяшастры» утрачены. Холлу попала в руки одна рукопись, но он не сумел завершить работу над ней и не использовал ее при подготовке «Дашарупаки», опубликованной в «*Bibliotheca Indica Series*» (Калькутта, 1861–1865). Холл все же напечатал существенные главы «Натьяшастры» в качестве приложений.

Немецкий ученый Хейманн в 1874 г. на основании рукописи написал первую статью о «Натьяшастре», в которой пересказал ее содержание³. Французский ученый Л. Рено нашел еще одну рукопись «Натьяшастры» и в 1884 г. опубликовал части глав XV и XVI, а также главу XVII (т.е. главы, касающиеся просодии, метрических рисунков и стиля) во втором томе «*Annales de Musée Guimet*», затем в том же году — главы VI и VII под общим названием «*Rhétorique Sanskrite*». Ученник Рено, Ж. Гроссе, продолжая дело учителя, опубликовал в 1888 г. главу XXVIII (о музыке) под названием «*Contribution à l'étude de la musique Hindoo*» (Лион, 1888). Сильван Леви, который в 1890 г. написал важную книгу «Индийский театр», по всей видимости, имел доступ к двум или трем рукописям. Он предпочел не сосредоточиваться на критической оценке

³ *Haymann W.* Über Bharata's Nāṭyaśāstra. — Nachrichten von der Koeniglichen Gesellschaft der Wissenschaften. Goetingen, 1874, p. 86.

природы индийского театра, поскольку больше всего интересовался литературной формой пьес и главное внимание обратил на главы «Натъяшастры», касающиеся использования языка (гл. XVIII по изданию М.М. Гхоша) и обсуждения стилей (*vrittis*; гл. XXII). Леви обнаруживает определенное знакомство с содержанием главы о стиле и типологии пьес (гл. XX). Интересно отметить, что Леви не счел нужным рассматривать текст в его цельности или проследить связь между текстом и санскритской драмой. Тем не менее заслуга его очень велика, ибо он сосредоточил внимание ученых на существовании текста такого рода.

Ж. Гроссе, напротив, изучал все рукописи, которые ему удавалось заполучить, и в 1898 г. в «*Annales de l'Université de Lyon*» (Fasl. 40) опубликовал текст, включавший в себя главы I–XIV, которому дал название «*Traité du Bharata sur le Théâtre. Texte Sanscrit, édition critique*» (т. 1, ч. 1).

Независимо от работы, которая велась во Франции, Германии, России (Ольденбург) и т.д., пандит Шивадатта и Кашинакх Пандуранг Параб выявили еще две рукописи и на их основе опубликовали в 1894 г. то издание, которое всем известно как издание «Кавьямала».

Публикации фрагментов или полного текста вызвали значительный интерес к «Натъяшастре» и стимулировали поиск новых списков. По иронии судьбы, исследования в области индийского театра продолжались, и критические оценки делались на базе трудов Уилсона и Леви, хотя оба мало знали «Натъяшастру».

Между 1900 и 1926 гг. в результате поисков новых рукописей и важнейшего события — обнаружения в Керале рукописи «Абхинавабхарати» — М. Рамакришна Кави подготовил первое издание «Натъяшастры». Оно вышло в свет в 1926 г. в «*Gaekwad Oriental Series*». В предисловии к публикации М. Рамакришна Кави приводит некоторые детали рукописей «Натъяшастры», обнаруженных им в различных районах Индии и в библиотеках Непала. Не вдаваясь в подробности, он рассказывает о 40 рукописях и двух редакциях — северной и южной, а также о кратком и более полном вариантах текста. Работа с текстом «Абхинавабхарати» была чрезвычайно трудна, но

в результате опубликованная версия стала основой всех дальнейших исследований. Не считая горстки ученых, которые работали с первоисточниками, именно Кави проложил путь к изучению того, что сам называл «джунглями „Абхинавабхарати“», предоставив исследователям почву для критического диалога на ближайшие шесть с лишним десятилетий — с 1926 г. до наших дней. Второе издание первого тома «Натьяшастры» вышло в «Gaekwad Oriental Series» через 30 лет, в 1956 г., под редакцией К.С. Рамасвами Шастри, предпринявшего героические усилия для заполнения лакун, вычитки текста и его сверки — в большей или меньшей степени — с теми рукописями, с которыми работал М. Рамакришна Кави. И Кави, и Рамасвами попытались также буквально соотнести текст главы IV, «Тандавалакшанам», со скульптурными изображениями танцевальных поз (*карана*) на *гопурамах*, надвратных башнях в ограде храма Чидамбарам. Надо отметить, что после выхода в свет издания 1926 г. и исправленного издания 1956 г. интерес к «Натьяшастре» несколько видоизменился. Он, безусловно, расширился: помимо изучения чисто литературного и поэтического аспектов началась, с одной стороны, идентификация скульптуры на основании текста, а с другой — интерпретация текста на основании философских концепций различных школ. Текст «Абхинавабхарати», даже в его довольно трудной для прочтения и искаженной форме, оказался ясным и недвусмысленным приглашением к изучению кашмирского шиваизма, равно как и различных философских школ, упоминаемых в тексте. С публикацией «Абхинавабхарати» начались новые дебаты на тему о количестве *рас* — их восемь или девять? Является ли *шанта* самостоятельной *расой* или она наличествует в восьми? Спор привел к появлению внушительного массива теоретической литературы. На некоторое время даже могло показаться, будто Абхинавагупта затмил или подменил собой и Бхарату, и «Натьяшастру». Мы еще вернемся к оценке роли Абхинавагупты, пока же нас занимает другое: история обнаружения и публикации текста на основе рукописей призвана показать, что существуют трудности, неизбежно сопровождающие процесс определения аутентичного текста или объективного текста. Появление все новых изданий диктуется желанием добиться текста аутентичного.

Очередное издание «Натъяшастры» вышло в Бенаресе в 1929 г. в рамках «Kashi Sanskrit Series». За ним последовало ставшее самым популярным издание «Натъяшастры», подготовленное Маномоханом Гхошем, а потом и английский перевод текста, выпущенные в свет Азиатским обществом в 1950 и 1956 гг. Сравнительно недавно, в 1993 г., группа ученых предприняла очередную попытку уточнения текста и выпустила еще одно издание. Параллельно «Натъяшастра» печаталась на алфавитах маратхи, гуджарати и тамили, а также в переводах на индийские языки.

Поиск рукописей продолжается, как продолжается и работа над установлением аутентичного текста «Натъяшастры». За минувшие 40 лет было сделано множество попыток, одна из самых последних — проект очередного издания комментированного текста «Натъяшастры» в Удджайне. К настоящему времени предположительно выявлены и транскрибированы пятьдесят две рукописи. Сама природа текста потребовала создания группы специалистов по различным дисциплинам для работы над разными главами «Натъяшастры».

Этот новый подход к изучению «Натъяшастры» заставляет серьезно задуматься над интегральным видением таких авторов, как Бхарата или Абхинавагупта, и над фрагментаризованностью знания и узкой специализацией современных ученых.

Но здесь речь, собственно, о другом: предварительные результаты работы этой группы, в особенности К.Д. Тирупати, который ее возглавляет, заключаются в том, что теорию М. Рамакришны Кави относительно существования северной и южной редакций, а также краткой и полной версий следует поставить под большой вопрос, а может быть, и вообще отвергнуть. Собственно говоря, этой точки зрения придерживается и Рамасвами, публикатор второго издания «Натъяшастры» в «Gaekwad Oriental Series». Подчеркнуть этот факт необходимо потому, что деление целого ряда рукописей на северную и южную версии во многих случаях означает молчаливое признание наличия существенных различий между северной и южной редакциями текста. В данном случае суть дела в том, что Абхинавагупта был родом с севера, а наиболее приближенным к его тексту является манускрипт из собрания в Тривандруме. Можно привести и другие примеры. Однако куда

более важно задаться вопросом о том, каким образом один текст расходился по разным регионам — от Непала, Альморы до Удджайна, Дарбханги, Махараштры, Бенгалии, Андхры, Тамилнаду и Кералы. Все эти рукописи, за исключением работ комментатора Удбхаты, можно приблизительно отнести к периоду между XII и XVIII вв. Один из трудов Удбхаты обнаружился среди гильгитских рукописей (X–XI вв.) и теперь опубликован Ньюли. Самые ранние списки — переписанные неварским письмом — поступили из Непала. Текст существует в списках на разных системах письма — невари, деванагари, грантха, тамили, телугу и малаялам⁴.

При всех трудностях установления аутентичности текста — с точки зрения строгих научных критериев — сам факт столь широкого распространения первоисточника весьма специального сочинения говорит о существовании живой полнокровной традиции, в которой практика (рґахис), исполнительство и теоретические дебаты взаимно дополняли и поддерживали друг друга. Причинами, в силу которых Керала становится активной преемницей санскритской драмы, исполнявшейся в мистериальной форме *кутияттам*, скорее всего надо считать как гений драматурга Кулашекхары, так и конструктивное воздействие «Натьяшастры» и «Абхинавабхарати».

Возвращаясь, однако, к выявлению новых списков и к нынешней стадии их изучения, следует упомянуть о последнем системном шаге, предпринятом Национальным центром искусств Индиры Ганди, где была создана компьютеризированная база данных по всем спискам, находящимся в публичных или частных хранилищах. Для облегчения дальнейших исследований там ведется работа по микрофильмированию и электронному сохранению различных версий текста.

Необходимость рассказать об истории поисков и обнаружения рукописей, их подготовки к печати и публикации воз-

⁴ *Ramaswami Sastri K.S.* (ed.). *Nāṭyaśāstra*. Baroda edition, 1956. Подробнее о рукописях, редакциях, алфавитах и хронологии см. предисловия М.Р. Кави к первому и второму изданиям (GOS, 1926; GOS, 1956). См. также: *Ghosh M.M.* *Nāṭyaśāstra* (translation), Introduction (1950); *Kuiper F.B.J.* *Varuṇa and Vidūṣaka. On the Origin of the Sanskrit Drama*. Amsterdam–Oxford–New York, 1979.

ника потому, что многие критические оценки текста и суждения о нем сделаны на основании особого прочтения определенного списка или издания.

Однако еще большее значение имеет тот факт, что письменный текст (рукопись) или служит указанием на оригинал, или близок к оригиналу (словесному или письменному). Автор (первоначальный) мог занимать более или менее «жесткую», индивидуалистическую позицию в отношении своего текста. Мы уже говорили, что отказ от личного «я», от индивидуальной позиции, был для него первейшим требованием. Его сочинение было прежде всего внеличным и представляло широкое течение мысли — он мог больше печься о подлинности духа, позиций и параметров, нежели о семантике или словах. Его текст или записанный текст вполне мог представлять собой просто конспект для памяти или «код», принятый в сообществе ученых, привыкших к широкой и глубокой коммуникации посредством устного слова и практики. На эти вопросы призваны искать ответы санскритологи. На одном уровне исследователи стремились выявить — и правильно — аутентичный текст (оставляя в стороне вопросы грамматики, этимологии, ошибки переписчиков и т.д.). По крайней мере в случае с «Натьяшастрой» допустимо предполагать, что ее автор излагал как можно более точно, почти в конденсированном виде, правила и нормы создания, исполнения и восприятия драмы на фоне более широкой традиции теоретической дискуссии, исполнения, практики и устной передачи. В таком случае текст в самой своей структуре оставляет место для гибкости интерпретации и допускает множественность пониманий. Несомненно, начальное заявление Бхараты — «я создаю теорию и текст об исполнении, практике и экспериментировании» — приобретает ключевой смысл. Автор текста осознанно создает гибкий текст. Он называет его теорией практики (*шастра-прайога*). То, что кажется парадоксом, есть в действительности основополагающий принцип, на котором возводится сооружение Бхараты. Об этом можно судить по нескольким высказываниям Бхараты, когда, сформулировав ряд правил и предписаний, он с полной невозмутимостью добавляет, что «их можно изменять в соответствии с требованиями

времени и места». Рукопись и дискуссия о природе текста заставили нас оценить текстовую традицию Индии почти как предтечу современного спора о том, обладает ли текст неким объективным статусом, может ли он вообще быть абсолютным или аутентичным. Аутентичность и ценность текста заключаются в его потенциале вариантности и множественного прочтения. Бхарата будто отдает себе отчет в том, что существует вероятность прочтения, интерпретации и представления его текста на разные лады и даже с различных точек зрения.

Интересно, что текст «Натьяшастры» и высказывания его автора кажутся знакомыми, отдаленно родственными постмодернистским рассуждениям о тексте. Если говорить о «Натьяшастре», то не только текст по-разному толковался в разных учебниках и дисциплинах, но и сам автор предусматривает различные интерпретации и прочтения, даже модификации его собственных предписаний. На самом деле в индийской традиции определенные типы словесных текстов непреложны, стабильны, неизменяемы (*шрути* и некоторые другие), тогда как письменные тексты (*смирити*) нестабильны и изменчивы. «Натьяшастра» — прекрасный пример этого явления. Нестабильность встроена в саму структуру текста.

Чтобы понять, что такое текст в индийской традиции, лучше всего прибегнуть к аналогии. Возьмем ли мы Махабхарату или «Натьяшастру» — в каждом из этих текстов есть некое семя с собственным отличительным признаком наподобие отличительного признака в генетике. Семя прорастает, разрастается в целое дерево, которое дает все новые отростки, как священная смоковница. Если говорить о «Натьяшастре», то в ней генетически заложена возможность множественного прочтения текста, хотя в самом тексте ничто прямо не указывает на нее. Тем не менее, как мы узнаем из одной из последующих глав, именно из семян этого текста произрастают другие деревья.

Прежде чем перейти к более детальному рассмотрению структуры и содержания «Натьяшастры», нелишне остановиться на теме не просто природы текста вообще — вербального, устного или письменного, но и задаться конкретным вопросом о том, что представляет собой *шастра* в индийской традиции в целом и в искусстве в частности. Почему некая категория текстов называется термином *шастра*?

Существует бесчисленное множество вариантов перевода слова *шастра* на английский язык — теория, кодекс, наставление, трактат, научный текст. Кроме того, в литературе принято подчеркивать, что термином *шастра* характеризуется категория текстов, отличающихся от художественных.

Если в английском — как и в других европейских языках — можно без труда оперировать такими терминами, как «художественная и критическая литература», «художественная и техническая литература», то при переносе этой терминологии в сферу индийского, а вообще-то и всего азиатского искусства немедленно возникают затруднения.

Можно ли ставить рядом в качестве оппозиций термины *кавья* (поэзия, эпическая или лирическая) и *шастра* или *натья* (драма) и *шастра* либо, взяв такие общие термины, как *кальпана* (воображение) и *рачана* (сочинение), использовать слово *шастра* как антоним; а может быть, изобрести парный термин *сахитья* (литература) + *самалочана* (критика) или *кавья* (поэзия) + *самалочана* (критика), которые, кстати, имеют хождение в современной литературе на хинди и на других языках?

Шастра в рамках традиции не может быть приравнена — если судить по *шастрам* в различных областях знания и дисциплинах — к «критической литературе» или критике в том смысле, какой имеет этот термин в современной науке.

Так, может быть, приравнять категорию *шастры* к теории и потом использовать термин в таких сферах, как *дхарма*, *нити* (политика), *чикитса* (медицина) и пр.? Или, может быть, поместить этот термин рядом с антонимом «практика» и предложить другую пару бинарных оппозиций современного дискурса: «теория и практика»? Или говорить о *шастре* только в предписательном плане, понимая слово *прайога* как экспериментаторство и новаторство — что и делается в современных индийских литературах, особенно на хинди?

Давайте взглянем на оба уровня. Во-первых, на области человеческой деятельности и знания, охватываемые текстами, которые могут быть отнесены к категории *шастра*, а во-вторых, на адъективированное и адвербиальное употребление термина, когда он используется в форме *шастрия*, *нритья*, *шастрик* и т.д.

Что касается первого, то известно, что в индийской традиции диапазон тем, охватываемых *шастрами*, весьма широк, поскольку *шастры* затрагивают всю человеческую деятельность — от кулинарии до разведения лошадей и слонов, исполнительства, плотской любви, общественного поведения, организации экономики, правосудия и многого другого, включая, конечно, все виды искусства, от архитектуры до поэзии. Анализируя же эту многообразную тематику, мы обнаруживаем, что все эти формы деятельности и дисциплины входят в три базовые категории устремлений человека, определяемые индийским мировоззрением. Из четырех базовых сфер жизни — или целей жизни (*пурушартха*) — *шастры* связаны с *дхармой*, *артхой* и *камой*, но не с финальной, не с *мокшей*. Так, не существует *атман-шастра* или *мокша-шастра*, хотя смысл трех других жизненных целей состоит именно в устремленности к *мокше* (к освобождению). Исключение последней указывает на признание особого измерения этой жизненной цели, где классификации, «грамматические» правила и даже работа ума мало что значат. Из этого можно заключить, что *шастры* находятся в сфере мер, «организаций», «методологий», возможно подразумевающих бесконечное, но остающихся в конечном. В обыденной речи Пураны и другие тексты могут именоваться *мокша-шастрами*, однако их следует рассматривать только как тексты, ведущие к *мокше*, но текстами о *мокше* они не являются.

Обратившись к некоторым *шастрам*, особенно к тем, которые касаются сферы искусства, мы видим, что в них, как правило, используется кодированный язык, часто напоминающий алгебраические формулы, и они кажутся — по крайней мере на поверхностный взгляд — чисто предписательными наставлениями. Не приходится удивляться, что их часто называли «рецептами» — вроде поваренных книг. На английском *шастры* обыкновенно описывают как «трактаты», «руководства», «кодексы» и т.д.⁵

⁵ *Dallapiccola A. Śāstric Traditions in Indian Arts. Vol. I–II. Wiesbaden: Steiner Verlag, 1989. См. введение и следующие статьи: Vatsyayan K. Inaugural Address; Maxwell T.S. Śilpa versus Śāstra, p. 3–16; Pollock Sh. Idea*

В отношении второго уровня, т.е. наложения терминов «теория» и «практика» на термины *шастра* и *прайога* или употребления адъективированной формы в терминах *шастрия сангита*, *нритья* и т.д., мы видим, что по крайней мере в «Натьяшастре» *шастра* и *прайога* (т.е. теория и практика) не рассматриваются как антонимы или оппозиции. Напротив, Бхарата в самом начале утверждает, что сочиняет *прайога-шастру*. В буквальном переводе на современную терминологию получается, что Бхарата говорит о «теории» «практики». Можно даже предположить, что он имеет в виду предписательный текст по *praxis* и *practice*. Сколь парадоксальным это бы ни казалось, но именно таковым является его намерение, и как раз это отличает его труд — как и труды других авторов — от вариантов поваренных книг и инструкций, с одной стороны, и абстрактных теоретических рассуждений — с другой.

Словарные значения слова *шастра* (по словарю Monier-Williams) — регламент, инструкция, директива, учение, руководство, следование священным заповедям — явно требуют существенных модификаций и пояснений, если мы хотим оценить эти категории внутри традиции в традиционной же терминологии, прежде чем приравнять их к другим, несущим обоснованную и легитимную «нагрузку» иного течения мысли и логики. Под английским словом «теория», с его долгой, славной и вполне понятной историей, подразумеваются знание или чистая наука как таковая, безотносительно к их применимости. Более того, теорию принято рассматривать в качестве пробного утверждения некоего предполагаемого принципа или причинно-следственной связи, короче говоря, в качестве рабочей гипотезы. В более широком смысле под этим термином подразумеваются абстрактные принципы и универсалии любого массива связанных фактов.

Категория *шастра* не указывает на чистую спекулятивность или созерцательность — *шастры* могут содержать и со-

of Śāstra in Traditional India, p. 17–27. См. также: Ingalls D.H.H. The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1990 (см. введение, где он использует термин «научный трактат»).

держат обобщение принципов из массива фактов или, точнее, феномен практики. Вот в этом смысле и с этими *improviso* мы использовали в наших рассуждениях слово «теория» для обозначения *шастры*.

Таким образом, «Натьяшастру» как текст не следует рассматривать ни в качестве «теории» в греческом понимании, ни в качестве «инструкции» или комплекса «директив» или заповедей священного знания. Это — особая «категория», которая действует на многих уровнях, как неявных, так и явных и поясняющих. Она, можно сказать, представляет собой обобщение, дедукцию из опыта и практики и, в свою очередь, может играть побудительную, индуктивную роль. Ее отличительными признаками являются просеивание большого количества данных из определенной области человеческой деятельности и их систематизация в качестве широких принципов. Основные положения, сформулированные таким образом, подвержены как различным интерпретациям, так и модификациям в соответствии с конкретным временем, местом и ситуацией.

Что же до новейшего употребления термина *шастра* как прилагательного *шастрия нритья* или *сангита*, то оно имеет оценочный смысл, подразумевая высокое качество исполнения; или иногда служит указанием на жанр, что можно сравнить с английским употреблением термина «классический», не в смысле принадлежности к некоему историческому периоду, а опять-таки в оценочном ключе.

Мы уже говорили⁶ о той головоломке, которую представляет собой подыскивание эквивалентов при переводе на английский — как и на многие другие языки — санскритских категорий и терминов. Здесь же необходимо обратить внимание на конкретную категорию знания и дискурса, к которой относится наш текст в рамках широкого корпуса знания и его эпистемологии.

Как подчеркивалось ранее, Бхарата настойчиво и многократно напоминает своим читателям и слушателям, что эффективность формулировки заключена в практике (*прайога*) и что текст может толковаться и меняться в соответствии с по-

⁶ Vatsyayan K. Ludwik Sternbach Memorial Lecture. Vol. I. Lucknow: Akhil Bharatiya Sanskrit Parisad, 1979, p. 783–804.

требностями «времени» и «пространства». Он допускает как преемственность и течение, так и перемены.

Нужно также принимать во внимание «динамику» устного и «письменного», более того, безмолвность совместного переживания и передачу на словах. Алгебраические формулы или афористичность были естественны и понятны, потому что артикулированное слово, как современное программное обеспечение с его кодами, было только указателем, подводкой к более обширному, общему и передаваемому знанию. Посвящение, обучение и практический опыт были совершенно необходимым дополнением.

Натья-, *васту-* или *шилпашастры* существовали в культурной среде общего и передаваемого знания, практического опыта и систематизированных методологий устной передачи. Письменные тексты в том виде, в каком они дошли до нас через рукописи и публикации, представляют собой «остаточные» фиксации той, более обширной, а также более точной коммуникации. Они не представляют собой полноту знания, а лишь отражают «полноту» и должны рассматриваться соответствующим образом.

Историю поисков и обнаружения рукописей, фрагментарный характер доказательств, попытки добраться до единого аутентичного текста теперь требуется совместить с необходимостью учета более широкой культурной матрицы, определенных категорий знания и развившихся дискурсов, а также методов передачи информации.

Текст есть единственная очевидность, которой мы располагаем, — необходимая и бесценная, но каждый текст, возможно, представляет собой фрагмент или малый прототип великого монумента: не из «кирпича» и «камня», а из совместного жизненного опыта, размышления, мысли и практики.

И еще одно, последнее замечание, уместное в контексте текстовой традиции индийского искусства. Можно ли хоть какой-то текст по индийскому искусству считать эксклюзивным в терминах современных категорий архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, танца, драматургии и поэзии? Являются ли категории *васту*, *шилпы*, *читры*, *сангиты*, *натьи*, *сахити*, *кавы* изолированными, автономными, инклюзивными

ми или эксклюзивными? Если нет, то что есть внутренняя междисциплинарная или взаимопроникающая система? Каков подход этих текстов и «Натьяшастры», как самого раннего из них, к вопросу автономности и особенности каждой из форм искусства и сущностной взаимосвязанности всех искусств?

Исследование этих текстов — исключая те, которые касаются поэтики и риторики — показывает, что *шастра* (*натья-*, или *васту-*, или *сангита-*) определяет и рассматривает главный жанр или форму, а затем непременно анализирует роль других видов искусства в структуре главного. Таким образом, тема драмы (*натья*) не просто затрагивает, но включает в себя архитектуру, танец, музыку, поэзию и живопись. В другой *шастре* верховенствует тема *васту* (архитектуры), но включает в себя скульптуру, живопись и танец; *шастра* по *сангите* (музыке) рассматривает физиологические системы, поэзию, танец и т.д. Это интегральное видение, которое расцветает многообразием. Это не соединение дисциплин, это взаимопроникновение дисциплин. Для удобства его можно называть интегральным мультидисциплинарным подходом.

Мы постараемся рассмотреть «Натьяшастру» на ее скрытом и явном уровнях, разобрать ее структуру и замысел, взаимосвязанность видов искусства и ее язык форм и техники, памятуя, что наш текст не представляет собой ни чистую теорию, ни рабочую гипотезу, ни наставление, инструкцию или подручное руководство для работников искусства. Напротив, «Натьяшастра» отражает некое мировоззрение, она укоренена в определенном культурном контексте, является частью огромного массива знания по многим дисциплинам, она, вероятно, столетиями устно передавалась при помощи тщательно разработанной методологии от учителя к ученику, по своей природе она междисциплинарна и мультидисциплинарна и носит общеиндийский характер.

«Натьяшастра» — океан, во всяком случае, она, безусловно, представляет собой место слияния многих потоков. Любая попытка проанализировать ее оказывается неадекватной, вопреки тому что эта *шастра* изучалась и комментировалась с VI по XVIII в., а в последние сто с лишним лет является предметом критического исследования методами современной науки.

4. ТЕКСТ ИМПЛИЦИТНЫЙ И ЭКСПЛИЦИТНЫЙ*

В предыдущих главах мы уже обращались к культурному контексту «Натьяшастры» и к эволюции, произошедшей сразу в нескольких сферах индийской жизни и мысли. В предыдущей главе речь шла и об узости современного подхода к истолкованию вербального, записанного текста, который по самой своей природе представляет собой сжатую фиксацию сущности глубокого, богатого опыта и более широкого дискурса, но не является абсолютно автономным продуктом. В «Натьяшастре», как и в других текстах по различным дисциплинам, существуют скрытый пласт и пласт открытый. В скрытый, имплицитный пласт удастся заглянуть, если прорваться сквозь язык «мифа», «легенды» и иносказаний, которым он укрыт. Существует нечто вроде дискурсивного «кода», который, как предполагается, ясен и понятен посвященным и подготовленным, но обычному, «непосвященному» читателю он представляется просто занятым и любопытным.

Следовательно, требуется тщательно просеивать, анализировать все пласты текста: как уровни невысказанного, невыраженного, но тем не менее вполне однозначного, так и более наглядные, явные уровни структуры, методологии и техники.

Из текста Бхараты с самого начала явствует, что автор разделяет мировоззрение своих предшественников, его космологию и мифологию. Побуждение к творчеству акаузально и находится за пределами обыденного, оно рождается из рефлексии и медитации (*санкальпы* и *анусмараны*). На уровне артикуляции стремление (инициатива — в современном дискурсе) носит комплексный характер, охватывая все области знания (*видья*), все науки и виды искусства, все измерения и уровни «пространства» и «времени». Сфера действия беспредельна,

* Переводчик выражает благодарность музыковеду Т.Е. Морозовой, тонкому знатоку индийской музыки, за помощь при переводе музыкальной терминологии в этой и последующих главах.

она объемлет всю вселенную (*сарвалока*). Имплицитно подсказывается, что речь идет о переживании на уровне *адхидайвика* (сверхъестественного — что нельзя путать со «священным») (I.13–16).

Иными словами, Бхарата не только выражает признательность своим предшественникам и называет источники своего труда, но и очерчивает широкие параметры и параллельные уровни, по которым будет двигаться текст «Натьяшастры». Бхарате нет надобности уточнять, что подразумеваемым каркасом его труда станут три уровня: *адхидайвика* (божественный или сверхъестественный), *адхьятмика* (духовный/душевный) и *адхибхаутика* (материальный), а также четыре *пурушартхи* (четыре цели человеческой жизни, определяемые индуизмом). Итак, драма рождается из «божественного», акаузального начала, из события вне времени, откровения, интуитивного переживания. Она обладает структурой и формой. Ее рабочими инструментами являются два первичных чувственных восприятия: звук и речь. Она имеет дело со зримым и слышимым, использует язык тела (жестикуляцию), речь, музыку, костюм и понимание психических состояний, которые непроизвольно проявляют себя через физиологию (слезы, гусиная кожа и пр.) для выражения и передачи смысла и эмотивных состояний.

Но за всем этим стоит усвоение и принятие мировоззрения, подлинное знание дискуссий о явлениях жизни и корпуса спекулятивной мысли с его утонченными и отточенными ключевыми концепциями. Некоторые концепции получили статус технических терминов, другие часто фигурируют в дискуссии. И наряду со всем перечисленным — то, о чем мы уже говорили: доскональное знание как структуры, так и детальной методологии совершения *яджны*. Бхарата черпает из обоих источников, задумывая и мысленно представляя себе свою театральную вселенную.

Далее мы постараемся дать более развернутое описание мировоззрения, спекулятивной мысли, методологии и системы ведического ритуала — *яджны*, важных для понимания как назначения, так и структуры театральной вселенной, формируемой Бхаратой¹. Не повторяя все, будет полезно на-

¹ *Vatsyayan K. The Square and the Circle of the Indian Arts. New Delhi: Roli Books International, 1983, p. 23–27.*

помнить основные положения этого мировоззрения и вытекающей из него космологии, поскольку они составляют имплицитное измерение текста, сообщающее единство и связность открытому уровню «Натьяшастры», подробно разработанному и многообразному. Нам потребуется остановиться лишь на нескольких ключевых принципах мировоззрения и на метафорах, используемых для объяснения феноменов.

Первое и главное — мир есть организм, единое целое, все части которого взаимосвязаны и взаимозависимы. Это базовое и фундаментальное положение. Ключевое слово и метафора для его понимания — *биджа* (семя). Процесс роста, разрастания каждой из частей происходит отдельно и по-своему, однако фундаментальным является развитие из одного и того же унитарного начала. Если на земле продуктивна физическая реальность семени (*биджа*), то на небе активизирующий принцип вселенной — это *сурья* (солнце), *агни* (огонь). Устанавливается логическая связь между «семенем» (*биджа*) на земле как материей и «огнем» (*сурья*, *агни*) на небе как энергией. Три принципа, которые вытекают из единой концепции *биджи*, это процесс, органическая взаимосвязанность частей и целого и непрерываемый, но строго размеренный ход роста, распада и возобновления. В этих метафорах угадывается мысль о взаимодополнительности «материи» и «энергии», а на самом деле о пресуществлении материи в энергию и наоборот.

Начиная с Ригведы и до позднейших Тантр концепция «семени» (*биджа*) занимает центральное место в спекулятивной мысли, в науке и в искусстве. Бхарата принимает и усваивает эту концепцию в качестве главного принципа своей теории «эстетики» и объяснения «процесса» художественного выражения и коммуникации. Основой этой теории являются взаимосвязь и взаимозависимость частей и целого в прорастании семени и плодоношении. Театральное переживание возникает из «семени» (*биджа*) — здесь термин употребляется в контексте связи между *расой* и *бхавой*, а также структурирования драмы, т.е. *итивритты* (фабулы). Касаясь связи *расы* и *бхавы*, Бхарата говорит: «Как дерево вырастает из семени, потом цветет и приносит плоды (закрывающие в себе семена), так и чувства (*расы*) являют собой источник (корень) всех состоя-

ний (*бхава*), а также и состояния (*бхава*) существуют в качестве источника всех чувств (*раса*)» (VI.38). К концепции *биджи* в структуре мы вернемся позднее.

Использование «термина» как метафоры есть явное эхо мысли Упанишад. В «Натьяшастре» это эхо принимает различные формы: деревья, ветвей, листья, цветов и плодов. Метафора — без буквального раскрытия — представляет собой незримый, но реальный фундамент текста. «Театр» есть организм, как жизнь есть организм.

Далее концепцию *биджи*² следует поместить в более широкий контекст соотношения человека и вселенной, или, как мы привыкли сегодня говорить, человека и природы. Мир — это конфигурация из пяти первоэлементов: земли, воды, огня, воздуха и пространства (*акаша*). Вся природа — неживая и живая — есть проявления пяти первоэлементов в разнообразных конфигурациях. Миры геологический, ботанический, зоологический и человеческий находятся во взаимосвязи. Флора, фауна, растительная жизнь и животный мир, а также мир человека представляют собой всего лишь разнообразные проявления и формы первоэлементов. Человек не отличается от прочих форм жизни. Его единственный отличительный признак заключается в способности мыслить и, что важнее всего, в том, что он наделен речью (*вач*), однако в качественном отношении он не отличается от любой другой формы жизни (*джива*). Между неживой (*джада*) и живой (*четана*) природой должен сохраняться и поддерживаться экологический баланс и равновесие, точно так же, как между различными представителями мира живой природы. Фундаментальные принципы *атман* и *брахман*, *анда* и *брахманда*, микро и макро являются почти логическим следствием представления о том, что любая форма «жизни» заслуживает равного уважения и признания. Веды и Упанишады полны рассуждений о важнейшей концепции *атмана* и *брахмана* в качестве микро- и макроуровней жизни. На этой стадии мы не вникаем в их интерпретации различными философскими школами.

² *Chakravarti H.N.* “Bija”. — *Kalātattvakośa: A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts.* Vol. I. Ed. by B. Bäumer. Gen. ed. K. Vatsyayan. Delhi: IGNCA and Motilal Banarsidass, 1988, p. 117–133.

Еще одна важная концепция — концепция *пуруши* тесно связана, можно сказать, является частью представления о вселенной, появившейся из космического яйца (*анда*) и плавающей по вечным водам. Таким образом, теперь у нас есть концепция структуры для понимания вселенной. Понимание жизни как бесконечного многообразия — это фон, на котором концепция *пуруши* занимает место центрального принципа. Ригведа («Пуруша шукта») дает яркое описание космического человека и закладывает основу для осмысления «человека» — анатомического и физиологического, социального и человека космического. «Человек» — космический или земной — обладает отчетливой структурой, где части и целое опять-таки взаимосвязаны и сцеплены вместе. Метафору, представляющую мир и общество в виде *пуруши*³, нужно понимать как термин «структуры» взаимосвязи и взаимозависимости частей. *Яджна* есть ритуальное изображение как космического, так и изначального человека, расчленяемого на части и заново составляемого в целое. В этом смысл жертвоприношения *праджанати*.

Биджа (семя) порождает «дерево», столб, знаменующий вертикальность. Концепция *пуруши* покрывает его, так что *пуруша*, или образ человека, тоже несет идею вертикальности. Он тоже, как дерево, как космическая колонна, соединяет землю и небо. Он так же, как биологический мир, рожден из космического яйца — из семени, или *биджи*. Однако он и смертен, и бессмертен, он творение, и он творец, он и микро, и макро, он и физическое существо, и парадигма. «Луна рождена из Его ума, Солнце из глаз Его, Индра и Огонь из Его рта, Ветер из дыхания, Небосвод из Его пупка, Небо из головы Его, Земля из Его ног, четыре стороны света из Его уха; так формировался мир» (Ригведа X.90. — *Пер. Т.Я. Елизаренковой*). Элементы — солнце и луна — составляют этого космического человека, который, в свою очередь, символизирует их в микроформе.

³ “Purusa”. — Ibid, p. 23–40; *Vatsyayan K.* The Square and the Circle of the Indian Arts, p. 27–29; *Kramrisch S.* The Temple as Puruṣa. — *Studies in Indian Temple Architecture*. Ed. by P. Chandra. Varanasi: American Institute of Indian Studies, 1975.

Человеческая форма заключена в микро-*пуруше* с аналогичной структурой. Человек тоже состоит из *атмана* и *шариры* (души и тела).

В «Натьяшастре» нигде прямо не говорится ни о *пуруше*, ни о первоэлементах. Но из внимательного чтения текста явствует, что структура «драмы» есть сама по себе *пуруша*, структура из различных частей и членов, где каждая часть соотносена с целым. Физическое, психическое, индивидуальное, социальное, горизонтальное и вертикальное измерения связаны между собой. Именно концепция *пуруши* вместе с двумя другими компонентами — *шарирой* и *атманом* (телом и душой) — объясняет весьма специфическое отношение к телу, чувственным восприятиям, эмотивным состояниям и сознанию.

«Тайгтирийя-араньяка» описывает творца движущимся внутри космической утробы, откуда потом уерожденный рождается в многообразии. В Атхарваведе провидец Нараяна (Атхарваведа Х.2) задает вопрос: «В чем начало космического творения, координации человеческих конечностей, чувственных восприятий и умственной деятельности? Кто сотворил в них красную жидкость, которая течет как река? Кто вложил в них жизнь? Кто наделил его семенем для продолжения его жизни?» (Пер. Т.Я. Елизаренковой).

В ответе, в частности, говорится: «*Брахман*, проявляющий себя как человек, есть творец человека в мире, а человек, который есть воплощенный *Брахман*, трансформировал себя во все это...

Мозг (*медха*) называется вместилищем *Брахмана*, человеческое тело есть крепость человека. А поскольку *Брахман* обитает в этой крепости человеческого тела, то она зовется *пуруша* (человек)» (Там же).

Этот человек обладает «центром» в физиологическом и органическом плане. Центр этот — пупок (*набхи*). *Гарбха*, или чрево, есть неявленный источник творения и воспроизводства, откуда, как из *биджи*, исходит жизнь. Три концепции: *биджа*, *набха* и *гарбха* — сходятся и сплетаются, образуя единый принцип «центральности» и внутреннее, незримое ядро, неявленное, но проявляющее себя во множестве форм. Обретая «форму», абстрактную или конкретную, оно становится *бинду* (каплей), с врожденными свойствами стазиса и динамизма.

Бинду растекается, как водяная капля. Как геометрическая форма *бинду* — точка, почти не имеющая размера, — сплачивает структуру любой формы и очертаний.

Можно назвать другие концепции или ключевые слова, которые постоянно повторяются в обсуждении феномена жизни. Они, в свою очередь, образуют сопутствующие слои и метафоры индийского искусства⁴. В другой работе мы истолковали семь главных слоев и метафор индийского искусства, однако здесь наша цель в том, чтобы сосредоточить внимание только на тех, которые употребляет и последовательно использует в своем тексте Бхарата. Они касаются как процесса, так и структуры. Первое место среди них занимают принципы центральности и вертикальности органического процесса и структуры, соотносенные со взаимосвязанными концепциями *биджи*, *пуруши* и *гарбхи* (утробы). Концепция *бинду* позволяет Бхарате развивать свои представления о горизонтальном расширении и базовой композиции структуры с точкой в центре и все расширяющимися концентрическими кругами.

Бхарата использует эти концепции, чтобы показать связь между «зарождающейся», невидимой и полностью выраженной формой (т.е. контекст *бхавы* и *расы*); или чтобы подсказать связанность частей и целого, или чтобы определить главные сочленения своей структуры. Первейший рабочий инструмент — «тело» (он употребляет слова *шарира*, *тану* и несколько других). Физически тело состоит из костей, суставов, мышц. Органы чувств и чувственные восприятия — это эффективные проводники чувств и чувствительности. Тело и ум взаимозависимы, они воздействуют и влияют друг на друга. Умственная деятельность важна, но фундаментальны чувства, ощущения и восприимчивость.

Ряд ключевых концепций «Натьяшастры» можно понять, только памятуя, что Бхарата рассматривает тело (*шарира*) отнюдь не как телесный каркас или массу плоти. Дискурс о чувствах и чувственных восприятиях в том виде, как он отражен в Упанишадах, был частью мировосприятия Бхараты.

⁴ Vatsyayan K. Indian Art — the One and the Many. — Nehru Memorial Lecture. L., 1993.

Нет сомнения в том, что именно под влиянием Упанишад отводит Бхарата особое место наружным и внутренним чувствам, известным под общим названием *индрии*.

Вчитываясь в Упанишады, получаешь убедительное доказательство конкретной образности описаний чувств, чувственных восприятий и объектов чувств в этих сугубо абстрактных, метафизических текстах. «Кена-упанишада», побуждая ученика идти в поисках истины «за пределы действия зрения, слуха, речи, осязания, обоняния и т.д.», описывает абсолютный Брахман как «ухо уха, ум ума, речь речи, дыхание дыхания, глаз глаза и в то же время нечто вне пределов этого». Главная тема диалога — это связь между чувствами и умом, способность чувств и ума двигаться вовнутрь и расширяться вовне. Сам Брахман не имеет формы, и он не явлен, он достигаем и ошутим лишь посредством чувств и «ума». Он, неявленный (*авьякта*), воспринимается и проявляется через чувства как мгновенная ослепительная вспышка и исчезает как мелькнувшая звезда. В «Катха-упанишаде» эта мысль получает более детальное развитие: здесь выстраивается определенная иерархия: «Выше чувств (и их объектов) ум, отменнее ума (*манаса*) интеллект (*саттвам*); выше интеллекта взмывает великая душа (*махатман*), выше *махатмана* — не проявленное (*авьякта*), выше не проявленного — Наивысшая Душа (здесь: *пуруша*, но это может быть и Брахман)» (Катха-упанишада III. 10–11).

«Катха-упанишада», которая считается самым совершенным изложением мировоззрения и теорий о природе вселенной и жизни человека, с полной ясностью свидетельствует, что это мировоззрение не было отрицанием жизни. В его основе лежит необходимость сознательного процесса постепенного развития, перехода с одного уровня на другой и необходимость самообладания и дисциплины (*садханы* и *танаса*).

Близость Бхараты к этой идеологии несомненна; он не случайно снова и снова говорит о «глазе» и «ухе» — и об очищении. Речь не только о ритуальном очищении, имеется в виду непрестанное старание достичь все более высокой степени пронизательности и утонченности. Театральная вселенная — это мир «слышимого» и «зримого». Чувства, органы чувств и чувственные восприятия играют решающую роль в эволюции

теории и техники каждого из четырех средств выражения: звука, слова (*вачика*), языка тела (*ангика*), грима и костюмов (*ахарья*), внутренних состояний (*саттвика*). Однако, как сказано в Упанишадах, хотя чувства первичны и так же обязательны, как кони для движения колесницы, они — как кони — должны быть дисциплинированы, обузданы и иметь надлежащий вид. В известной метафоре из Упанишад колесницей управляют ум и интеллект. Здесь же ударение делается на том, что дисциплина изначально необходима художнику-творцу для вероятности и возможности тотального переживания. Если в дискурсивной мысли регулирующую роль играют ум и интеллект, то здесь ключевыми факторами становятся острота чувств и восприимчивость. Но чтобы впрямь чувства с их способностью к исследованию как внутреннего, так и наружного мира, требуются дисциплина и строгость жизни. Только тогда может художник обрести способность управлять чувствами, то обращая их внутрь себя, то поворачивая наружу. Введение *йоги* в театральный мир приобретает значимость, когда рассматривается в рамках мировоззрения, утверждающего важность равновесия и гармонии физического, чувственного, эмоционального, интеллектуального и духовного уровней. *Йога* есть сопряжение этих уровней по восходящей, позволяющей двигаться от физического к метафизическому.

«Натьяшастра» включает в себе теорию эстетики, хотя прямо о ней в тексте не говорится. Эксплицитно Бхарата говорит о художественном выражении и коммуникации. Концепцию *расы* невозможно полностью понять вне широкого фона спекулятивной мысли Упанишад.

Не облекая свое намерение в слова, Бхарата ясно дает понять, что его цель — представить вселенную имени и формы (*нама* и *рупа*) физического, брэнного тела, чувств и речи (*вач*), которая будет равноценна спекуляции и медитации, ритуалу и жертвоприношению. На самом деле, в конце своего труда Бхарата делает откровенное заявление на этот счет:

Кто постоянно слушает чтение этой *шастры*, благодатной, занимательной, изошедшей из уст Брахмы, самой святой, чистой, доброй, уничтожающей грехи, и кто участвует в театральном представлении или внимательно смотрит его, он достигнет той же цели, что мастера ведического знания

и совершающие жертвоприношения или приносящие дары (XXXVI.78).

Этот пассаж, вместе со сказанным в предыдущей главе об обязательности самодисциплины (*садханы*, даже *тапаса*) в творческом акте, окончательно раскрывает цель Бхараты: он намеревается, используя язык и словарь имени и формы (*нама-рупа* — идентичности и специфичности формы), приблизиться к Тому, что вне формы, что формы не имеет (*парарупа*). И сделать это посредством чувств, чувственных восприятий и эмоций, а не с помощью умственного усилия.

На уровне структуры Бхарата создает аналогию физической планировки *яджны*. Как в *шале* возводятся алтари (*веди*) разного размера и формы, а ритуальное действие, предназначенное для имитирования космоса и корректирования космического времени и календаря, происходит и синхронно и последовательно с использованием различных средств выражения, так разнородные главы «Натьяшастры» с их разделами и компонентами являются ритуальными алтарями этого грандиозного и сложного замысла. У драматического представления, как у *яджны*, есть моральный и этический посыл. Драматическое представление способствует соблюдению морального долга (*дхармы*), достижению экономического благосостояния (*артхи*), облагораживанию чувств (*камы*) и ведет к освобождению (*мокше*). Таким образом, искусство выступает как альтернативный — если не параллельный — путь к общепризнанным целям культуры, действующим одновременно на трех уровнях — *адхибаутика* (материальном), *адхьяत्मика* (индивидуально-душевном) и *адхидайвика* (метафизическом, или божественном). Очевидно, что природа театрального действия рассматривается как многомерная, хотя об этом нигде не говорится прямо.

В главах I и II «Натьяшастры» основы этой структуры изложены в точно выбранных, хотя и туманных терминах. Бхарата сопрягает ее с мировоззрением Упанишад, инкорпорируя его на уровне концепций и конечной цели художественного выражения, и созидает структуру, которая представляет собой аналог брахманического ритуала — *яджны*. Однако поскольку Бхарата не раскрывает фундаментальный план своей театральной цитадели и все это только подразумевается, подска-

зывается, а подчас — как Бхарата сам признается в конце — даже намеренно затуманивается (*гуха*), то текст вызвал к жизни великое множество интерпретаций и комментариев. Этим, отчасти, можно объяснить и то, почему и комментаторы былых времен, и современные исследователи сосредоточивают внимание на частных аспектах, отдельных частях, даже на определенных шлоках «Натьяшастры», а не на невидимых, но вполне реальных и глубоких основах особого мировоззрения и на отточенном языке его изложения. Через всю «Натьяшастру» проходит имплицитный поток «концепций» и позиций, своего рода *антх-салила* (невидимая река, Сарасвати), сообщающий тексту цельность видения.

Эксплицитно «Натьяшастра» без сомнения делится на 36 глав, которые располагаются в определенной последовательности. Структура текста наводит на мысль о желании автора представить все уровни художественного опыта, форм выражения, природу и уровни ответной реакции воспринимающей стороны. Автор не ограничивается обсуждением природы художественного опыта или чисто техническими деталями различных жанров и выразительных средств.

36 глав «Натьяшастры» можно группировать под разными углами зрения:

- 1) художественного переживания;
- 2) художественного содержания или состояний бытия; способов выражения посредством слова, звука, жеста, костюма, декораций и методов установления соответствий между физическим движением, речью и психическими состояниями, а также связи с аудиторией и ее реакциями;
- 3) структуры драматической формы, обычно переводимой как «сюжет», хотя *итивритта* — термин более широкий, охватывающий и структуру, и фазы развития действия.

1. Художественное переживание рассматривается с точки зрения творца — поэта, писателя, артиста, живописца, архитектора и интерпретатора — в данном случае актера, певца, строителя, выполняющего замысел архитектора, равно как и зрителя или реципиента искусства вообще. Художественное переживание акаузально и целокупно, это состояние блаженства и счастья в сознании творца, испытывающего его. Впо-

следствии оно переносится, переводится либо средствами искусства (т.е. словами, красками, звуками), либо посредством другого человека (т.е. актера и персонажей драмы). Изучение «Натьяшастры», в особенности глав VI и VII, убеждает в том, что, хотя кажется, будто Бхарата говорит исключительно о художественном выражении и методологиях вызова отклика и резонанса, в действительности он отдает себе отчет в различиях между двумя процессами. В конце концов, кто зачинал, кто мысленно видел, прежде чем возникла форма? Только переживание недифференцированности, слиянности бытия, состояния *самадхи*, акаузального, вне деятельности интеллекта, интуитивного и некогнитивного, может быть свободным от сиюминутности и ограничений. Оно способно привести к возможности или вероятности акта творения. Названная словами или нет — это *раса* в единственном числе, мощнейший заряд мгновенной свободы и раскованности, вдохновляющий на творчество. Отрешенность (*тамастха*) подразумевается постоянно и является главным догматом, лежащим в основе «Натьяшастры». Точно так же как в поэзии, музыке, танце и в изобразительных искусствах «несказанное» важнее «сказанного» или «спетого». Здесь тоже важнее всего имплицитный уровень, который не разъясняется.

2. Именно это переживание помогает абстрагировать жизнь до ее первичных эмоций и чувств. Особенности индивида, его эмотивное своеобразие вторичны, ибо каждый является носителем первичных абстрагированных состояний любви, ненависти и т.д. Именно они, всем знакомые по привычным названиям, и составляют содержание искусства, восемь или девять *рас* и их выражение в виде доминантных состояний или *стхав* *бхав*. Два уровня: недифференцированное состояние единства, не-дуализм, и дифференцированные состояния разнородности и многообразия — связаны между собой. Создание системы соответствий между специфическими эмотивными состояниями (*стхав* *бхавами*) и средствами их передачи (речь, язык тела, звук, музыка), с одной стороны, и характерными типажам, представителями социальных классов — с другой, совершенно логично. Это еще один фундаментальный уровень «Натьяшастры».

3. Третий уровень — это способность художественного произведения через особенности содержания, формы и вариаций вызвать у зрителя или читателя сходное — если не идентичное — недифференцированное состояние облегчения, освобождения (*сватантры*) от сиюминутной наполненности жизни.

На этой концептуальной основе создается физическая структура театра. Глава II посвящена реальному строительству театра, различным типам, формам и размерам театральных зданий. Как на концептуальном уровне микромодель строится на основе Упанишад, так физический театр — сцена и места для зрителей — тоже представляет собой микромодель космоса. Освящение выбранной площадки, закладка фундамента театра, конструкция сцены, которая делится на центральную часть и периферию, определение самого центра (*брахмастханы*), размещение хранителей сторон света — всё это копирование космоса, его микромодель. Физическая площадка воспроизводит космическое пространство. Театр — и в особенности сцена — есть аналог ритуального пространства *яджны*. *Шала*, алтари-*веди* были компонентами *яджны*; на сцене центр и периферийная часть служат той же цели. Брахма выступает как принцип центральности и вертикальности, другие боги занимают свои места. Бхарата уже в начальных главах заявляет, что на сцене будут представлены все три уровня пространства (*трилока*), все семь континентов и морей. Таким образом, физическое пространство театра есть нейтральное место для представлений, обладающее потенциалом превращения в пространство любого уровня. Некоторым исследователям «Натьяшастры» показалось, что между главами I и II нет единства и логической последовательности. Кёйпер даже предположил, что глава II может быть позднейшей вставкой⁵. Но если рассматривать эти главы как попытку Бхараты заложить концептуальную и физическую основу своей схемы, то взаимосвязь между ними становится очевидной.

⁵ *Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūṣaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam—Oxford—New York, 1979, p. 153.* Кёйпер стоит на этой позиции из-за различий в списках божеств в главах I, II и III. Он считает, что эти главы наряду с некоторыми другими написаны набожным шиваитом.

В главе I рассказывается на языке мифа об источнике вдохновения Бхараты и о появлении театра. Все обитатели мифического мира: Брахман, Шива, Индра, Сарасвати, Вишну, великий змей Шеша, дайтьи, бхуты, якши, пишачи и гухьяки — вовлечены в театр в качестве «актеров», главных действующих лиц, пропагандистов театра или его защитников. Это мир воображения, небесный ли или земной, но ненастоящий. Если Индре приданы полномочия «героя», то Сарасвати — «героиня». Она — «вач», олицетворение речи (I.96–97), и Шива берет на себя особую роль — побудителя к действию. После того как точно скопирован Космос, Бхарата вызывает в воображении космическую природу мира творчества, где *дэвы* и *асуры* сходятся в дружеской схватке и где обеим сторонам воздается поэтическая справедливость.

Глава I привлекала внимание ученых преимущественно в качестве источника, с помощью которого они надеялись установить исторические истоки индийского театра. Однако ее скорее следует рассматривать как увлекательное, упоительное повествование о полнокровном, радостном мире «творчества» и воображения. Верность одному-единственному источнику, культу, направлению или «идеологии» не обязательна.

Вот этому миру творчества и воображения нужно было дать физическое пространство. Оно могло быть «открытым», но нуждалось в защите. В обоих случаях существенным является *джарджара* (шест). Глава II обеспечивает физическое пространство⁶.

Последующие главы — III, IV и V тесно связаны. В главах I–II Бхарата начинал с концептуального, мифического и физического пространства. Глава III касается методологии освящения физического пространства, которое должно на определенное время превратить его в сакрализованное космическое пространство. Понятно, что для этого необходима *пуджа*. Освящение физического пространства можно считать универсальным явлением, идет ли речь о *яджне* или храме,

⁶ *Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūṣaka*. Всестороннюю дискуссию по *джарджаре* см. на с. 119–153 и сл. Кёйпер блестяще суммирует дискуссию XIX и XX вв. по *джарджаре*. Особенно много разъяснений содержится в его примечаниях.

ступе, церкви или мечети, о ритуале под открытым небом или под крышей освященного помещения. Живыми доказательствами этой универсальности могут служить ритуалы любого сообщества — будь то племя йоруба, американские индейцы или бесчисленные религиозные общины Индии. Бхарата задает лишь общие параметры методологии «копирования» космоса в выбранном ограниченном пространстве и отрезке времени, которые, в свою очередь, призваны вызывать ощущение трансфизического пространства и времени — равно как и определенного «места» и «часа». Ученые пытались найти корни этого явления в арийских или дравидских источниках, вместо того чтобы назвать очевидную причину, по которой Бхарата посвящает *пудже* целую главу. Бхарата не создает религиозный театр определенного социального слоя, касты или конфессии. Он освящает пространство, которое подготовит актеров, исполнителей и зрителей к тому, что они перенесутся в мир воображения и одновременно в божественное и небесное. Небесное и земное соединены между собой. На языке романтиков — Бхарата готовит актеров и зрителей к «добровольному удержанию доверия» в драме, которая должна начаться.

Как при помощи *пуджи* устанавливались все хранители, направления и стороны света, чтобы поместить частное в контекст универсального и космического, так в главах IV и V Бхарата предлагает методологии подготовки участников и зрителей к соединению различных уровней времени и пространства.

Глава IV начинается с занятной истории о том, как понравился Шиве первый спектакль (мистерия о пахтаньи богами океана *амриты* — напитка бессмертия), представленный Бхаратой. Именно Шива подсказывает Бхарате, что тот может с успехом использовать танцевальные *караны* перед началом спектакля. Дальше идет длинный перечень категорий танцевальных движений, именуемых *караны* и *ангахары*, их сочетаний в хореографические композиции — *пиндибандхи*. Бхарата принимает предложение, поскольку понимает, что танец будет способствовать внутренней и внешней подготовке. Чистый танец и движение могут стать наилучшим способом создания нужной атмосферы — своеобразной «увертюрой». Свободные от конкретного содержания, от смысла, приятные, ра-

дующие глаз движения могли бы воспроизводить космический танец Шивы в его беспредельном многообразии. Ибо танец Шивы вне времени — он танцует в космосе. Эта легенда содержит намек и на божественное происхождение танца (*нритта*) как категории, и на его место в театральном представлении. В нем тоже представлены разные уровни времени: «космическое» время, «вневремя» танца Шивы и ограниченное время исполнения *каран* и *ангахар*. Всё это свободно от конкретного содержания и повествовательности, а потому является эффективной подготовкой к тому, чтобы перенестись в иной порядок времени и пространства. Что касается танцевальной техники, то Бхарата вводит композиции движений прежде, чем начинает говорить о технике тела. Эту тему он будет подробно развивать только в главах VIII–XI.

Воспроизведение и реконструирование составляют суть глав III–IV, а вот в главе V Бхарата системно выстраивает множественные уровни своей операции.

Он описывает движение от небесного к земному, от божественного к человеческому, от строгого ритуала *бхрингары* (кувшин) и *дждарджары* (древко знамени) к юмору и игривости, от общения с царем и правителем к общению с простолюдными, молодыми и старыми, пришедшими в театр. Именно в главе V Бхарата раскрывает большую структуру в мельчайших подробностях. *Пурваранга* представляет собой «код», обозначающий разные уровни «времени» и «пространства» через пять выходов трех актеров. Актеры появляются и уходят, при каждом выходе вводя другой уровень пространства и времени. Таким образом, четко заявляются трансформирующий характер «театра», сцены и задача актера, который должен играть и общаться на нескольких уровнях с самыми разными зрительскими аудиториями. Более полный анализ значения *пурваранги* можно найти в ряде других книг⁷. Пусть Бхарата не раскрывает свой основополагающий план на уровне концепции, но он ясно излагает его главную цель на уровне

⁷ *Vatsyayan K. The Square and the Circle of the Indian Arts*, p. 60–65 (см. анализ разных фаз); *Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūṣaka*, p. 166–174; *Lidova N. Drama and Ritual of Early Hinduism*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1994, p. 7–24.

конкретной формы. *Пурваранга* — это хорошо разработанная горизонтальная проекция схемы, по которой будет возводиться его театральное сооружение. По сути, Бхарата объявляет, что драма будет двигаться одновременно на множестве уровней пространства и времени.

Очертив параметры, Бхарата будто бросается в самую «сердцевину» своего труда. И что же предстает там? Каким будет творческий процесс, способный это воплотить? Что предстанет, как предстанет и как Бхарата объяснит это? Прославленные главы VI и VII, посвященные *расе* и *стхаи бхаве*, на целые столетия в равной мере захватили воображение и теоретика, и практика искусства. Индия являет собой уникальный феномен непрерывающейся последовательности, неразрывной связи с этим «источником» — с «концепцией» *расы*, *стхаи бхавы* и *вьябхичари бхав*, вместе с максимой, превратившейся почти в клише: «*раса* получается от соединения *вибхавы*, *анубхавы* и *вьябхичари*» (VI.31).

Абстрагирование «жизни» в основные настроения, чувства, в главные эмотивные состояния — базисно и универсально для рода человеческого. Они не связаны с культурной спецификой, особенностями индивида или частностями. Да, культурная специфика, индивидуальное или социальное сказываются на воплощении универсальных психических состояний человека. Главные эмоции человека выражаются по-разному, на самом деле их выражения беспредельно многообразны и зависят от эпохи, региона и культуры: различны речевые выражения, язык тела и жестикуляция, как различны манеры и одежда, но любовь и смех, ревность, страх и изумление универсальны. Эти «универсалии» одни на всех, они-то и составляют сущностные «темы». У них есть детерминанты и побудители — *вибхавы* и *анубхавы*. Через истолкование определенных *рас* и *стхаи бхав*, с последующим их сопряжением (*самйого*) вызывается или создается состояние *расы* (*нишпатти*). Финальный вкус (*асвада*) сравним с послевкусием хорошего обеда, когда отдельные вкусовые компоненты уже утратили свои особенности, оставив только общее ощущение удовольствия. Вот это и есть предмет, исследуемый драмой или творчеством вообще, — радость или наслаждение, боль или пафос, восторг или изумление в чистом виде и их взаимо-

действие. Бхарата исследует, изучает всё это с пронизательной чуткостью целителя, с уверенностью искусного мастера, точнее, с опытностью эксперта, чтобы установить «правила» и программы для пробуждения психических состояний и их проявления через речь, язык тела, одежду, костюмы и пр.

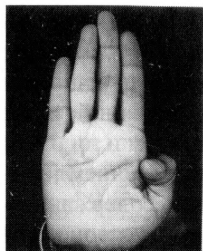
Разобравшись с «исток», подготовкой, назначением и неиндивидуализированным, почти абстрактным содержанием (*раса бхава*), с художническим вдохновением, с процессом воплощения, Бхарата, начиная с главы VIII, переходит к формальным ценностям искусства, к «технике» и системам коммуникации и отклика. Главы, посвященные этим темам, по преимуществу — хотя не целиком — и составляют эксплицитное измерение текста.

Он логически начинает с анализа тела — с моторной и сенсорной систем. Больше всего его занимает анатомия, не столько мускулатура, сколько суставы. О том, как он хорошо понимает нервную систему, свидетельствует его перечень физических стимулов и психических реакций, психических состояний и их выражений через физические движения. Главы «Натьяшастры», посвященные *ангика-абхинае*, следует понимать как язык тела в современной терминологии — но никак не просто жестикуляцию, позы и позиции, как часто делали раньше.

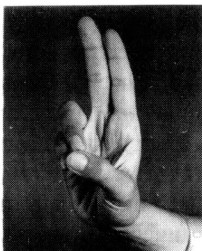
Этой теме — роли языка тела в театре, в качестве важнейшей составляющей его назначения и цели, посвящено несколько глав. Язык тела отнюдь не «вспомогательный» элемент, как нередко казалось и средневековым комментаторам, и современным исследователям. Тематика глав очень широка.

Бхарата начинает с деления анатомической структуры на главные компоненты: голова, корпус, таз, верхние и нижние конечности. Он исследует возможности физических моторных движений каждого компонента. Бхарата очень точен и четок анатомически и физиологически; он пользуется терминами *анга* и *упанга*, которые принято переводить как старшие и младшие члены. На самом деле он делает вот что: начав с головы и лица как единого целого, Бхарата анализирует все двигательные возможности каждой из частей: глаз, бровей, век, зрачков, всего глаза (*дришти*), носа, щек, подбородка, рта — анализирует всё, вплоть до цвета лица и шеи. Подробно рассматривается всё, что помещается выше первого и второго

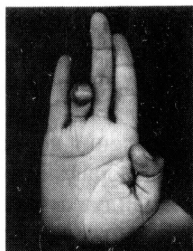
Мудры



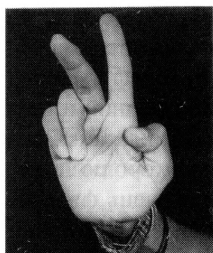
Патака



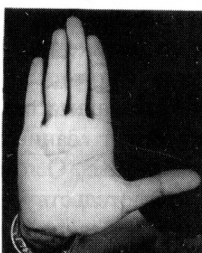
*Ардхапатака,
вариант*



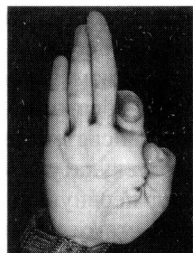
Трипатака



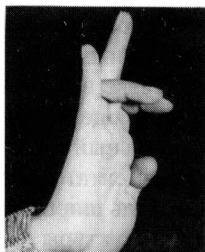
Картаримукха



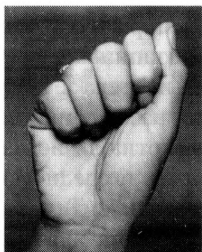
Ардхачандра



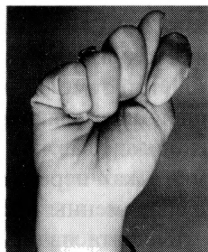
Арала



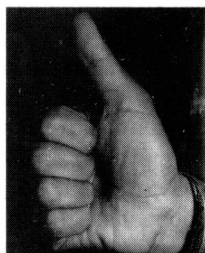
Шукратунда



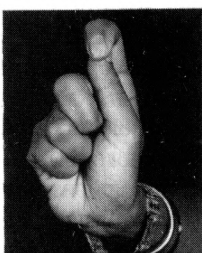
Мушти



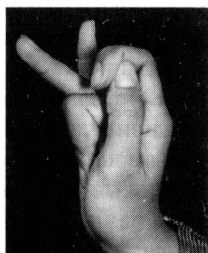
Мушти, вариант



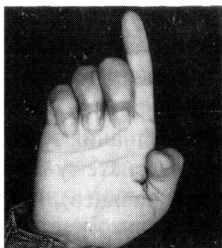
Шикшара



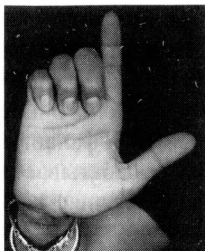
Капитткха



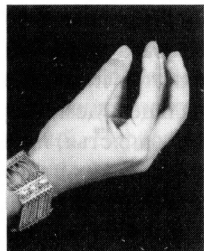
Катакамукха



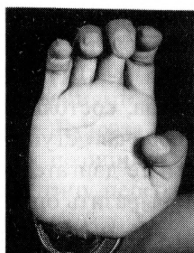
Сучимукха



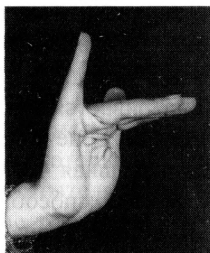
*Сучимукха,
вариант*



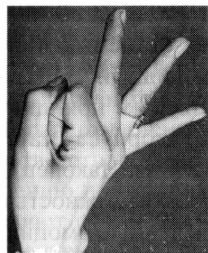
Падмакоша



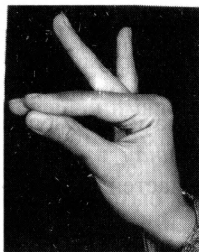
Сарпаширша



Мригаширша



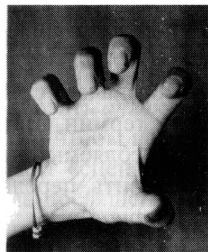
Хамса-асья



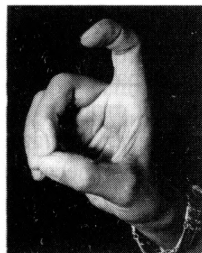
Хамса-асья, вариант



Самдамша



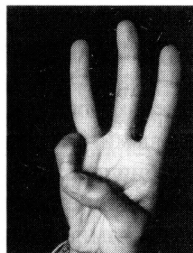
Урнабха



Тамрачуда



Маюра



Тришула

шейного позвонков (атланта и аксиса), исключая уши. Затем Бхарата переходит к рукам, таким же образом анализируя «кисть» и «кисти» как целое, состоящее из запястья, ладони и пальцев, демонстрируя при этом точное и полное знание костей запястья, пястных костей и фаланг. На основе знания этих физических структур он разрабатывает целую подсистему позиций и движений кисти (т.е. запястья, ладони и пальцев), называемую *хаста*.

Потом Бхарата рассматривает направление, высоту движений (всей руки) от тела и к телу. Как в случае головы и лица точкой отсечения были первый и второй позвонки, так здесь точкой смыкания названы плечевой шаровидный сустав, блоковидный сустав локтя и лучезапястный сустав (гл. IX). По тому же принципу рассматривается третья группа, состоящая из корпуса, таза и нижних конечностей, включая ступни (гл. X). Наконец, каждая отдельная часть тела и ее двигательная возможность соотносятся со способностью выразить определенную эмоцию или состояние души. Бхарата не забывает о том, что тело может просто совершать грациозные и красивые движения — без значения или смысла, поэтому, касаясь движения рук и нижних конечностей, он говорит и о чистом движении (*нритта*). Важно отметить, что слово, которым Бхарата обозначает степень применимости, это *винийога* (методология), термин, взятый им из ведического ритуала и неизменно употребляемый при перечислении *ангика-абхинай* в смысле «выразить, передать, донести через движения частей тела (*анга-шарира*)».

От исследования частей тела он переходит к технике движений с участием всего тела. Главное в этой системе — тренировка тела. В главе XI говорится: без *вьяяма* (упражнений), без хорошего здоровья и правильного питания ничего не получится. Связь между системой упражнений Бхараты и тем, что нам сегодня известно как *хатха-йога*, с одной стороны, и боевыми искусствами — с другой, просто бросается в глаза. Устойчивость и равновесие, а также распределение веса по всей спине настойчиво подсказываются двумя ключевыми терминами (*сама* и *сауитхава*). Эти же термины, как мы увидим позже, широко используются и в сфере музыки и языка.

Комплексы движений начинаются с контролирования тела в сидячей, стоячей и лежачей позициях. *Стханы*, *асаны* и *мандалы* представляют собой стилизованные первые позиции, статические позиции стояния, сидения и сгибания колен (*плие*) для разнообразных танцевальных движений. Первое из них — это *чари* — шаг и хождение. Контакт стопы с почвой и относительное перераспределение веса при отрыве стопы Бхарата обозначает выразительными терминами *бхауми* (земной) и *акашики* (неземной) *чари* (гл. X и XII). Простое хождение — *чари*, как функция нижних конечностей, трансформируется в условные типологии «походок». Это уже уровень их использования в драме, где они, именуемые *гати* в сценическом варианте, соотносятся с типами персонажей, с различными настроениями и чувствами и могут исполняться в разных темпах. Бхарата предлагает умопомрачительный репертуар сидячих позиций и походок, которые должны соответствовать полу, типу персонажа, обстоятельствам, настроению и ситуации драмы (гл. XIII). Кроме того, *чари* представляют собой базовые компоненты танцевальных движений, именуемых *карана* и *ангахара*. Их Бхарата описал с присущей ему детальностью в главе IV. Технику движений можно понять или как-то воспроизвести только после тщательного изучения описания приемов в главах VII–XI. В одной из более ранних работ предпринималась попытка полнее проанализировать *ангику*⁸.

На этом Бхарата делает паузу, будто для того чтобы напомнить читателю, что рамками его анализа служит «сцена» с ее способностью к трансформации. Глава II была посвящена типам театральных зданий, разбивке сцены, прежде всего на авансцену и задний план, на центральную и периферийную части, кулисы и зрительские места. Теперь сцена снова в центре внимания Бхараты, но на другом уровне.

Это определенное ограниченное пространство. Мы узнаем, где размещаются ударные, музыкальный ансамбль (*кутана*) и как это физическое пространство превратится в аналогию пространства космического или по меньшей мере станет одновременно копией обители богов и людей (*дайвика* и *ману-*

⁸ Vatsyayan K. Classical Indian Dance in Literature and the Arts. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1977 (2nd ed.), p. 38–97.

ши), крохотной Индией (Бхаратваршей) с ее разными культурными регионами. Создается базовая пространственная сетка, которая позволяет превращать одну физическую площадку в три пространства: водное, земное и небесное, в разные регионы, «места действия», «внешние», «внутренние», «ближние» и «дальние». Глава XIV, посвященная *какшавибхаге* и *правритти*, демонстрирует приемы и механизмы, используемые Бхаратой для охвата всех уровней «пространства». Эта глава имеет большое значение еще и потому, что в ней затронуты концепции стиля (*вритти*), региональных школ (*правритти*), а также двух манер сценического движения и речи — *натьядхарми* и *локадхарми*. Бхарата ввел эти концепции в главе VI (23–26).

Объединение четырех концепций — *какшавибхага* (деление сцены на зоны), *вритти* (стиль), *правритти* (региональные особенности или школы), *натьядхарми* и *локадхарми* (стилизованная и более натуральная манера движения и речи) — с энергичной или изящной танцевальной манерой (*тандава* и *сукумара*) и со сценическим поведением небожителей (*дайвика*) или смертных (*мануши*) (XIII.28) обеспечивает бесценное соединение принципов, определяющих не только физические движения (*ангика*) — их Бхарата описал ранее, — но и то, что последует дальше, в главах, касающихся двух других *абхинай*: *вачики* и *ахарьи* (всего же их четыре: *ангика*, *вачика*, *ахарья* и *саттваика*).

Что касается звука, речи и музыки, то в каждой из этих сфер, так же как в костюмах и прическах, существуют — и могут использоваться — особые стили: сценические персонажи должны быть опознаваемы по специфической речи, движениям, одежде и музыкальному сопровождению. Персонаж может быть представлен в мягком и лирическом или в энергичном ключе, выступить в подчеркнуто стилизованной или в естественной, в величественно возвышенной или в приземленной манере, в божественной или человеческой ипостасях. Бхарата уместно помещает эту важнейшую главу именно здесь — прежде чем перейти к другим главным инструментам творчества: звуку, слову, речи и просодии. Из чтения этой главы становится ясно, что чувство «времени» и «места» у

Бхараты никак не могло совпадать с Аристотелевыми единствами «времени» и «места». В самом же принципе структуры драмы и ее рамки с явно другой парадигмой мы можем различить всё, что нам понятно в греческой драме и реалистическом театре XIX в.

Однако дальше Бхарата переходит к «слову» и «речи», посвящая четыре длинные главы (XV–XIX) исключительно *вачике*. *Вачика* (произносимое слово) есть для него тело (*тану*) драмы. Верховенство слова утверждается совершенно недвусмысленно: «В этом мире *шастры* составлены из слов, мир опирается на слова, поэтому нет ничего вне слов и слова есть источник всего» (XV.3).

Артикулированную речь (*патхья*) он делит на санскрит и пракрит и приступает к доскональному анализу — такому же подробному, как анализ тела. Сначала — главные структурные единицы: существительные, глаголы, частицы, пропозиции, номинальные суффиксы, сложные слова, благозвучные сочетания (*сандхи*), падежные окончания. Затем идет деление на гласные и согласные, слова, стихи и прозу, метры и размеры, слоги (долгие и краткие, ударные и безударные), рифмы и стопы двустипий. Элементы языка на первичном уровне разбираются один за другим. Метод здесь тот же, что при разборе частей тела. Глава XV не затрагивает метрических особенностей, которым Бхарата посвящает отдельную главу XVI. Глава XV называется «Чхандовидхана» (рассмотрение размеров ведической поэзии) и отличается от главы собственно о метрах (XVI), которая и носит название «Вритталакшана» (рассмотрение различных стихотворных размеров): названия глав ясно указывают на движение его мысли. В главе о метрических различиях Бхарата приводит множество примеров, свидетельствующих о его превосходном знании стихосложения. Его информированность в этой области весьма внушительна, к тому же в цитируемых им стихах содержится немало прелестных мифологических сюжетов. Разнообразие метрических композиций огромно. Их названия говорят о связи с природой; многие метрические формы явно подсказаны флорой и фауной — как и танцевальные движения, например *харинаплута* или *маюралалита*, изображающие оленя или павлина.

За двумя этими главами логически следуют главы, посвященные дикции (*лакшана*) и ее 36 вариантам. Само слово *лакшана* обладает несколькими смысловыми уровнями и рядом коннотаций. Соответственно, оно по-разному переводилось — как критерий, индикатор, признак и т.д.⁹ (в зависимости от контекста, области употребления и уместности). Метр, рифма, язык поэзии — всё соотносится с настроением или чувством (*раса*) и должно применяться соответствующим образом (XVII.42).

Далее идет анализ фигур речи, главным образом сравнений (*упама*), метафор (*рупака*), лаконизмов (*динака*) и удвоений слогов (*ямака*). Описав субкатегории каждой из групп, Бхарата переходит к интересному разделу, в котором разбираются разного рода изъяны (*доши*) и достоинства (*гуны*) речи и метрических форм. Цель, безусловно, заключается в том, чтобы максимально передать настроения и чувства и представить эмотивные состояния. Бхарата полностью осознает мощь слова и его воздействия на слушателя. Красивые или правильно подобранные слова в пьесе «подобны украшению (*аламкара*), какое являет собою лебедь, скользящий по лotosовому пруду; неподходящие слова так же нелепы, как пара, состоящая из куртизанки и брахмана-аскета». Эти главы «Натьяшастры» легли в основу теорий санскритской риторики и поэтики. Из этих глав впоследствии излился бурный поток, целая река *аламкарашастра*. Они получили столь высокую оценку и столь широкое признание, что нет нужды добавлять к этому и наши. Для целей данной книги это краткое перечисление было необходимо, чтобы сделать понятной верховенствующую роль слова и дикции, отводимую им Бхаратой в его схеме взаимосвязанного мира четырех *абхинай*.

Глава XVIII посвящена языкам, особенно декламации на пракрите и использованию различных диалектов. Главу следует рассматривать в контексте принципов Бхараты, касающихся региональных школ (*правритти*), стилей (*вритти*), а также возвышенно-стилизированных и естественных сценических приемов (*натьядхарми* и *локадхарми*), перечислявшихся

в главе XIII. Бхарата предпринимает отважную попытку дать всестороннюю трактовку всему. Тем не менее он отдает себе отчет в том, что излагаемые им специфические правила могут быть только моделями, но никак не строгими предписаниями. В силу этого он завершает главу, оставляя дверь открытой: «Это всего лишь общие указания (*видхана*), которым можно следовать, используя языки и диалекты в театральных представлениях. Однако что здесь пропущено, может быть добавлено из наблюдений мира и людей (*лока*), из того, что мудрые собирают из местных словоупотреблений» (XVIII.61). Совершенно очевидно, что Бхарата остро ощущает безграничность многообразия и возможность изменений, а потому в вопросах языка и костюмов демонстрирует открытость и гибкость подхода. Глава XIX ограничена формами обращения к разным персонажам и сценической интонацией.

Описание правил обращения позволяет представить себе взаимоотношения между людьми, в частности людьми разного социального статуса, но по-настоящему интересен раздел об интонации и декламации, а также указания Бхараты об использовании определенных нот в соответствии с определенными настроениями/чувствами. Бхарата называет три голосовых регистра (*стханы*): грудной (*урас*), горловой (*кантха*) и головной (*ширас*). Три регистра дают три высоты, и Бхарата указывает их нисходящий и восходящий порядки. Еще раз хочется отметить его превосходное знание техники формирования голоса в различных центрах тела. Бхарата упоминает четыре акцента: *удатта* (поднятый, высокий тон), *анудатта* (неподнятый, низкий тон), *сварита* (средний тон) и *кампита* (вибрирующий тон), каждый из которых он опять же соотносит с определенными чувствами и настроениями. Они же становятся основой шести *аламкар* — способов рецитации, которые могут быть высокими или низкими, взволнованными или сдержанными, быстрыми или медленными. Бхарата явно преследует двойную цель, вводя здесь базовые компоненты «звуков», «регистров», высот и темпов: во-первых, соотнести их с определенными настроениями/чувствами (*раса*), во-вторых, подготовить читателя к подробному разбору музыки (*сангита*), хотя тот последует далеко не сразу.

Бхарата неоднократно пользуется этим методом — вводит сложную тему буквально в двух словах, но в определенный контекст (как *вритти* и *дхарми* в контекст *расы* и *стхаи бхавы* или как *какшавибхагу*, которая будет раскрыта в гл. XXIII), с тем чтобы позднее вернуться к полному анализу темы. Такой структурный формат просматривается по отношению к целому ряду тем. В данном случае Бхарата помещает и звучащую ноту (*свара*), и слово в область поэзии и драмы, устанавливая их связь с главами о музыке, которые появляются позднее. Он понимает и внутреннюю взаимосвязанность всех выразительных средств, и автономность каждого. Он, собственно, уже показал это на примере категории *нритта*: сначала как танца, а затем в соотносительности *нритта* и с поэзией, и с музыкой.

В характерном для него стиле, точно так же как остановился он поговорить о *какшавибхаге* (делении сцены на зоны) сразу после глав об *ангиках*, теперь он задерживается на рассмотрении структуры как таковой. Разобрав вопросы первичности звука и слова, языка тела и жестов, принципов трансформации физического пространства, он обращается ко «времени» и движению драмы. Это план структурного поднятия его замысла. Теперь описываются формальные аспекты типов структур, внутри этих типов — движение «времени» как «сюжета» каждой из этих структур. Соответственно, посвященные этому главы XX и XXI носят названия «Дашарупалакшанам» («Десять типов пьес») и «Итивритта». Если в главе XX представлена типология пьес с их главными характеристиками, то глава XXI ведет в самую «сердцевину» концепции Бхараты о театральной структуре. Идет движение не по восходящей линии — начало, конфликт, кульминация, развязка, а по кругу, серией концентрических кругов, налагающихся один на другой и образующих связь через концепции *биджи*, которая подсказывает органический рост, и *бинду* (капля жидкости и точка гномона ранней геометрии), знаменующую структуру и пропорцию.

Мы уже упоминали эти основополагающие концепции — вместе с концепцией *пуруши* — как всепроникающий язык спекулятивной мысли до Бхараты; упоминали и парадигму *пуруши* в брахманической *яджне*. Бхарата ассимилирует эти

концепции и систематически использует термины *биджа* (семья) и *бинду* (точка) в своем тексте, что подразумевает его знакомство и с концепцией *пуруши*. Это связующие нити его общей структуры.

Припомним, что Бхарата использовал метафоры «семени», древа и ветвей в своих размышлениях о настроении/чувстве (*раса*) и об эмотивных состояниях (*стхаи бхава*) в главах VI и VII. Теперь, излагая структурные принципы драмы, он возвращается к ним более эксплицитно.

Знаменательно, что главы о типах драмы и о структуре пьес Бхарата помещает примерно в середине текста. Эти две главы соединяют собой два обширных раздела «Натьяшастры»: главы I–XIX и XXII–XXXVI. В первом разделе он занимался одним комплексом проблем, главным образом вопросами пространства и способами выражения через язык тела, звук, ноту и слово. Во втором он берется за две другие *абхинаи* (*саттвика* и *ахарья*), за музыку как особую категорию, а также размышляет о зрителе и о вопросах общего характера, которые касаются всех аспектов театра и не могут быть ограничены лишь реальной структурой драмы.

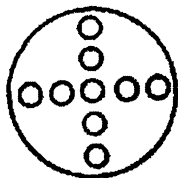
Таким образом, понятно, что на этой стадии Бхарата принимается за разработку типологий. В главах XX–XXI он начинает с перечисления типологий пьес (*дашарупака*); в главах XXII–XXIV описывает типологии стилей, героев, героинь, прочих персонажей, региональные характеристики, типы ситуаций и художественного оформления спектаклей.

Всё это обусловлено общей структурой различных типов драмы. Это — *итивритта*, термин, который обыкновенно переводится неадекватным ему словом «сюжет». Термин же — при буквальном прочтении — вызывает зрительный образ окружности (*вритта*). Он и означает, означал или может означать окружность. Это очерченная граница структуры, которая не является одномерной. Она многомерна. В рамках общей структуры существует возможность нескольких типов композиций или структур, сравнимых с трехмерными блоками или кубами, которые можно располагать в самых различных конфигурациях. Они управляют динамикой движения и многими — или по меньшей мере тремя — пластинами «вре-

мени». В главах о конструкции театра (гл. II) и о *какшавибхаге* (гл. XIII) исследование велось в пространстве. В главе V (о *пурваранге*) многослойное «пространство» и «время» кодифицируются через повторяющиеся выходы и уходы со сцены группы из трех актеров. Теперь Бхарата исследует многомерное «время» при помощи тройственного модуля понятий *авастха*, *артхапракрити* и *сандхи*, соответственно используя метафоры *биджа* (семя), *бинду* (точка) и косвенно привлекая концепцию *пуруши*, о чем свидетельствуют понятия *мукха*, *пратимукха*, *гарбха* и др.

Средневековые комментаторы «Натьяшастры» от Шришанкуки до Абхинавы и современные ученые, в особенности К. Бырский¹⁰, уделяли большое внимание концепции *итивритта* как структуре, а также значимости таких понятий, как *биджа* (семя) и *бинду* (точка). Автор данной книги занималась концепцией *сандхи*¹¹. Тем не менее некоторые замечания о сущностной природе драматической структуры и об обоснованности использования трех разных концепций движения времени будут полезны и здесь.

Возможно, прежде всего следует рассмотреть три категории в терминах формы, ибо драматическая структура есть важнейшая форма (*рупа*) драмы. Три понятия, сведенные к абстрактной геометрической форме, можно представить себе в рамках общей площади окружности в следующем виде:



¹⁰ Byrsky M.C. Concept of Ancient Indian Theatre. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1974, p. 101–144; см. также комментарий «Натьяшастры» Абхинавагупты (Vol. III, Baroda edition).

¹¹ Vatsyayan K. The Square and the Circle of the Indian Arts, p. 47–48 (Itivṛitta).

Каждый раз движение идет к центру или от центра к периферии, и «центры» двух типов движения «совмещаются», даже совпадают. Более того, если представить себе каждую категорию: *авастха* (состояние), *артхапракрити* (развитие или движение темы) и *сандхи* (соединения или переходы) — в виде объема твердой массы (*гхана*), то возможно дальнейшее усложнение. Наконец, если каждый из этих блоков многослоен — поставлен один на другой, как кубики в детской игре, — то из них можно составить бесконечное множество конфигураций, перестановок и комбинаций. Современные математические кубики, используемые как учебное пособие, понятны каждому. Система Бхараты обладает тайной сходного паззла, она обладает гибкостью и бросает вызов. В паззле, конечно, можно разобраться. Соединяя модули в различные комбинации и конфигурации, можно построить великое множество структур и форм. Но ясно, что кубики невозможно свести к линии или выстроить в линейной прогрессии стрелы времени. Линейность наличествует в «модели», но не составляет ее полноту; движение является по существу круговым.

Попытки пользоваться мерками шкалы линейного времени, «точкой» и «линией» в привычных геометрических терминах — вместо объема и многомерности — отчасти и привели к тому, что, на взгляд некоторых, если не многих, структура санскритской драматургии выглядела рыхлой, перегруженной отступлениями и неясной. Но оставим в стороне геометрию и теоретические споры по этой теме — вернемся к трем категориям: *авастха*, *артхапракрити* и *сандхи*. Прежде всего поясним эти термины, чтобы лучше понять дальнейшее.

В первом, т.е. *авастха* (состояние), движение рассматривается с точки зрения героя, главного действующего лица. Это ясно из названий пяти стадий движения: *арамбха* (начало), *праятна* (усилие), *праптисамбхава* (возможность достижения), *ниятанхалапрапти* (возможность развязки, но без уверенности в преодолении препятствий, конфликтов) и *пхалайога* или *пхалагама* (обретение плода). Это говорит о чисто линейном порядке продвижения. Хотя стадии *нияпти* (детерминированность, причинные связи) очень долго вызывали споры, ясно, что эти стадии видятся с точки зрения героя и постепенно ведут в направлении цели. Здесь есть линейность, но

только в рамках общей круговой структуры. Все же движение состояний ума героя и стадий его действия не могут составить полноту драматической структуры.

И тут вводится второе и более важное измерение — *артахпракрити* (природа движения главной темы). Она развивается по законам живого организма — высаживается в почву, пускает побеги, растет и достигает плодоношения. Процесс, соответственно, и описывается метафорами *биджи* (семена) и *бинду* (точки). Введение ключевой темы есть семя (*биджа*), ее наружное структурное проявление, похоже на каплю или точку (*бинду*). Тема расширяется (Бхарата употребляет слово «расширение, распространение» — *вистара*), она присутствует на всем протяжении пьесы. Тема проявляется как росток, как тонкий ствол или как наглядно отмеченная флажком *патака* (в геометрии — центр окружности, вписанной в равносторонний треугольник) и вьется сквозь *пракари* (слово, означающее нечто разбросанное, раскиданное, наподобие древесных ветвей) к финальной *карье* (последней стадии действия или плодоношению, если продолжить аналогию с деревом). Если следовать логике этого разделения, то покажется, что метафоры *биджи*, *бинду*, *патаки*, *пракари* и *карьи* тоже предполагают горизонтальное распространение или разрастание, где на каждой стадии присутствует «сердцевина», «тема» как квинтэссенция. Таким образом, то что является поступательным, линейным или даже вертикальным, с точки зрения героя, есть всеобъемлющее, всепроникающее под углом зрения главной темы.

Третья, и по-своему самая важная, — это концепция *сандхи* (соединений, переходов). Как должны все эти элементы продвижения, пропитывания, распространения, с точки зрения героя, под углом зрения темы и т.д. соединиться вместе и сопоставиться? На сей раз на помощь приходит имплицитная метафора *пуруши* (человека) или даже — в самом общем плане — архитектуры. Составными частями являются *мукха*, *пра-тимукха*, *гарбха*, *вимарша* или *авамарша* и *нирвахана*. Возможно, ключ к природе этих терминов даст их буквальный перевод: рот, продвижение (букв.: нечто обратное рту), утроба, пауза или сложность и разрешение. Три первых представляют собой метафоры тела, два последних подсказывают движение. Они плохо поддаются переводу. Эта перегружен-

ная смысловыми нюансами терминология вытекает из представления Бхараты о человеческом организме, а также из его знания *винийоги* (методологии) *яджны*. Аналогия *итивритты* с *шарирой* (телом) на самом грубом и самом тонком уровнях драмы есть намек на природу взаимосвязей и движения времени внутри драматической структуры. Именно динамика движения и природа взаимосвязей, подсказываемые через термины *мукха* и *пратимукха*, как и через более сложные, но по сути более уместные здесь движения внутри *гарбхи* (утробы) — неявленные, но динамичные, указывают на дальнейшие сложности (*вимарша*) и далее на финальное разрешение.

Эти концепции стали предметом долгих и сложных дебатов и дискуссий, нашедших отражение в трудах известнейших комментаторов «Натьяшастры» от Абхинавагупты до Сагаранандина¹² и Бходжи, концепции, которые невозможно проанализировать в рамках этой книги. Однако все же есть необходимость несколько подробнее остановиться на этой связке из трех принципов, поскольку они составляют основу структуры текста Бхараты и помогают понять ключевые концепции в их полноте. К тому же в них используется серия метафор, постоянно встречающихся в тексте, метафор, освященных и отточенных традицией как на уровне спекулятивной мысли, так и ритуальной практики, равно как и понятий, заимствованных из геометрии, анатомии и физиологии.

Что касается анатомических и физиологических понятий, то Бхарата применяет их с куда большей точностью, чем мы сегодня. Мы часто наблюдаем, как общественные науки и гуманитарные дисциплины заимствуют терминологию точных наук — физических и естественных, а также современной технологии в довольно расплывчатом и обобщенном виде. Бхарата демонстрирует более глубокое понимание терминологии такого рода, хотя, конечно, он не специалист. Он тоже нередко путает метафоры. Тем не менее его знакомство с единица-

¹² *Sāgaranandin. Nāṭakalakṣaṇaratnakośa*. Ed. by M. Dillon. L.: Oxford University Press, 1937; см. также предисловие В. Рагхавана (к изданию 1960 г.). См. также полную дискуссию по *itivyṛtta* (*Nāṭakalakṣaṇaratnakośa*. Ed. by B. Shankar. Varanasi: Chowkhamba 1972 (Sanskrit Series Office), p. 7–104). Это наиболее полная и всесторонняя дискуссия.

ми измерения, с понятиями геометрии, с реальным «временем» подтверждается подробными расчетами «времени», «измерениями времени» в этих двух главах. Рассуждения о точном делении времени, расчеты *мухурта*, *надика* и других единиц в контексте пьес разных типов показывают, как хорошо чувствовал Бхарата реальную физическую продолжительность — время спектакля, внутреннее время пьес (развития характера и драматического действия) и то концептуальное время, в котором встречаются небожители и смертные. Структуру драмы во времени нужно видеть вместе со структурой драмы в пространстве: и то, и другое соотносено с параллельно многомерными понятиями *трикала* (три времени) и *трилока* (три мира), а отсюда и важность этих триад как структурного конструкта. Разбирая *итивритту*, Бхарата также строит свои конструкты на числе «пять». У каждого из трех измерений сюжета есть пять составляющих. Можно заодно вспомнить о пяти рядах кирпичей ведического алтаря, где каждый ряд представляет другой временной и пространственный уровень.

Перечень «соединений» (*сандхи*) и их распределение по группам и подгруппам можно сравнить с тем, как анализировал Бхарата малые и большие суставы тела в разделе об *ангика-абхинае* или слова и предложения в контексте *вачики*, где он использовал термин *вритта* при рассмотрении стихотворных метров.

Эволюция драматической структуры, рассматриваемая в этих двух главах, строилась на сравнении с человеческим телом (*шарира*), обладающим суставами и частями — старшими (*анга*) или младшими (*упанга*). Это он объясняет в самом начале главы. Однако важнее всего модульный подход. Бхарата подает части тела как модули, которые способны сочетаться в бесчисленном множестве вариантов. Некоторые *артхапракрити* могут быть опущены, равно как и некоторые «суставы» (*сандхи*). Необходимо также иметь в виду тонкое, но вполне реальное различие, подсказываемое двумя разными терминами: *сандхи* (как в анатомическом, так и в грамматическом смысле) и *бандха* (связывание). Последнее дает больше возможностей для новых форм и образований. Можно вспомнить применение этого композиционного приема в контексте груп-

пового танца *пинди-бандха* (гл. IV), а потом в индийской поэзии и живописи, где этот термин обозначает стихи в виде геометрических фигур (*читра-бандха*), или в фигуративном искусстве (*нарикунджа-бандха*) и, конечно, в *бандха нритья*.

Гибкость, возможность новаторства и импровизации при помощи наборов комбинаций составляют основу абстрактной модели форм, которую разработал Бхарата. Это действительно *итивритта*.

Два высказывания Бхараты в конце главы XXI поясняют его подход ко всему вышеизложенному. Описав характеристики и компоненты драматической формы под названием *натака*, Бхарата подчеркивает, что драма есть представление, пересказ (*анучаритам*) при помощи *абхинай* (средств выражения), однако ее успех возможен только при условии, что актер преодолел, подавил свое личное «я» (*свабхавас тьяджате*; XXI.121–124). И наконец, Бхарата опять подчеркивает, что все, им сказанное, открывает возможность представить беспредельное многообразие мира в бесчисленном количестве форм (*рупа*). И формы эти будут вечно новыми (*навина*) и бесконечно (*ананта*) разнообразными. Не может быть лучшего утверждения ясного видения цели и гибкости структуры вопреки всем разночтениям и разным толкованиям этих строк.

Выделить эти общие принципы было важно потому, что они лежат в основе всего индийского искусства — не только литературы и театра. Парадигматическая модель с беспредельными возможностями создания новых форм несла в себе закодированную гибкость, так хорошо прослеживаемую сегодня в классической музыке Индии и, в известной степени, в индийском танце. Древняя и средневековая архитектура и скульптура, драматургия и театр зиждятся на этих принципах.

Но чтобы перейти к следующей группе глав (XXII–XXVI), полезно обратить внимание на некоторые важные принципы в целом, не вдаваясь в детали каждого из них.

Вспомним, что Бхарата уже представлял темы стилей (*вритти*), региональных школ (*правритти*) и двух способов сценической подачи материала (*натьядхарми* и *локадхарми*). Теперь, в главе XXII он детально разрабатывает *вритти*, прослеживая мифические истоки и соответствующее примене-

ние каждого из них — вербального (*бхарати*), возвышенного (*самвати*), изящного (*кайшики*) и энергичного (*арабхати*). Мифы о происхождении стилей помогают понять характер каждого: словесной дуэли (по преимуществу словесной), величественного и благородного поведения, изящной и лиричной, или напротив, сильной и энергичной манеры общения. Бхарата устанавливает систему соответствий между ними и выражением эмотивных состояний. Таким образом, как уже было сказано, мы имеем группу принципов: *вритти*, *правритти* и *дхарми*, вместе с контролируемым и интериоризуемым (*абхьянтара*) и внешним и открытым (*бахья*) аспектами, — соотносимых с эмотивными состояниями (*стхаи бхава*) и переходящими состояниями (*вьябхичари бхава*), с одной стороны, а с другой — со всеми четырьмя инструментами сценического выражения, с *абхинаями*, что может быть использовано в них. В этой главе вводятся некоторые понятия, которые Бхарата разовьет в виде примеров в последующих главах, в особенности в главах о *саманья-абхинае* и *читра-абхинае*. С учетом того, что многие авторы, главным образом В. Рагхаван¹³, превосходно разъяснили эти группы принципов, мы ограничимся комментированием значения двух глав, касающихся *саманья-* и *читра-абхинай*, терминов, которые переводятся на разные лады, означая, в принципе, сценические приемы общего или базового типа (*саманья-абхиня*) и особые или смешанные приемы (*читра-абхиня*).

Что касается *саманьи*, то это понятие следует рассматривать в свете интереса Бхараты к четвертой *абхинае* (*самтвика*). До сих пор Бхарата занимался телом и речью (*ангика* и *вачика*). Выстроив структуру драмы, он переходит к двум другим *абхинаям*: сначала к самой внешней — *ахарье* (одежда, костюм, декорации, реквизит, маски), а затем к самой внутренней — *самтвике*. Глава о костюмах и гриме (XXIII) содержит богатейшую информацию о цвете и о типах грима

¹³ *Raghavan V. Sanskrit Drama. Its Aesthetics and Production. Madras, 1993* (“Vṛttis”, p. 242–315; “Nāṭya and Lokadharmī”, p. 201–242). См. также: *Vatsyayan K. Mārga and Deśī. — Ludwik Sternbach Memorial Lecture. Vol. I. Lucknow: Akhil Bharatiya Sanskrit Parisad, 1979; eadem. Nāṭya and Lokadharmī. — Ibid.*

для различных персонажей, представителей разных регионов Индии, о технике изготовления стационарной и мобильной бутафории, включая столь важное древко знамени *джарджара* и разнообразнейшие маски. Устанавливается целый ряд соотношений. И здесь Бхарата снова оставляет дверь открытой: «цвета можно менять в зависимости от личных предпочтений» (XXIII.97–98).

Глава о *саманья-абхинае* — длинная глава, в которой содержатся некоторые фундаментальные положения. Здесь Бхарата старается показать, что фундаментальными являются «внутренние состояния» тотальной личности. Бхарату интересует «чувство» и его произвольное выражение. Понятно, он подчеркивает, что *саманья-абхиная* соотносится со всеми частями тела, с телом в его целостности, а не с отдельным жестом, способным передать незримое, но угадываемое (XXIII.1–3; 72–73). Следовательно, он в сущности говорит о чувстве и темпераменте (*саттва*), невыраженном, но распознаваемом по физическим признакам — слезы, гусиная кожа и т.д.

В одной из предыдущих глав (VII.6) Бхарата написал, что *раса* (чувство/настроение) рождается из 49 типов *бхавы*: 8 *стхаи бхав*, 33 преходящих состояний (*вьябхичари бхава*) и 8 состояний *саттвика*, когда они насыщены свойством *саманьи* (в данном случае — универсальности, всеохватности или общности). Состояние, глубоко затрагивающее сердце, создает *расу*, и она охватывает все тело, как огонь охватывает сухое полено (VII.7).

Это основополагающее заявление теперь развивается в главе XXIV, которую Бхарата предпочел озаглавить «Саманья-абхиная», а не «Саттвика-абхиная». Выбор заглавия многозначителен: цель Бхараты — привлечь внимание именно к аспектам универсальности и всеохватности. Их источником является *манас* (ум).

Хотя ученые многократно комментировали эту главу, они, пожалуй, недостаточно глубоко исследовали некоторые фундаментальные аспекты взаимосвязи между чувствами/телом и умом, введенные Бхаратой здесь. Мы уже подчеркивали значение, которое придается чувствам, органам чувств и чувственным восприятиям в спекулятивной мысли (Упанишады и высказывание Бхараты о театре как о мире глаза и уха, ми-

ре зримого и слышимого). В этой главе Бхарата ставит фундаментальный вопрос о связи чувств и ума, психических состояний и их непроизвольного отражения, о распознаваемых признаках внутренней подавленности или подъема, передаваемых физическими рефлексам.

Бхарата рассматривает все пять чувств, представляет классификацию и категории «типов личности» и типов темперамента. При этом он следует аюрведической классификации типов личности — аюрведа делит людей по темпераменту на уравновешенных, холодных, вспыльчивых, энергичных или вялых в зависимости от врожденного сочетания трех базовых форм биоэнергии — *ваты*, *питты*, *капхи*.

Одного этого достаточно, чтобы убедиться в острой наблюдательности Бхараты и его тонком понимании взаимосвязи между чувственными восприятиями, телом, умом, чувствами и эмоциями. Типы личностей, различия их пластики, разная манера ходить, держаться, разный язык тела и речи молодых, стариков, мужчин и женщин — всё есть проявления этой связи. Бхарата отмечает, что «человек, лишенный ума (*манас*), не может знать объекты чувств, которые поступают через пять источников» (XXIV.86). Бхарата явно имеет в виду наличие или отсутствие сознания (*четана*) и опыта. Он проводит четкое различие между умом (*манас*), чувствами (*бхава*) и чувственными восприятиями.

Хотя на эксплицитном уровне представляется, будто Бхарата просто дает наставления актерам о том, как играть восприятие звука (*шабда*), касания (*спарша*), формы (*рупа*) и запаха (*гандха*), на самом деле он привлекает внимание к глубинным аспектам взаимосвязи восприятий, тела, ума, чувства. Это явствует из последующих шлок (XXIV.86–96).

И на этой стадии центром его интереса становится *кама*, понимаемая и как желание, и как любовь. Чувственные восприятия, эмоции и сознание составляют основу отношений между мужчиной и женщиной. Бхарата акцентирует и то и другое. Существует желание богатства (*артха-кама*), желание праведности (*дхарма-кама*), даже желание *мокши* (*мокша-кама*), и существует целый мир желаний желаний в сфере отношений мужчины и женщины. Тема раскрыта по существу и без лишних подробностей — как явление фундаментального и

универсального характера, для которого нет культурных барьеров. Глубокое проникновение Бхараты в природу человеческого сознания, в согласованную работу ума, чувств, тела и восприятий лишь на поверхностный взгляд кажется описаниями типов личности и классификациями мужчин и женщин по категориям — в данном случае скорее женщин — с перечислением внешних признаков характеров и особенностей поведения. Однако общий контекст — это сфера *камы* (желания и любви), следовательно, сфера общения между полами. Природа этого общения двояка, общение происходит на интровертном и экстравертном уровнях, на уровнях внутренних и внешних отношений.

Бхарата счел уместным именно в этом контексте описать разные типы качеств, делающих женщин привлекательными (*аламкара*), — чувства (*бхава*), эмоции (*хава*), страстность (*хела*). Это не автономные категории, это психические состояния с эмоциональными, рефлекторными и физическими реакциями на противоположный пол (XXIV.6–11) в сфере *камы* (обычно и совершенно неадекватно переводимой как эротика). Таким образом, основой всей главы является *кама* и взаимосвязанность чувств, тела, ума и сознания. Логически, на уровне восприятия и выражения они бывают либо внутренними, либо внешними (*абхьянтара* или *бахья*), косвенными, угадываемыми или невидимыми (*парокша*), либо наоборот — явными и открытыми (*пратьякша*). Другая группа терминов: *шучи* — острая игла, *анкура* — прорастание, *шакха* — ветви — указывает на связь чувства, тела и слова/жеста в их различной последовательности или одновременности, в виде намека или откровенного выражения, в форме, лишь наводящей на мысль или высказанной. Затем Бхарата переходит от общих характеристик женщин и классификации женских типов к более узкому вопросу — классификации героинь (*наука*). Неудивительно, что его классификация героинь господствовала в истории индийского искусства и по сей день сохраняет значимость в исполнительских видах искусства. Тем не менее полезно припомнить тот контекст, в котором Бхарата перечисляет типы героинь.

Классификацию проясняет следующая, глава XXV, которая на первый взгляд касается куртизанок, но на самом деле посвящена мужчинам, мужским типажам и типам героев. Бхара-

та сопоставляет оба пола и рассматривает реакцию каждого на противоположный пол, но строго в сфере *каматантры* (XXV.53–54). Классификации весьма внушительны; кое-что кажется нам забавным, даже архаичным, ибо природа человеческих взаимоотношений, даже отношений мужчины и женщины в сфере любви и желания, слишком сложна, чтобы уложиться в категории. Однако мы находим блестящие прозрения и типологии, которые можно выделить и в этой сфере. Но все же самое важное — это определение типов сознания, ума и чувства и их наружных проявлений через манеру держаться, походку, сокращение и расслабление лицевых мускулов, через напряженность или раскованность. Как мы хорошо знаем, обычно всё это выражается не частью тела, а проявляется во всем, что мы легко опознаем как личный стиль индивида.

В главах, о которых идет речь, содержатся и другие концепции и термины, которые приобретают чисто технический характер в позднейших работах по искусству. Например, *пратъякша* — эксплицитный, *парокша* — имплицитный, *абхьянтара* — внутренний, *бахья* — внешний. Есть еще два термина: *натийита* и *нивритьянкура* (XXIV.41–46). Бхарата напоминает нам и о важности песен *дхрува*. Объясняет он эти термины позднее.

Однако настал час сделать несколько кратких замечаний по главе XXVI, которой завершается рассмотрение всего, что относится к концепции, структуре и дизайну, — по главе о «Читра-абхинае» (в переводе — особое исполнение, особая подача, смешанное изображение, категория разных типов исполнения при помощи речи и движений). Велось немало споров по поводу тонкой грани, отличающей *саманья-абхинаю* от *читра-абхинаи*. Закончились они почти единодушным заключением о том, что в этом вопросе существует путаница или недостаток ясности и, конечно, неопределенность. В свете сделанных нами наблюдений относительно интереса Бхараты к проблемам личности, темперамента и внутренних состояний сознания, особенно в человеческих взаимоотношениях, которые он разбирает в главе о *саманья-абхинае*, глава о *читра-абхинае* выглядит вятной и отличной от предыдущей.

Акцент перенесен с личности на объекты и явления. Поэтому глава ограничена описанием методов и способов изображе-

ния актерами через жесты и мимику объектов на разном отдалении и на разной высоте, включая птиц, животных и людей (скажем, когда персонаж падает в обморок или мечется в ярости и т.д.), чисел — на пальцах одной или обеих рук, времени суток и времен года и даже прошлого, настоящего или будущего... Цель Бхараты ясна.

Читра-абхинья как категория легко отличима от *саманья-абхинья*. Три общих положения, приводимых здесь, важны, ибо проливают свет на ранее уже обсуждавшуюся взаимосвязь *бхавы*, *вибхавы* и *анубхавы*, а также показывают, как *читра-абхинья* действует в качестве системы поддержки *анубхавы* (проявлений чувства). Состояния (*бхава*) касаются самоощущения, детерминанты (*вибхава*) — это процесс коммуникации, буквально показа (*прадаршана*) другому. *Анубхава* (следствие) есть все остальное, наружное. Естественно, *читра-абхинья* является самым подходящим инструментом для создания сценической атмосферы. Чрезвычайно важны последние десять шлок главы: в них Бхарата суммирует в сжатой форме все, очерченное им в предшествующих главах. Но поскольку им, как правило, не уделяется внимания, то будет нелишне привести здесь полностью шлоки 115–129. В этих 15 шлоках (XXVI.115–129) автор суммирует все, что старался сформулировать на уровне цели, концепции, проявления, визуализации, структуры и техники:

115–116. Как плетельщик гирлянд складывает их из разных цветов, так и драма должна исполняться жестами, языком тела, равно как чувствами и состояниями.

116–117. Движения и походка, предписанные правилами для персонажа, вышедшего на сцену, должны неукоснительно выдерживаться актером, без ущерба для темперамента этого персонажа, пока актер не покинет сцену.

117–118. На этом я закончил говорить о представлении при помощи слов и жестов. Что я упустил, то следует актеру черпать из поведения людей (*лока-вьяхара*).

Тройная основа драмы:

118–119. Люди (*лока*), Веды и духовность (*адхьятма*) известны как три авторитетных источника. Драма преимущественно опирается на цели, имеющие отношение к двум последним (Веды и *адхьятма*).

119–120. Драма, которая берет начало в Ведах и духовности (*адхьятма*) и включает в себя правильные слова и метры, достигает цели (*сиддхам*), когда получает одобрение людей (*лока*). Следовательно, люди считаются окончательным авторитетом (*прамана*) по драме.

121. Подражание (*анукарана* — переложение, пересказ, но не имитация) деяниям богов, мудрецов и царей, равно как и обыкновенных людей, называется драмой. (В буквальном смысле: представлением того, что происходило — *пурваврита чарита*.)

122. Когда актер соответствующей жестикуляцией представляет на сцене человека в различных состояниях души, это называется драмой.

Люди, устанавливающие нормы драмы:

123. Соответственно, события (*варта*), связанные с людьми в различных состояниях, могут включаться в пьесу теми, кто хорошо знаком с канонами театра (*натьяведа*, а также *натьявидхана*).

124. Любые *шастры*, законы, виды искусства и действия, которые связаны с поведением людей (*локадхарма*), могут быть поставлены (букв.: названы) как драмы.

125. Правила, касающиеся чувств и действий мира, как подвижного, так и недвижимого, не могут быть полностью сформулированы (букв.: установлены) *шастрами*.

126. У разных людей разный нрав, и на их нравах строится драма. Поэтому драматурги и режиссеры (*прайоктр*) должны считать людей авторитетом для себя (в том, что касается законов искусства).

127. Следовательно, они (*прайоктры*) должны обращать внимание на чувства, жестикуляцию и темпераменты, изображая состояния разных персонажей (какие могут появиться в драме).

128. Люди, которые знают в этом порядке искусство театральных представлений и применяют его на сцене, удостоиваются наибольшего почтения в этом мире за использование на практике теории или сути драмы (*натьятаттва*), равно как и искусства игры (*абхиная*).

129. Они должны быть известны как методы представления, опирающегося на слова, костюмы, грим и жестикуля-

цию. Эксперт по театральной постановке (*прайога*) должен использовать их для успеха (своего предприятия).

Эти шлоки — в которых оставлены некоторые термины на санскрите — в долгожданном, пусть и неадекватном переводе М.М. Гхоша говорят за себя.

В них точно отражены сфера и уровни, подход, метод и смирение.

Можно лишь еще раз подчеркнуть использование терминов *натьяведа* и *натьятаттва*, *адхьятма* и *лока*. Бхарата на самом деле создал просторный мир гибкости с возможностями для творчества и новаторства. Это цельное, единое видение, проявленное во множестве форм. Бхарата действительно синтезирует мир сущности, мир рефлексии (*натьяведа* и *натьятаттва*) и чувства, мир структуры и грамматики (*видхана* и *шастра*). Наивысшие судии — люди (*лока*)¹⁴. Им принимать, отвергать, изменять или исправлять. Ранее он сказал нам, что, возможно, многое упустил, так что необходимо наблюдать *лока-вьявахару*. Соответственно, универсальное и особенное, абстрактное и обобщенное, структурированное и гибкое есть взаимопроникающие уровни. Как ясное высказывание, глава XXVI и эти шлоки представляют собой еще одну паузу или водораздел в «Натьяшастре».

Вкратце изложив свою концепцию и замысел, Бхарата обращается к «конечному продукту» — к театральному спектаклю как единому целому. Серьезная проверка любого творчества — от вдохновения до процесса трансформации «идеи» в «форму», переноса из абстракции в конкретность — есть «продукт», законченный и «автономный», продукт, который должен соотноситься на различных уровнях с разными аудиториями как в рамках одной культуры, так и в транскультурном контексте. Созданный в определенной конечной эпохе и местности, он должен обладать силой воздействия вне своего времени и места создания.

¹⁴ *Misra V.N., Sharma P.L. "Loka". — Kalātattvakośa. Vol. II. Delhi: IGNCa and Motilal Banarsidass, 1992, p. 119–196.* Слово *loka* имеет широкое значение. Это фундаментальная концепция, и Бхарата использует этот термин с высокой концептуальной нагрузкой.

Именно к этим проблемам привлекает Бхарата внимание в главе XXVII. Он убежден, что действенность произведения художника (*siddhi* — слово, переводимое как «успех», означает также достижение, наделяющее силой и властью) зависит от его способности передавать сообщение. Бхарата выделяет здесь два уровня: божественный (*дайвика*) и человеческий (*мануши*). Его термины следует понимать как указания на разные уровни сознания. На нашем языке их можно даже трактовать как уровни интуитивные, вдохновляющие, акаузальные, дискурсивные, супраментальные и обыденные, грубые или тонкие, но никак не «священные» и «профанические» (XXVII.1–2). Художественное произведение, театральная постановка могут вдохновить зрителя, возвысить его до чувства благоговейного трепета, дать ему ощущение чуда (*адбхута*) и вызвать в зале реакцию полной «тишины», немого эха (XXVII.17) или же отклик менее совершенный и более явный в виде рукоплесканий и восторженных выкриков.

Творец — художник, драматург или актер — способен добиться этого только внутренним контролем и дисциплиной. Именно в этом контексте употреблено слово *садхака* (XXVII.86). Бхарата напоминает нам, что весь акт сотворения и представления есть *садхана*, где на первом месте стоят деперсонализация и отрешенность.

Что касается зрительской аудитории, то зритель тоже должен быть настроен, подготовлен и инициирован. К зрителю предъявляются не менее строгие требования. Важнейшую предпосылку составляют как его позиция, так и посвященность в некоторые технические аспекты происходящего. Зрители — тоже потенциальные художники: художественное произведение заново стимулирует и активизирует дремлющие состояния души. Строки Бхараты о зрительской аудитории (*прекшака*) вызвали бурные споры о природе эстетического отклика, которые продолжались веками.

Бхарата не забывает и о критиках, и о судьях искусства, он устанавливает правила составления «жюри». Правила впечатляют: жюри должно состоять из знатока ритуала (*яджнавит*), танцовщика (*нартака*), знатока стихосложения (*чхандовит*), грамматиста (*шабдавит*), правителя (*раджан*), превосходного лучника (*ишвастравит*), художника (*читравит*), куртизанки (*вешья*),



Танцевальная поза. Чидамбарам, храм Девы, XIV в.



Танцевальная поза. Чидамбарам, храм Деви, XIV в.



Танцевальная поза. Чидамбарам, храм Деви, XIV в.



Танцевальная поза. Чидамбарам, храм Деви, XIV в.



Танцевальная поза. Чидамбарам, храм Деви, XIV в.



Танцевальная поза. Чидамбарам, храм Деви, XIV в.



Танцевальная поза. Чидамбарам, храм Деви, XIV в.



Танцевальная поза. Чидамбарам, храм Девы, XIV в.



Карана. Чидамбарам, восточная надвратная башня (гопурам), XIV в.



*Караны. Чидамбарам,
восточная надвратная башня (гопурам), XIV в.*





Танец Шивы. Эллора, рельеф из пещеры № 15, VI в.



Образ чистого танца (*нритти*). Танджор, XI–XII вв.

музыканта (*гандхарва*) и чиновника из окружения царя (*раджасевака*). Можно ли представить себе более широкий перечень дисциплин, представители которых призваны быть арбитрами? Пожалуй, Бхарате следовало бы добавить еще специалиста по йоге и архитектора.

Последующие главы посвящены широкому спектру вопросов музыки. Бхарату интересуют формальные аспекты всех категорий музыки, инструментальной и вокальной (гл. XXVIII–XXXIII). Бхарата набрасывает систему и устанавливает формальные принципы (он употребляет два слова: *видхана* и *видхи*). Мы помним, что он уже ввел ранее в контексте просодии тему звуков (*свара*), издаваемых голосом. Здесь он переходит к более подробному анализу. В главах заложены основы особой музыкальной системы — микроинтервалы (*шрути*), ноты (*свара*), гаммы (*грама*), ладо-звукорядные основы (*мурчхана*), мелодические модели (*джати*), ритмы (*тала*) и многое другое. Классификация следует обычной для Бхараты схеме «уровней» и «измерений». Бхарата разбивает целое на мельчайшие составные, а затем выстраивает архитектурную структуру. Эти главы обладают такой ценностью, что в рамках данной книги не представляется возможным воздать должное даже просто их богатому содержанию и лексикону. Бхарата демонстрирует поразительное знание предмета — от изготовления музыкальных инструментов (четырёх типов) до природы звука, нот, консонанса, ассонанса, диссонанса и мелодических моделей. Он устанавливает систему соответствий между каждой категорией и ее способностью вызывать определенную эмоцию; развивает ее, определяя сочетания звуков в мелодических композициях и их воздействие на эмоциональные состояния. Он проводит различие между инструментальной и вокальной музыкой. Вокальную он затем разделяет на два типа — на чистый вокализ и на пение со словами (*варна* и *гейя*). Говоря об инструментальной музыке, приводит детали различных типов музыкальных инструментов с характеристиками каждого. Бхарата подробно рассматривает категорию песен *дхрува*, которые неоднократно упоминал в предыдущих главах. Категорию музыки *гандхарва* он отличает от категории *гана*. Перечисляет различные типы *тала* (ритмов, метрических циклов). Короче говоря, Бхарата закладывает основы

специфически индийского музыкального стиля с его гаммами и ладовой структурой. Эти основы впоследствии обсуждались и дебатировались, даже корректировались и менялись, однако базовые принципы, сформулированные Бхаратой, никогда никем не отвергались. Как и в отношении *ангики* (языка тела), *вачики* (словесного выражения) и *фабулы* (*итивритта*), Бхарата предлагает базовый каркас с несколькими компонентами, которые могут использоваться в качестве «модулей» для построения бесчисленных конфигураций, создающих многообразные и дополнительные формы. Именно эта изначально заложенная гибкость содействовала развитию двойного феномена: неразрывной преемственности на одном уровне и постоянной изменчивости и движения — на другом. История классической индийской музыки в ее теории и практике может служить наиболее убедительным и живым примером этого явления.

В главах содержится гораздо больше общих принципов и методологий (*видхана* и *видха*), чем *нияма* (правил) и технических указаний. Эти главы и стали источником музыкальных дискуссий и стимулом для развития ряда направлений, которые столетиями вытекали из «Натьяшастры». Дискуссии по некоторым предметам были глубоки и интересны как на «концептуальном», так и на техническом уровнях. Достаточно отметить описание Бхаратой *ласья*, которая косвенно фигурировала в предыдущей главе.

Обычно в современном понимании этот термин из области танца употребляется в качестве противоположности *тандаве*. Однако Бхарата не рассматривает их как парные термины. Для Бхараты *ласья* — это форма сольной композиции, в которой один актер исполняет несколько ролей без смены костюма под аккомпанемент вокальной или инструментальной музыки. Исполнитель может играть эти роли сидя, стоя или двигаясь. Как правило, речь идет о танцовщице. Детально разрабатывая эту категорию в главах, посвященных музыке, и представляя игровые субкатегории, Бхарата не упускает случая подчеркнуть фундаментальную и решающую роль музыки и *талы* во всем, что мы понимаем под родовым термином *абхиная* в репертуаре современного классического танца.

Обсуждение песен *дхрува* имеет большое значение в силу того, что многие технические детали *пурваранги* невозможно понять без объяснений *дхрувы* в этих главах.

Едва ли можно ставить под сомнение целостность текста, задуманного как некое единство, хотя, конечно, в нем встречаются неточности и искажения.

Наряду с работами о стилях (*вритти*), региональных школах (*правритти*) и манерах игры (*дхарми*) существует корпус ценных критических музыковедческих трудов современных исследователей — от Свами Праджнянананды до Премлаты Шарма¹⁵, — и нет ни возможности, ни, пожалуй, необходимости в дальнейшем анализе темы.

Три последние главы (XXXIV–XXXVI) завершают этот громадный текст. Главы XXXIV и XXXVI посвящены другой группе проблем. Глава XXXV возвращает нас к началу труда. Хотя Бхарата уже писал о типах персонажей, о героях и героинях, здесь он разрабатывает эту проблему в терминах более специфических, а также соотносит ее с практической проблемой подбора актеров для театральной постановки. Большая часть его рекомендаций применима и в наши дни, хотя список типажей, героев и антигероев пришлось бы сильно расширить за счет возросшего количества дисциплин и специалистов по ним, а также изменившихся социально-экономических факторов. Живи Бхарата сегодня, ему бы, наверное, пришлось включить в свои рекомендации подбор актеров не только на роли царей, цариц, придворных, военачальников, воинов и шутов, но добавить к перечню еще и политиков, профессионалов высокого ранга, бизнесменов, академиков, ученых, технократов, брокеров и бесчисленное множество прочих со специфическим и узнаваемым стилем жизни и соответствующим жаргоном, манерой держаться, интонацией и одеждой каждой группы. Нам хорошо известен стандартный

¹⁵ *Swami Prajnanananda. A History of Indian Music. Vol. 1. Calcutta: Ramakrishna Vedanta Math, 1963; Sharma Premlata. Saharasa. Sangeet Natak Akademi; Lath Mukund. Dattilam. Introduction, Index. New Delhi, 1978; см.: Daniélou A. Introduction to the Study of Musical Scales. New Delhi: Oriental Books, 1979, p. 1–11, где дается определение концепций.*

набор персонажей в современной индийской драматургии и на экране. Бхарата — отдаленный предшественник этих тенденций, далеко не всегда эстетически удовлетворительных.

Куда более значимы другие организационные проблемы, касающиеся драматической труппы (театрального коллектива на нашем языке). Бхарата перечисляет квалификации и необходимое снаряжение каждого члена труппы. Получается внушительный список. В него включены все: от поэта (*кави*) до драматурга (*натьякара*), а также режиссер (*сутрадхара*), актер-танцовщик (*ната*), актриса (*натакийя*), шут (*видушака*), руководитель оркестра (*таурипа*), арранжировщик (*кушилава*), художник по костюмам (*вешакара*), специалист по головным уборам (*мукута-карака* или *ширшака*), изготовитель украшений (*абхаранакрит*), плетельщик гирлянд (*мальякрит*), сценограф и плотник (*кару*), художник (*читракара*), красильщик (*раджака*) и прочие профессионалы — «артисты» и ремесленники. Все вместе они составляют труппу и носят общее название — *бхараты*. Этот список вполне мог бы соперничать со списком участников современной постановки — недостает только звукоинженера и режиссера по свету.

Доскональное знание всей цепочки творчества — от источника творчества, художнического вдохновения, до художественного процесса и выражения через основной выразительный инструментарий (словесный, телесный и пр.), до конечного продукта, его восприятия и отклика на него — поистине ошеломляет. Не меньшее впечатление производят познания Бхараты, его компетентность в технических деталях и понимание психологии группового труда. Бхарата, воистину, сотворил *шастру прайоги*, корпус принципов *grahis* или практики.

Знаменательно, с какой целеустремленностью переходит он на другой уровень своего дискурса в заключительной главе. Здесь мы возвращаемся к началу — не к моменту зарождения драмы в состоянии медитации и рефлексии в *самадхи* Брахмы, а к немногочисленным, но многозначительным вопросам собрания премудрых, выслушавших пояснения Бхараты. Их имена говорят о многом: Атрея, Васиштха, Ангирас, Агастья, Ману, Вишвамित्रа, Джамадагни, Маркандея, Бхаратаваджа, Вальмики, Канва и другие — создатели многих отраслей знания.

Их интересуют три проблемы. Мудрецы вопрошают о значении сложной вступительной части (*пурваранга*), они хотят знать, почему режиссер (*сутрадхара*) совершает ритуал омовения (и *пуджу*) на сцене, каким образом драма низошла (букв.: упала) на землю и как получилось, что актеры (потомки Бхараты) оказались уравнены с четвертой кастой, с *шудрами*?

Ответы Бхараты весьма выразительны. Они убедительны на уровне структуры, но еще больше — на уровне смысла. *Пурваранга* подобна воинским доспехам. Как телу требуются доспехи для защиты, так и *пурваранга* обеспечивает начальную защиту для сохранения и поддержания мира «воображения» (*анукиртана* — новое сотворение универсума; то, что могло произойти и может быть донесено до зрителя) в теле (*шарира*) драмы. *Пурваранга* возвещает благоприятствование (*мангала*). Мы и сегодня отлично знаем, как важны формальные ритуалы благоприятствования в начале любого дела, и соблюдаем их во всех гранях индийской жизни. Таким образом, вступительная часть (*пурваранга*) выполняет двойную функцию — защиты и возвещения. О ее роли как звена, соединяющего разные уровни — божественный (*дайвика*) и человеческий (*мануши*), небесный и земной, — мы уже упоминали. Прием повторяющихся выходов на сцену группы из трех актеров каждый раз в других костюмах представлял и связывал разные уровни пространства и времени.

Здесь Бхарата идет дальше и приравнивает звучание *нанди* к произнесению ведических *мантр*, а музыку — к священному омовению и речитативному повторению имен бога (*джана*).

На второй вопрос — почему *сутрадхара* совершает омовение на сцене, Бхарата — на явном уровне — дает практический ответ. Он говорит, что облиться водой *сутрадхаре* просто необходимо, ибо он столько раз кланялся, что ему надо освежиться. На уровне сокровенном Бхарата привлекает внимание к переходу с одного уровня коммуникации на другой. Сакрализация пространства и времени завершена, так что теперь требуется отбивка: с этого момента *сутрадхара* отступает на второй план и начинается само представление.

Ответ на третий вопрос — а он затрагивает тему, о которой уже шла речь, как низошел театр на землю и чем актеры на-

влекли на себя проклятие, указывает на главное и фундаментальное требование, на необходимость для актера остерегаться личного «эго» и гордыни.

Бхарата подчеркивает двойной характер этого требования: чтобы отрешиться от своего «эго», «обезличиться», актер должен превратить себя в пустой сосуд, а затем ярко и достоверно заполнить пустоту иным «я». Для этого он должен обладать «негативной» талантливостью и восприимчивостью. И здесь имеет первостепенное значение внутренняя дисциплина и сосредоточение (*манас*) актера. В этом был смысл проклятия, отправившего на землю небесную деву, апсару Урваши, когда, выступая при дворе Индры, она назвала имя своего возлюбленного Пурураваса вместо имени бога — Пурушоттамы.

Сыновья Бхараты (творческое сообщество) тоже должны пройти серию искупительных действий (*праяшчитта*) из-за своего «эго» и злоупотребления своими силами, прежде чем они будут снова восстановлены в правах на земле, благодаря вмешательству царя Нахуши.

Бхарата с поразительной тонкостью и мастерством подводит свой ответ к кульминации, вновь утверждая целокупность изначального вдохновения, процесс перехода от унифицированного, нерасчлененного состояния к выражению через конкретную форму и множественность форм, измерений и уровней коммуникации и требование деперсонализации, смирения, подготовки и дисциплины художника. Однако при всем при том творческий акт есть тайна, и многие его аспекты остаются загадочными. *Гуха* — часто повторяющееся слово (XX.9–11 и сл.)

Последовательное изложение 36 глав потребовалось для раскрытия структуры текста как на имплицитном, так и на эксплицитном уровнях. Здесь есть единое видение, хорошо очерченная цельная структура и методология дискурса, который развивается во многих планах и по различным кругам, будучи мультидисциплинарным по природе. Бхарата организует текст тоже кругообразно, в соответствии со своей концепцией сюжета (*итивритты*). Без сомнения, существует вероятность позднейших вставок (самый яркий и трудный пример — раздел по *шанта расе*) и искаженного прочтения тек-

ста, однако стальной каркас экспозиции обнаруживает поразительную цельность видения.

Кратко суммируя: последовательное движение текста идет по периметру окружности с невидимым, но реальным центром и точкой. Главы I–V составляют одну группу, посвященную пространственным и временным отношениям. Главы VI и VII — это вторая группа, в которой жизнь абстрагируется в спектр понятий *раса*, *бхава* и их вариаций. Главы VIII–XIII касаются всех аспектов языка тела. Глава XIII выполняет роль паузы для конкретизации методологии преобразования пространства в место на сцене. Главы XIV–XIX касаются всех аспектов вербальности, звука и речи (*вачика*). Другая пауза — это главы XX и XXI, в которых речь идет о структуре драмы, типах пьес и многоуровневом развитии сюжета. **Время** — вот что здесь главное. Главы XXII–XXVI составляют еще одну группу, где ставятся вопросы, связанные с двумя другими инструментариями выражения: костюмами и декорациями (гл. XXIII) и *саттвикою* (гл. XXIV). В главе XXII, посвященной стилям (*вритти*), поставлены проблемы общего характера, во второй части главы XXIV обсуждаются правила отображения любовных игр, глава XXVI отведена *саманья-абхинае* и *читра-абхинае*, а XXV — гендерным отношениям. Затем следует еще одна пауза для рассмотрения театрального успеха и достижений (гл. XXVII). Главы XXVIII–XXXIII отведены музыке. За ними следуют две главы о распределении ролей и организации (XXXIV и XXXV); в главе XXXVI круг замыкается возвращением к теме происхождения театра и его нисхождения с небес.

Надо отметить, что Бхарата уделяет равное внимание каждому из главных средств выражения, а именно — языку тела (*ангика*), словам и языку (*вачика*) и музыке (вокальной и инструментальной). В каждом случае анализируются структурные и формальные аспекты. Структурные проблемы Бхарата поднимает в главах-паузах о *какшавибхаге* (делениях сцены на зоны), о сюжете и общих предметах — в другой группе глав, за которыми следует еще одна пауза — об успехе постановки и вызываемой ею реакции зрителей. Организационные вопросы составляют отдельную группу глав.

Этот грандиозный замысел Бхарата выполняет, будто оркеструя музыкальное произведение для большого оркестра. Пишет партию для каждого инструмента, готовит план для каждой группы инструментов в их взаимодействии друг с другом, ни на миг не забывая, что все это предназначается для пробуждения «настроения», состояния души, когда после исполнения своей партии инструмент или музыкант больше уже не имеет ни значения, ни смысла. Как актеры в его драме, *ангика*, *вачика*, *ахарья* и *саттвика* должны выйти за пределы своего отдельного назначения и влиться в целое, стать его частью. Как в оркестре каждый инструмент обладает собственной спецификой и техникой игры, так каждая *абхиная* (расширенная до искусства), отличная от всех других и легко узнаваемая, ведет свою партию в общем звучании, но никогда не бывает абсолютно автономна.

Если сравнение организации рукописи с оркестром, исполняющим великую симфонию, уместно, то в рассмотрении проблем и уровней дискурса текст больше напоминает произведение индийской музыки. Он начинается с раздумчивого настроения, разворачивает целый диапазон звуков, проходит через изменения, комбинации и возвращается к тонике мелодической системы или к первому удару индийской системы *тала*, т.е. к *саме*.

Кроме того, мы уже подчеркивали эклектический характер труда и синтезирующую роль «Натьяшастры». Она представляет собой слияние многих потоков мысли, жизни, поведения, видов искусства. На некоторое время она превращается в подобие огромного озера, почти океанических пропорций. Естественно, что из этого «слияния», водоема или мини-океана и должно было вытечь множество разных потоков.

Бхарата дал базовую структуру и общеиндийский лексикон, которым было суждено направлять теорию и практику индийского искусства на протяжении двух тысячелетий. Течение подчинялось двойной динамике: жизненно важной динамике вечной неизменности и преемственности и динамике изменчивости и движения.

5. ТЕКСТ И КРЕАТИВНОСТЬ

Хотя длинный последовательный — глава за главой — пересказ «Натьяшастры» мог утомить читателя, он был необходим. Часто, слишком часто, текст «Натьяшастры» дробился на фрагменты, и каждый фрагмент изучался интерпретатором или группой специалистов как нечто самостоятельное или же выбранный пассаж рассматривался — опять-таки в отрыве от целого — как имеющий отношение только к чрезвычайно глубокомысленным проблемам или сугубо техническим деталям.

Предыдущая глава с анализом «Натьяшастры» в ее цельности предназначалась и для уточнения некоторых специфических характеристик *шастры* как особой категории в индийской традиции. *Шастра* не является ни теорией, ни праксисом, она и не чисто спекулятивна, и не эмпирична. У нее есть определенное назначение (*уддеша*) и четкая структура. *Шастра* — это строго очерченный теоретический дискурс, который может быть выражен языком «мифа», способным обеспечить ведение дискурса на многих уровнях.

Создание «Натьяшастры» повлияло как на теоретическую мысль, так и на художественное творчество не только в области театрального искусства, литературы, поэзии, музыки и танца, но и в области архитектуры, скульптуры и живописи.

Хотя эта монография писалась не с целью исследования применимости теории к реальному художественному творчеству — от пьес Бхасы и Калидасы до современного традиционного театра Индии или к музыке северной традиции (хиндустани) и южной традиции (карнатика), к танцевальным стилям, ко множеству направлений в архитектуре и скульптуре, — тем не менее будет уместно еще раз рассмотреть в общих, а не в технических терминах, каким образом мировоззрение Бхараты, сформулированные им теоретические принципы, особенно его взгляд на цель произведения искусства как на спо-

соб пробуждения *расы* (эстетического наслаждения, *асвады*), а не отображения или имитации действительности, проявляет себя в различных видах искусства. При всей близости, если не тождестве, вдохновляющей идеи и конечной цели их формальные аспекты и технологии различны.

Эти принципы сообщают фундаментальное единство видения всему искусству Индии, а расширительно, и всему искусству Юго-Восточной Азии, оставляя в то же время огромный простор для региональных особенностей, индивидуальной стилистики и бесконечных вариаций и модификаций.

До XVIII, а в отдельных случаях до XIX в. это было справедливо в отношении всех видов искусства, различавшихся по степени утонченности и совершенства. Затем наступает перелом, и начинается другая стадия, характеризующаяся более современным ощущением мира, особенно заметным в литературе, архитектуре, скульптуре и живописи. А потому, говоря о применимости концепций Бхараты к индийскому искусству в целом, мы имеем в виду искусство древнее и средневековое.

Итак, что волнует индийского художника и как он выражает себя в избранной им сфере?

Больше всего волнует его поиск «тотальности» и «цельности»: цельность (*пурна* и *акханда*) и трансличность ставятся превыше всего. Стадия зарождения замысла не выражается, но интенсивно переживается. Замысел получает выражение через разнообразие форм: всегда абстрактных и обобщенных, так сказать, не имеющих контекста. «Формы» с их типологиями мифического и человеческого мира претворяют, воссоздают, перелагают, реконструируют «исходное» переживание *бхавы*. Это — *анукиртана*, *анукатхана*, *анукришти*, *анучарита*. Это проявление состояний бытия — и отрешенное, и интенсивное. Первейшее требование — отказ от личного «я». Это не имитация, не зеркальное отражение действительности и не отображение какого-то одного «идеала» или абсолюта. Это пре-творение есть мини-, микро- или макроформа — в малом ли святилище или великом храме, в крохотной статуэтке или монументальной скульптуре, в настенной росписи или миниатюре, в многоактной драме или лирическом стихотворении, в грандиозном спектакле или отдельном выступлении,

в концерте большого оркестра или сольном номере, эта форма становится «призмой», которая позволяет воспринять многоцветие — только для того, чтобы пробудить ощущение «всеобъемлющего» света. И это — единственная *раса* начала и конца: все остальное есть игра (*лила, крида*) форм в разных конфигурациях, выполняющая чрезвычайно важную, незаменимую, но тем не менее эфемерную функцию. Интенсивное и мощное переживание является и источником, и конечной целью. Если цель достигнута, то художественный «продукт» обладает действенностью в специфических и определенных контекстах и сохраняет свой смысл вне контекста в «пространстве» и «времени». Если нет — художественный продукт может быть мастерски выполненным (*кушала*), может производить впечатление, но ни возвышать, ни вдохновлять не может.

В «Натяшастре» содержится огромный список формальных элементов для каждого из способов выражения — как и в *шастрах* по архитектуре, скульптуре, живописи, музыке и танцу. Элементы так удобны, так заманчиво играть ими, komponуя их на разные лады, что художественное произведение нередко превращалось просто в композицию из всех формальных элементов (*шарира*, тело драмы, *итивритта* Бхараты), лишённую, однако, души (*атмана*). Это всегда было и продолжает оставаться проблемой, естественно присущей традиционному искусству Индии.

Однако, памятуя о том, что условием художественного творчества является «жертвоприношение» индивидуализированного субъективного «я», можно понять, почему такое значение придается требованию от художника самодисциплины. Только она может содействовать внутреннему хеппенингу незримого интенсивного переживания, которое и является «неназванным», незримым «семенем» (*биджей*) творчества. Тем не менее хеппенинг либо происходит, либо не происходит, а инструментарий формального языка искусства всегда доступен художнику и так замечательно отточен, что случиться может и другое: художественный продукт останется на уровне убийственно правильного использования формальных элементов, будет сработан умело и без изъяна, но не будет в

нем энергии дыхания жизни (*праны*). Это справедливо как в отношении хорошей и плохой поэзии, вдохновенной или просто отвечающей правилам стихосложения, так и в отношении монументальной архитектуры, скульптуры, живописи, музыки и танца. Когда интуитивное, напряженное переживание пронизывает структуру, как огонь воспламеняет дерево, или когда все элементы сливаются в сплошное огненное кольцо (*алатачакра*), тогда произведение искусства вызывает духовный подъем, возвышает и освобождает. В противном случае, оно вторично и скучно по теме, смыслу и структуре. В панораме индийского искусства есть бесчисленные примеры того и другого — можно найти тысячи изображений Натараджи, многие безукоризненно правильны, но подлинно вдохновляющие можно на пальцах перечесать. Одна и та же композиция *варны* правильно исполняется многими танцовщицами. Но лишь очень немногие, и то в отдельных случаях, пробуждают ощущение выхода за пределы обыденности. Хотя, пожалуй, самый наглядный пример — это исполнение индийской музыки.

Тем не менее все виды искусства в их лучших образцах, созданных ли в минувшие века или в наши дни, могут быть поняты через мировоззрение, изложенное Бхаратой, и «структурные» принципы, сформулированные им. Поскольку у нас нет возможности углубиться в историю художественного творчества и влияния теорий Бхараты на все виды искусства, ограничимся соображениями общего характера.

Индийская архитектура, будь то буддийские ступы, индуистские храмы, градостроительство или планировка жилых домов, опирается на концепцию *биджа* (семени), *бинду* (точки) и *пуруши*. Глинобитные стены, сооружения из кирпича и камня, одноэтажные или многоэтажные, неизменно представляют собой гармоничное сочетание разнородных форм, исходящих из единого центра и сходящихся к нему. Всё без исключения начинается с точки единства и являет себя через спектр различных форм, которые, в свою очередь, вызывают ощущение гармонии и покоя. Первое и самое главное — это центр. Центр расширяется в обширный комплекс в форме окружности или прямоугольника, тесно заполняется обилием жизни во

всем ее многообразии. Наружная и внутренняя отделка, орнаменты и украшения, предметно-изобразительные или абстрактные, играют свою роль в поднятии единства по вертикали и в стягивании энергии снаружи внутрь по горизонтали.

Кирпич за кирпичом, камень за камнем возводится огромная эпическая поэма бесконечности. Каждая деталь имеет самостоятельный смысл, но на самом деле ни одна не автономна, каждая составляет часть целого в переплетении и сцеплении. В своей полноте оно олицетворяет небо на земле, главную мировую гору Сумеру. По сути — это олицетворение космического порядка на земле, пробуждающее чувство благоговейного изумления (*висмайя*) и вызывающее трансцендентальное переживание блаженства, движется ли наблюдатель, участник или паломник снаружи внутрь либо по кругу обходит ступу или храм, стремясь достичь центра, который представляет конечную пустоту, *шунью*, *нирвану* или *мокишу*. Он чередует движение по горизонтали с фигуральным подъемом к вершине в виде строгой простоты сферического купола ступы или скученного многообразия храма. Буддийские ступы в Санчи и Бхархуте, индусские храмы Северной, Южной, Западной и Восточной Индии говорят на одном языке — на языке трансцендентности и интенсивного переживания, вопреки культурным особенностям каждого из этих памятников. Безличность и интенсивность являются парадоксально спаренными требованиями этого искусства, которое привязано к жизни и уводит за ее пределы. Эти памятники являют собой свидетельство конкретизации этого видения мира через совершенный язык искусства, столь же общеиндийский, сколь и отмеченный особенностями времени и места.

В скульптуре это видение цельности проявляется при помощи методологии деперсонализации. Индийское фигуративное искусство это не портретирование специфического. Образ должен воплощать в себе преобладающее абстрактное безличное состояние или настроение через фиксированную позицию или позу, вызывающую ощущение одновременно и неподвижности, и динамичного движения. Каждый образ сам по себе есть завершенный мир, связанный с жизнью, рожденный жизнью, представляющий собой часть культурной ткани, но

не являющийся ею. Будда есть Будда, историческая личность, принц Сиддхартха, мудрец из рода Шакья, но он есть и нечто большее: сострадание, сочувствие, милосердие в абсолютном выражении. Дух и душа космической беспредельности заключены в тело определенной, но лишенной индивидуальности формы. Скульптор изваял не образ исторической личности; скульптура соотнесена — и в то же время не соотнесена — с культурой, через которую воспринимается: Будда кушанского периода, периода династии Гуптов, династии Палов или, если угодно, индонезийский, хммерский, японский или китайский Будды легко отличимы и легко узнаваемы. Изображения и различаются, и легко датируются, но, по сути, в конечном счете они вне рамок культурных границ; каждое представляет собой гипотезу, какой-то один аспект безбрежного океана *каруны* (сострадания) во всем его бесчисленном множестве оттенков, выражений и тонкостей. Доминирующее настроение сострадания (*каруна*) иногда обогащается множеством переходящих состояний, символизируемых, скажем, растением; помимо флоры и фауны это могут быть фигуры *якшей*, дриад, *гандхарвов* и *ансар*. Каждое дополнительное изображение играет свою, особую роль в создании цельности. Иногда же скульптура может быть единой, простой и строгой формулировкой, недвижимым центром покоя и просветленности, о котором говорят символы Будды: дерево *бодхи*, сандалии и прочие атрибуты или человеческая фигура. Одни скульптуры изобилуют деталями, другие свободны от них, но все оставляют ощущение безличной интенсивности сострадания, вечного и универсального.

Скульптурные изображения Вишну и Шивы в милостивом или демоническом настроении, в ипостаси *йогина* или *садашивы*, в виде любовника или аскета, в образе двуединого гермафродита (*ардханаришвара*) или как сочетание трех принципов существования: инволюции, эволюции и деволуции, представленных соединенными фигурами Брахмы, Вишну и Махешы, или как единый принцип сотворения-уничтожения в образе Харихары, или в облике четырехгранного или трехгранного *лингама* — все они выражают все тот же признак внутреннего, непостижимого переживания неявленного единства.

Многоликость и многорукость образа — часть целого и средство конечного пробуждения трансцендентального блаженства (*раса*). Знаменитая статуя Шивы в храме Элефанты, известная как Тримурти, представляет Шиву как *садашиву*, как Парвати и как *агхору* — Яростного. Через соположение трех обезличенных состояний вызывается четвертое — совершенная невозмутимость. Многоликость и многорукость статуи есть художественное выражение единственности и единства без формы, вне формы, отраженных в спектре множества форм, где каждая вплетена в целокупную структуру, исполненную глубокого смысла. Цельность скульптуры, будь то аниконический *лингам*, или *тримурти*, или многоликие изображения, равно вызывает отклик в виде интенсивного эстетического переживания, тонкого и точного. Изваянная форма — стебель лотоса, контуры лианы, водяные и наземные животные, *гандхарвы*, *апсары* и человеческие фигуры, окруженные ими или отделенные от них, стоящие, сидящие или лежащие на змеях, животных или карликах, — в данном случае всё это знаменует преходящие состояния (*вьябхичари бхавы*), служит средствами передачи душевных состояний. Они являются конкретным воплощением внутреннего психического переживания большой важности, универсальной обоснованности и смысла. Скульптурный рельеф, отдельная каменная или бронзовая статуя, монументальная скульптура Санчи, Амаравати, Халебида, Белура, Хампи, Конарака — всё это составляющие космического плана, почти геометрическая диаграмма или символы обезличенного состояния, архетипическое доминирующее настроение в сопровождении преходящих эмоций, сопутствующих ему. Рельеф или статуя, в свою очередь, пробуждают аналогичные состояния: любви (*шрингара*), героики или отваги, ярости, юмора или чистой радости. Стоит только посмотреть на изображение танцующего Натараджи, Дурги, убивающей демона Махишу, разнообразнейшие изображения Вишну, чтобы убедиться, что в скульптуре — как и в архитектуре — все начинается с неподвижного центра, строится по центральной оси, опять-таки создается конструкт из расширяющихся окружностей с диаметрами и радиусами, которые сходятся к центру и исходят из центра.

Короче говоря, теория и техника пластического выражения основана на системе многоуровневых соответствий. Есть соответствие между линиями прямыми, вертикальными, симметричными, диагональными или кривыми, спиральными или наоборот и безличным состоянием или эмоцией, между определенными пропорциями и позициями стоящих, сидящих и лежащих фигур и определенными настроениями, преобладающими или дополнительными. Свою роль играет каждая часть рельефа, каждая микродеталь человеческой фигуры — глаза, нос, уши, лицо, корпус и конечности, каждый физический жест в отдельности и в комбинации наводит на мысли о некоем внутреннем смысле, который в целом пробуждает безличную эмоцию, приводящую к трансцендентальному, интенсивному переживанию. Содержание, лейтмотив, стиль, одежда и прическа — всё обладает индивидуальностью, позволяющей зрителю определить временную и культурную принадлежность рельефа или скульптуры, но конечное удовольствие и наслаждение, высшее переживание *расы* имеют транскультурный и транснациональный характер. Театр пробуждает *расу* во времени и последовательности, скульптура добивается этого в пространстве через массу, объем и пропорции.

Различные школы живописи с их столь разными стилями — от знаменитых фресок Аджанты и Эллары до пещер Багха и настенной росписи Альчи — могут служить еще одним свидетельством этой общепризнанной веры и приверженности деперсонизированным доминантным настроениям (архетипам), впервые идентифицированным Бхаратой, выразившимся и выражающимся в специфических элементах культуры.

На одном уровне Индия знала столько же разных школ живописи, сколько она знала династий, на другом — каждая школа отражает некую деперсонализацию, которая была началом и представляет собой конечную цель.

Еще раз — диапазон стилового разнообразия ошеломителен: от Аджанты до Ситтанавасала и даже до исламских геометрических орнаментов. Однако главное, жизненно важное и фундаментальное в каждом из них — это архетипические доминантные состояния, устремленность к бесконечному, выражаемые самобытным художественным языком каждой

культуры. Фигуративное искусство индусов, буддистов и джайнов так же абстрактно, как исламская каллиграфия. Даже линии — в цвете или нет — прямые, прерывистые, диагональные, восходящие или нисходящие, кривые, образующие переплетенные спирали или полудуги — все они символизируют внутренние состояния ума, доминантные и дополнительные эмоции; в целом, как компоненты фигуративного ли изображения или абстрактного орнамента, они олицетворяют архетипическое универсальное и следуют все тому же принципу.

Персонажи, герои и героини эпической поэзии и драматургии — тоже архетипы, как и обитатели мира флоры и фауны. Вымышленный образ есть вселенная поэзии, передающей формальным языком символов, знаков и лейтмотивов универсальный смысл внутри и за пределами культурных границ. Внутренняя динамика поэзии Вальмики или Калидасы сопоставима с изометрическими очертаниями исламской каллиграфии. Здесь опять абстрактное и конкретное движутся вместе. Индийская поэзия трансформирует понятие экологических равновесий в повторяющийся ритм времен года: растение, животное, человек, вода, земля, огонь, небо опять ведут диалог. Смена годичных циклов, времена года приобретают глубокий смысл, так что весна, лето, осень и зима, значимые сами по себе, выполняют и другую функцию. Они — как скульптурные изображения на храмовых стенах, есть средства и орудия для пробуждения слитного переживания. В литературе ни персонажи, ни сюжет не важны сами по себе. Они сплетены в единое целое как ходы лабиринта, драма же всегда циклична по природе.

Есть творения, наделенные долгожительством, в которых будто застывает время, чтобы жить для грядущих поколений. Есть и другие — музыка, танец, декламация, театральное переживание: искусства сиюминутного восприятия. Они рождаются, обретают форму в акте сотворения и проживают короткий век, определяемый временем исполнения. Здесь не время застывает в освященном пространстве, а пространство освящается во времени определенной продолжительности. Освящение длится от начала до конца исполнения музыки или танца, когда в некий промежуток времени заново творится

космос, представляя в завершенности и цельности, независимо от того, длилось ли исполнение пять минут, два часа или пять суток. Начало все то же: неподвижный центр, непреложная, неизменная обращенность внутрь, заданная нота или позиция танцора.

Затем от центра расходятся концентрические круги космоса — неважно, через одну или три октавы, идет исследование пространства во всем многообразии оттенков тональности, микрочастиц звука, света, тени, ударений, акцентов и сознательное исключение определенных нот. Возводится сооружение из звуков, архитектурное по характеру. И музыкант, и слушатель обходят его кругами — как паломник совершает обход буддийской *ступы* — по часовой стрелке, но восходящими кругами. Звуковая структура передает беспредельное многообразие жизни, и создается доминантное настроение; неподвижный центр раскрывается как лотос, вызывая состояние яркого эстетического переживания. Творец-исполнитель начинает с состояния йогической самоуглубленности и своим мастерством выражает доминирующее настроение, слушатель отзывается, возвращаясь в то состояние блаженства, в котором исполнитель начинал.

Обезличенная эмоция, доминирующее настроение, многообразии звуков, символов и идей в интенсивном сопряжении создают икону в музыке, которой слушатель может поклоняться, как поклоняется он скульптурному образу из камня или бронзы. Неудивительно, что образы называются *мантра мурти* (образы распевов), а музыка рассматривается как наивысший Нада Брахман, заключенный в едином звуке АУМ.

И наконец, индийский танец прекрасным и совершенным языком движения дает наиболее конкретное проявление внутреннего состояния и видения. Танец, как поэзия, музыка и скульптура, стремится передать универсальную обезличенную эмоцию; используя в качестве инструмента человеческое тело, он выходит за пределы физического уровня; в технике танца используются технические средства всех искусств, и невозможно понять архитектурную структуру этой формы искусства без понимания сложной техники других искусств, которые постоянно и точно синтезируются в танце. Сюжеты ин-

дийского танца — это не только сырье литературы, но и конечный продукт литературного творчества; музыка, которая представляется сопровождением танца, в действительности есть жизненное дыхание его структуры, и в сущности танец интерпретирует в движении то, что музыка интерпретирует в звуке; танцевальные позиции и позы — это позы, представленные в скульптуре; и всё это танцор наполняет живым духом движения в композиции, одновременно чувственной и духовной. Тело есть средство выхода за пределы «тела».

Бхарата унаследовал «видение»; он дал ему форму в виде концепций и структуры. Художник, в свою очередь, интериоризовал видение внутренней и наружной жизни, которую он пережил.

Изложенные Бхаратой структурные принципы, унаследованные им от непосредственных предшественников или выработанные в общении со своей средой, дали в руки художника инструменты для сотворения многообразного мира «форм», и все это множество форм имеет одну цель: пробудить ощущение Того, что вне формы (*парарупа*).

6. ДВИЖЕНИЕ ПОТОКОВ В РУСЛЕ ТРАДИЦИИ

Вернемся к разговору о том, что унаследовал Бхарата, к его родословной и к тем, кто стали его наследниками. Мы уже говорили, что Бхарата многим обязан Ведам, Упанишадам и брахманической практике *яджны*. Бхарата включает в свой труд систему *пуджи*, позднее кодифицированную в *агамах*, открыто заимствует из современной ему практики и считает, что наивысший авторитет — это *лока*, «народ». Эклектичность его подхода самоочевидна. Это слияние потоков (*праяга*) — огромное озеро или даже мини-океан — со временем дало жизнь множеству других потоков и теоретического, и художественного характера, которые вылились из него, а затем, в свою очередь, образовали новые слияния. Процесс вбирания все новых притоков, вытекания потоков по вновь прокладываемым руслам, возникновения новых слияний придал текстовой традиции живучесть и устойчивость наряду со способностью безостановочно течь и постоянно изменяться.

По сей день остается нерешенным вопрос: были ли предшественники у Бхараты? Не источники общего характера в виде мифологии, мысли и структуры, а нечто иное, на уровне формулировок? Исследователи относят начало истории индийской драмы к ведическим диалогам Ямы и Ями, Пурураваса и Урваши. Кстати, у Бхараты упоминаются только Пуруравас и Урваши в самой последней (XXXVI) главе «Натьяшастры».

Но мы имеем в виду другую категорию текстов, которые представляют собой попытку построить систему формальных элементов искусства или создать нечто вроде теории искусства. Обычно в качестве примера таких текстов приводятся «Натасутры», на которые ссылается Панини. Они упоминаются в его «Аштадхьяи» (IV.3.110–111), так же как школы Шила-

лина и Кришашвы. Хотя эти труды, скорее всего, безвозвратно утрачены, возможно, они действительно были первой попыткой кодифицировать некоторые законы драматургии.

Помимо этих скудных свидетельств, о которых писали Леви¹, Хиллебрандт², Вебер³, Конов⁴, Кейт⁵, Де⁶, Кане⁷, Гхош⁸, В.С. Агравала⁹, нет доказательств существования «труда», сравнимого с «Натьяшастрой» по подходу или по масштабности.

Наличие богатой традиции поэзии, танца и музыки, даже архитектуры, скульптуры и живописи явствует из бесчисленных ссылок в Ведах и эпических поэмах. «Махабхашья» Патанджали, «Артхашастра», Рамаяна и Махабхарата изобилуют интересными деталями относительно театральных помещений, представлений, социального статуса и подготовки исполнителей, но об авторах трудов, *ачарьях* и *риши* искусств, мы крайне мало знаем.

Бхарата приводит целый список своих *гуру* и современников. Кроме Питамахи Шивы и Махеши он упоминает Кохалу, Дхуртилу (Даттилу), Шаликарну, Бадараяну (Бадари) и других. Нам о них не известно почти ничего или совсем ничего. Имя Шатакарни появляется в надписи, предположительно относящейся к I в. до н.э. или к 149 г. н.э., — и это все. Вся информация содержится в позднейших источниках, уже после Бхараты, в том числе у Кохалы, который упомянут у Бхараты

¹ Lévi S. Le théâtre indien. P.: Émile Bouillon, Librairie Éditeur, 1890, p. 338.

² Hillebrandt A. Über die Anfänge des Indischen Dramas. München, 1914, p. 22.

³ Weber. Indische Studien. Vol. XIII, p. 488.

⁴ Konow S. Introduction. — Rājāśekhara's Karpūramañjarī. Critically ed. with a glossarial index, and an essay on the life and writings of the poet by S. Konow. Transl. by Ch.R. Lanman. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1901.

⁵ Keith A.B. The Sanskrit Drama. Delhi: Motilal Banarsidass, 1992.

⁶ De S.K. History of Sanskrit Poetics. Calcutta: University of Calcutta, 1947 (1st ed.).

⁷ Kane P.V. History of Sanskrit Poetics. Bombay: Nirnayagar Press, 1931.

⁸ Ghosh M.M. Introduction. — Nāṭyaśāstra. Ed. by M.M. Ghosh. Vol. I. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967.

⁹ Agrawala V.S. India as Known to Pāṇini. Lucknow: Lucknow University, 1953.

в последней главе «Натьяшастры». Исключение составляет Даттила, или Дхуртила, автор «Даттилам» — текста, целиком посвященного исключительно музыке, а точнее, особой музыке *гандхарва*. Все остальные, кого перечисляет Бхарата, — для нас это одни имена. Об их трудах мы можем узнать только из вторичных материалов, куда более поздних, особенно из «Абхинавабхарати», великого труда Абхинавагупты. По упоминаниям в тексте Бхараты и тому, что мы обнаруживаем у его последователей, можно предположить существование некоего сообщества мыслителей или теоретиков, но отсутствие «рукописей» не позволяет делать убедительные выводы. Авторы, цитируемые Абхинавагуптой, в свою очередь, цитируют своих предшественников и их сочинения, что дает нам возможность предположить, что какие-то труды существовали до VI, а то и до X в., но больше добавить к этому нечего, разве что труд Даттилы, который, как уже говорилось, составляет исключение.

О преемниках нам известно больше.

Разумеется, преемников необходимо классифицировать и по хронологии, и по определенным дисциплинам, в которых они проявили себя, хотя точная классификация невозможна ни по первому, ни по второму параметру. В этих вопросах существует неизбежная и типическая неопределенность и размытость границ.

Кроме Даттилы, который был или предшественником, или современником Бхараты, все остальные, безусловно, должны считаться его преемниками. Можно приблизительно обозначить следующие периоды: со II в. н.э. определенно по X в., когда на сцену выходит Абхинавагупта; далее, после X в. для одних видов искусства и после XIII в. для других, особенно для музыки (которой посвящен такой текст, как «Сангитаратнакара») и архитектуры, — по XVIII в. Текстовая литература — вторичные источники — весьма обширна и изобилует именами. Однако далеко не все тексты были систематически сопоставлены, подготовлены к печати и опубликованы. Сотни рукописей хранятся в библиотеках или частных собраниях как в Индии, так и за ее пределами, сотни других дошли до нас в виде фрагментов.

По тем из них, которые обратили на себя внимание исследователей литературы, поэтики и драматургии, музыки, танца, архитектуры, скульптуры и живописи, можно сделать вывод о том, что труд Бхараты представляет собой единственный и цельный источник по теории искусства. На основе этого источника, а также изучения художественной практики разных видов искусства в текстовой традиции возник ряд параллельных течений. Это были тексты, посвященные поэтике, драматургии, танцу как отдельной категории, архитектуре, скульптуре и живописи — и общие и раздельные, — а также особые разделы Пуран, касающиеся искусства. И все они — частично или полностью — опирались на «Натьяшастру». Еще одна, последняя категория текстов, это *агамы*, трудно поддающиеся датировке, но и их содержание тоже связано с тем, что следует объединить под общим термином — традиция, или *парампара*, «Натьяшастры».

Большая часть этих текстов посвящена формальным аспектам одного или нескольких видов искусств. Можно с уверенностью говорить о том, что относительно скоро после появления «Натьяшастры» возникли различные, но связанные друг с другом течения, истоком которых был этот труд. Они и образовали корпус текстов по поэтике, драматургии, музыке, танцу, архитектуре, скульптуре и живописи.

Однако начиная с VI в. (если не считать некоторые фрагменты «Агни-пураны»), относимые одними к IV, а другими к IX в.) в среде «комментаторов» и интерпретаторов «Натьяшастры» возникло новое, очень важное направление. Их внимание теперь было главным образом обращено на природу эстетического переживания, процесс художественного творчества и реакцию читательской (зрительской) аудитории. Этих интерпретаторов и можно называть «теоретиками» в более точном значении термина. К X в. мы уже встречаемся с такими гигантами, с такими выдающимися мыслителями, как Анандавардхана и Абхинавагупта.

Начиная с X в. мы снова видим два главных течения: в одном работают «теоретики», в другом — авторы особых текстов (*шастры*) по различным видам искусства. Но две категории не изолированы друг от друга, и, обратившись, скажем, к

такому труду, как «Шрингарапракаша» Бходжи, мы замечаем, какой широкий круг вопросов он объемлет. Текстовая традиция продолжается вплоть до конца XVIII, а в некоторых случаях и до начала XIX в. Кодификация формальных элементов и художественная практика (*прайога*) дополняют друг друга — и это не рабское подражание, не повторение прошлого, хотя нередки и заимствования из ранних источников, и зависимость от них.

Получив представление об общем фоне, отберем несколько текстов по разным дисциплинам с единственной целью: выделить в них элементы преемственности и изменений, приверженности «Натьяшастре» и отклонений от нее.

Естественно, это не будет ни широким обзором текстов, ни глубинным анализом преемственности и перемен. Но все же...

Прежде всего — тексты, касающиеся музыки. Мы уже говорили, что Дхуртила, или Даттила, мог быть или предшественником Бхараты, или его современником. Мукунд Латх, тщательно исследовавший труд Даттилы по единственной сохранившейся до наших дней рукописи, полагает, что автор, возможно, был предшественником Бхараты и, безусловно, его современником¹⁰. «Даттилам» представляет особую ценность, поскольку в нем детально рассмотрена категория музыки, которая называется *гандхарва*. Этот термин встречается в «Натьяшастре», где *гандхарва* выделена в отдельную категорию. Однако в «Даттиламе» ей даются другие определения и объяснения. По Мукунду Латху, термин *гандхарва* относится в «Даттиламе» к особой системе музыки. *Гандхарва* — это музыка священная, что роднит ее с более древней *самой*, от которой она предположительно произошла. В своей основе она была вокальной музыкой — так же как *сама*, — хотя могла звучать и в инструментальном исполнении. *Гандхарва* объединяет в себе *пада* (слово), *свара* (тоны) и *тала* (ритм)¹¹. Те же компоненты упоминает и Бхарата. Если вспомнить концепцию Бхараты о двух уровнях — божественном (*дайвика*) и

¹⁰ Lath Mukund. A Study of Dattilam. Index. New Delhi, 1978, p. 61.

¹¹ Lath Mukund. Dattilam. New Delhi: IGNCА and Motilal Banarsidass, 1988, Introduction and text.

человеческом (*мануши*), то она вполне согласуется с этой формой. Однако дальнейшее сравнение выявляет и различия: для Бхараты точка отсчета и контекст это театр, а Даттила исследует только музыку. Другие различия касаются иерархии звуковысотного достоинства микротонов и тонов (*шрути* и *свары*). Мы можем особо не задерживаться на этом, но важно отметить, что правила составления таких текстов, как *шастры*, начали складываться довольно рано: берутся определенные темы, разрабатываются дефиниции, анализируются особенности. В области музыки категории, установленные Бхаратой, сохраняют влияние в течение очень долгого времени, хотя их определения и истолкования варьируются, появляются некоторые изменения. Что касается музыки *гандхарва*, то позднее ей уделит особое внимание Абхинавагупта.

Существенная перемена в музыковедении происходит с появлением «Брихаддешы» Матанги (VI–VII вв.). Именно Матанга, по-новому освещая устоявшиеся категории *мурчана* и *джати*, впервые употребляет слово *рага* в качестве термина. Он подробно разбирает строение и характеристики семи чистых *грама раг*. Однако наиболее значительным надо считать определение, которое дает Матанга понятиям *дешы* и *марга*, двум терминам, призванным на протяжении веков играть огромную роль в индийском искусстве. *Марга*, на самом деле, есть для него подвид *дешы*. Матанга осмысливает понятие *марга*, используя те же дефиниции, которыми определяется *дешы*, но сохраняет отличия, касающиеся *дешы*. Этот парадокс будет столетиями занимать умы как музыковедов, так и театроведов. Матанга предваряет Шарнгадеву в описании извлечения звука из разных центров тела. Бхарата назвал три центра, три *стханы*, где формируется звук, — это грудная клетка, гортань и нёбо. Даттила соглашается с Бхаратой, Матанга развивает мысль Бхараты, а Шарнгадева дает ей физиологическое и *тантрическое* обоснование. Важны и другие термины, введенные в обращение Матангой, хотя они начинают обозначать иные концепции, на первом месте среди которых стоят *дхвани* и *нада*. У этих терминов своя история, долгая и запутанная, не ограниченная одной только музыкой. Исследованию их происхождения посвятила свое предисловие к изданию «Бри-

хаддеша» авторитетный музыковед Премлата Шарма¹². Наряду с введением новых категорий продолжается обсуждение главных категорий системы Бхараты, таких как *шрути*, *свара*, *грама мурчхана*.

Аналогичная тенденция прослеживается в самом важном из текстов, посвященных музыке, а именно в «Сангитаратнакаре» Шарнгадевы (XIII в.)¹³. Одна «линия жизни» — это вечное, т.е. идущее из «Натьяшастры», другая — линия перемен. Хотя в том, что касается базовой структуры, Шарнгадева следует за «Натьяшастрой», обильно цитируя ее, а местами почти дословно пересказывая, особенно главу о танце, он добавляет целую новую категорию движений, которую называет *деши карана*. В «Сангитаратнакаре» развивается ряд концепций, явно подсказанных «Натьяшастрой», хотя и не выраженных в ней словесно. Вводя категорию, которую автор именует *деши*, он использует дефиниции, обычно относящиеся к другой категории, к *марга*. Что же до Бхараты, то у него нет прямого упоминания пары *деши–марга* в качестве оппозиций.

Мы уже говорили о том, что концепция пяти элементов (*панчабхута*) имплицитно присутствует в «Натьяшастре». Однако генезис их воплощения в человеческом теле развивает автор «Сангитаратнакары» в главе о трактовке *свар*, где он с поразительной ясностью описывает соотношение тела, пяти первоэлементов (в данном случае *махабхут*) со звуком, разумом и т.д. («Сангитаратнакара», шлоки 56–71). Внимательное изучение этих стихов раскрывает внутреннюю связь аюрведы (особенно трудов Сушруты и Чараки) с искусством музыки и танца. Примеры этой связи легко умножить: ими изобилуют создававшиеся в разных частях Индии вплоть до XVIII в. музыковедческие тексты, по которым также можно судить и об их связи с прошлым, и о новаторских тенденциях.

¹² Sharma P.L. (ed.). Matanga. Bṛhaddeśī. Vol. I. New Delhi: IGNCА, 1992, Introduction and notes.

¹³ См.: Sharma P.L. Introduction. — Śārngadeva. Saṅgītaratnākara. Ed. by R.K. Shringy. Madras: The Adyar Library and Research Centre of the Theosophical Society, 1943, p. xxvi–xxvii; см. также: ch. I, transl. by K.K. Raja; ch. VII, transl. by R. Burnier.

Заметны, собственно, три направления: следование ключевым принципам «Натяшастры», введение новых категорий и, наконец, начиная со второй половины XI в. — описание вполне развившихся региональных школ и стилей. Это явление имеет общеиндийский характер. В части музыки оно прослеживается по нескольким трудам, в том числе по таким как «Бхаратабхашья» Наньядевы (XII в.), «Абхилашитартхачинтамани», или «Манасолласа» Сомешвары (текст XII в., посвященный архитектуре, музыке и танцу), «Сангитопанишат Сароддхара» Судхакалаши из Гуджарата (XIV в.), «Сангита Самаясара» Паршвадевы из Карнатаки, «Сангитанараяна» и «Сангита Каумуди» из Ориссы (XVI–XVII вв.) и «Сангитараджа» Кумбхи из Раджастана (XV в.). В «Айн-е-Акбари» главы о музыке и танце почти полностью построены на «Сангитаратнакаре». То же можно сказать и о более позднем труде «Рисала-е-Рагадарпана». Собственно говоря, соблюдение традиционных принципов, наряду с введением новшеств, характерно и для позднейших работ, таких как «Сангита Маллика» Мохаммед Шаха (XVII в.) и «Китаб-е-Нау Раса» Адил Шаха.

Параллельно развивается традиция музыковедческих трудов на тамильском языке, открывающаяся важным комментарием к «Шилаппадикарам». В этих трудах содержатся описания пяти *пан* (или географических районов), семи *палаи* (или *мурчхана*) и 21 *тирам* (или *раги*). Основа — та, которую заложил Бхарата. Однако авторы текстов все чаще обращаются к формулировкам Матанги, особенно в части, касающейся *грамы* и *раги*. Примером может служить хотя бы труд Ахобалы «Сангитапариджата» (1724). Тем не менее уже в начале XIX в. появляется «Нагамат-е-Ашрафи» Мохаммеда Резы (1813) с яростными нападками на классификацию *рага-рагини*, которая кажется автору абсурдной и бессмысленной.

Даже немногие — хоть и очень важные труды, — названные здесь (а список их далеко не полон), показывают, что идет развитие чисто индийской музыкальной системы, основанной на системе микроинтервалов (*шрути*), тонов (*свара*) с учетом их альтерации, с консонансом, ассонансом, диссонансом и с чрезвычайно сложной системой ритмов (*тала*). Концептуальную основу дал Бхарата. Матанга заложил фундамент и раз-

работал общий план, на котором другие начали строить, создавая множество новых форм (*дхрупад*, *хаял*, *тапта*, *тхумри*, *дадра*, *крити*, *тиллана* и т.д.). В общем, при развитии многочисленных региональных, локальных и даже индивидуальных стилей не были демонтированы базовые устои монодийной системы музыки.

Свидетельством этому являются живые традиции нескольких школ, *гхараны* и *сампрадаи* в музыкальных системах хиндустани и карнатика. Очевидна и непрерывность традиции, и неограниченный потенциал изменений и творческих новаций.

Это в полной мере относится и к танцу как к отдельной категории искусства, в отличие от широкого понятия *ангика-абхинаи*, языка тела у Бхараты. Говоря об *ангика-абхинае*, Бхарата дал определение *нритты* как чистого движения без смыслового наполнения. Он разделил категорию — уже по манере исполнения — на *тандаву* и *сукумару*, без специфического указания на пол исполнителей. *Караны* могли исполняться и мужчинами, и женщинами. Нандикешвара, автор «Абхинаядарпаны» (датируемой периодом между VI и XI вв.), отводил танцу статус автономного искусства. Для него существует общая категория *натанам*, которая делится на *нритту*, *нритью* и *натью*. Для Бхараты общей категорией была *натья*. У Нандикешвары она становится подкатегорией, хотя он сохраняет широкое понятие *абхиная*. Это значительные изменения, как и введенное им деление танца на *тандава* и *ласья*, первый из которых становится мужским, а второй — женским. Их создателями считаются Танду и Парвати.

Изучение текста¹⁴ обнаруживает наличие в нем двух новых категорий *хаста* (жесты кистью), а именно *дашаватара* (десять аватар) и *накшатра* (движение небесных тел). Их отсутствие в «Натьяшастре» и наличие в «Абхинаядарпане» говорит о многом. Включение нового материала и эволюция категорий становится довольно распространенным явлением. Мифы, связанные с десятью аватарами (*дашаватара*), и танцевальные представления, основанные на них, должны были

¹⁴ Nandikeśvara. Abhinayadarpaṇa. Ed. by M.M. Ghosh. Calcutta, 1934 (Sanskrit Series).

быть широко распространены, если автор счел необходимым попытаться классифицировать их. Есть и другие серьезные отступления от традиции в вопросах описания движений, получивших названия *бхрамари* и *утплавана*. Первое — это пируэты, второе — высокие прыжки. В «Абхинаядарпане» нет теоретических формулировок природы танца, за исключением первого стиха, в котором описывается «космос» Шивы, изображаемый четырьмя *абхинаями*. Кроме того, если Бхарата делил *ангику* (тело) на *анга* и *упанга*, то Нандикешвара вводит термин *пратьянга*, который Бхарата употребил только один раз и в другом контексте.

Широкая популярность текста Нандикешвары, равно как и существование множества списков этого текста, объясняется его краткостью. Он стал авторитетным источником для исполнителей, которые использовали этот текст на протяжении столетий и продолжают пользоваться им в наши дни.

«Нриттаратनावали» Джаясенapati¹⁵ из Андхры (XIII в.) тоже являет собой пример как следования «Натьяшастре», так и отклонений от нее. Следуя базовым принципам «Натьяшастры», Джаясенapati все же уделяет гораздо больше внимания обучению *вьяме* и подробному описанию *каран* типа *деши*. В тексте содержится важная информация по многим вопросам, в том числе сведения об основных методах обучения танцовщиков. В отличие от других авторов Джаясенapati включает в свой труд и главу о строительстве театральных зданий. «Нриттаратनावали» представляет собой богатейший — после Абхинавагупты — источник подробных комментариев по «Натьяшастре». К тому же автор явно знаком с трудами Кохалы, Сомешвары и Паршвадевы. Танцы, описанные в «Нриттаратनावали», несомненно, стали основой *перени нриттья* и ряда других недавно восстановленных танцевальных стилей.

Мы уже говорили о том, сколь многим обязан «Натьяшастре» Шарнгадева. Это особенно заметно по главе VII его текста, главе, целиком посвященной танцу и полностью опираю-

¹⁵ *Raghavan V.* (ed.). *Nṛttaratnāvali of Jayasenāpati*. Critically ed. with intr. notes by V. Raghavan. Madras: Government Oriental Manuscripts Library, 1965 (Government Oriental Series), Introduction.

щейся на «Натьяшастру». Самый значительный вклад Шарнгадевы заключается в том, что он разработал новую категорию танца — последовательность движений, завершающихся фиксированной позой, которая получила название *деши карма*. Шарнгадева и Джаясенapati были современниками, и их труды прочно установили легитимность класса музыки и класса танца, которые одинаково именуются *деши*.

Самый важный текст, отразивший большие перемены, явно произошедшие к XVI в., это «Нартананирная»¹⁶ Пундарики Виттхалы родом из Каннары, жившего при дворе императора Акбара и чувствовавшего себя дома и в Северной, и в Южной Индии. Демонстрируя поразительную способность к эклектичности, он с легкостью вводит современную ему практику в текстовую традицию. Он заимствует у Шарнгадевы и других своих предшественников, у того же Сомешвары, разработку движений, именуемых *деши*. Пундарика Виттхала идет еще дальше: он расширяет разработанную Бхаратой классификацию музыкальных композиций на *нибаддха* и *анибаддха*, на структурированные и неструктурированные (Натьяшастра XXXII.28), применяя эту классификацию к танцу. *Нритта*, утверждает он, бывает двух видов: *баддха* (структурированный танец) и *анибаддха* (неструктурированный танец). Кроме того, он предпочитает пользоваться термином *ниям* (правило) вместо термина *видхана* (теория). Хотя труд Бхараты безусловно предусматривает возможность вариаций и импровизаций буквально во всем, надо отметить, что у него таких категорий нет. Существенна и новация в отношении *каран* — теперь их остается всего 16. Очевидно, что жестко структурированная манера танца уступила место более плавным движениям. Пундарика, в свою очередь, оказал влияние на Дамодару, автора «Сангитарпаны» (XVII в.). Само широкое распространение списков «Нартананирнай» говорит о влиянии и популярности этого труда. «Нартананирная» интересна и под-

¹⁶ *Puṇḍarika Viṭṭhala. Nartanānirṇaya*. Ed. by M. Bose. Calcutta: General Printers and Publishers, 1991; то же. Ed. by R. Satyanarayana. Gen. ed. K. Vatsyayan. New Delhi: IGNCА and Motilal Banarsidass, 1994 (см. Введение, а также предисловие К. Ватсьяян).

робными описаниями ножных браслетов с бубенчиками (*гхун-гру*), и таких композиционных форм, как *джаккади*, которые в XVII и XVIII вв. приобрели популярность при дворах могольских и маратхских правителей.

Тенденция следовать Бхарате, Нандикешваре и Шарнгадеве в вопросах основных принципов языка тела в танце продолжается, но параллельно развиваются новые категории движений с явными признаками региональных стилей. Об этом свидетельствуют тексты — «Хастамуктавали» из Ассама, «Абхиначандрика» из Ориссы, «Хасталакшанадипика» из Кералы и др. Нет сомнения, что это явление общеиндийского порядка — как становление самобытных региональных школ, так и сохранение ими линии преемственности вместе с линией изменений. Ранее была сделана попытка более полного анализа этого процесса¹⁷.

Тексты по архитектуре, скульптуре и живописи, как и практика этих видов искусства, тоже многим обязаны «Натьяшастре», но каждый вид искусства по-своему. Мы знаем, что в «Натьяшастре» содержатся детали архитектурного плана и устройства театрального зала, сцены, ее центра и периферии и свободно расставленных колонн¹⁸. Тексты по архитектуре и само строительство театров следуют базовой сетке *ваступуруша-мандалы*¹⁹. А она связана в такой же степени с концепциями и методологиями брахманского ритуала (*яджны*), как и с концепцией *брахма-мандалы*, сформулированной в «Натья-

¹⁷ Vatsyayan K. Classical Indian Dance in Literature and the Arts. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1977 (2nd ed.), p. 33–36.

¹⁸ Vatsyayan K. The Square and the Circle of the Indian Arts. New Delhi: Roli Books International, 1983, p. 43–46. О строительстве театра см. также: Ramaswami K.S. Introduction. — Nāṭyaśāstra. Vol. I. Baroda: Oriental Institute, 1980 (2nd ed.); Gupta C.B. The Indian Theatre — Past and Present. Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991 (1st ed. Banaras: Motilal Banarsidass, 1954); Goverdhan Panchal. Kuttampalam and Kutiyattam. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1984.

¹⁹ Vatsyayan K. Vāstupuruṣa Maṇḍala. — Vistāra. Festival of India, 1986, p. 116–120. См. также: Kramrisch S. The Temple as Puruṣa. — Studies in Indian Temple Architecture. Ed. by P. Chandra. Varanasi: American Institute of Indian Studies, 1975; eadem. The Hindu Temple. Delhi: Motilal Banarsidass, 1991 (1st ed. Calcutta: University of Calcutta, 1946).

шастре». Глава II «Натьяшастры», несомненно, должна была служить источником вдохновения, а может быть, даже непосредственным руководством для строителей здания: основы концептуального плана театра и структура театральных зданий сходны, если не идентичны. Хотя реальные храмы раннего периода не включают в себя *натьямандапу*, в храмах средневековых от юга до востока (Чидамбарам, Конарак) они уже есть. Их горизонтальная проекция, а в Конараке и возвышения, и колонны тоже согласуются с описанием сцены в «Натьяшастре». Напомним, что тексты по архитектуре (*васту*) совпадают по времени с активизацией архитектурной деятельности и возникновением различных стилей храмовой архитектуры, среди которых нужно выделить *нагара*, *дравида* и *вешара*²⁰.

Но ни одно из этих свидетельств не может сравниться с неопровержимым доказательством — с *куттамбаламами*, храмовыми театрами Кералы²¹. *Куттамбаламы* начали строиться довольно поздно, но именно они являются максимальным приближением к театру Бхараты. Что же до текстовых свидетельств, то тексты с востока и с запада — «Шильпапракаша» и «Шильпасарини» из Ориссы, «Апараджитаприччха» из Гуджарата, «Манасолласа» из Карнатаки, «Самарангасутрадхара» из Мадхья-Прадеш, «Тантрасамуччая» из Кералы и др. — включают в себя разделы, имеющие непосредственное отношение к «Натьяшастре», как по подходу к теме, так и по структуре. Центральное место во всех текстах по архитектуре занимают концепции семени (*биджа*), матки (*гарбха*), точки (*бинду*) и *пуруши*.

Индийская скульптура (*шильпа*) и живопись (*читра*) связаны с «Натьяшастрой» на другом уровне. Мы знаем, что Бхарата

²⁰ О деталях текстов по архитектуре и об их применении см.: *Dhaky M.A., Meister M. Encyclopaedia of Indian Temple Architecture. Vol. 2, pt IV. Calcutta: Calcutta University Press, 1983.* Тема слишком обширна, ее нельзя кратко рассмотреть здесь. См. также: *Śilpaprakāśa. Ed. by A. Boner. Leiden: Brill, 1966, p. xxxi–xlii; Vāstusūtra Upaniṣad. Ed. by A. Boner. Delhi: Motilal Banarsidass, 1986.*

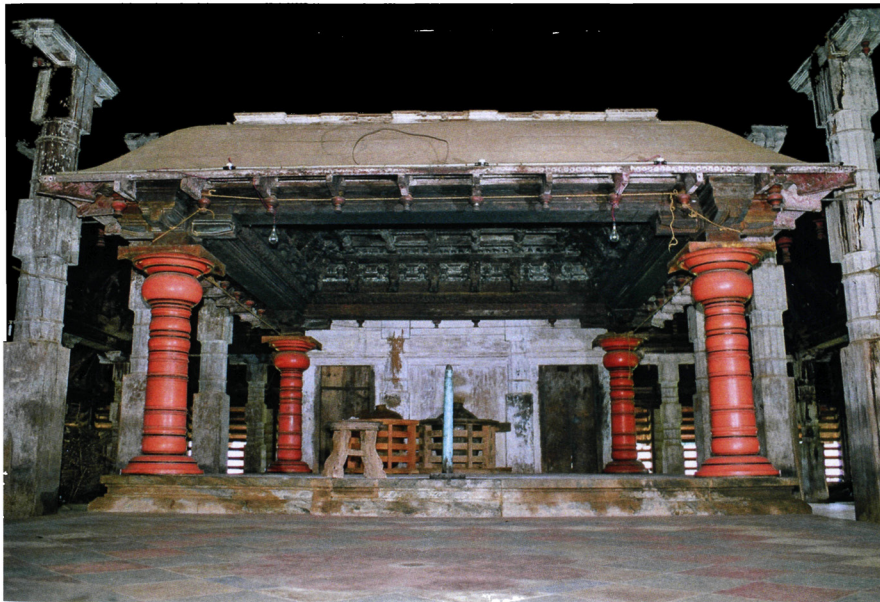
²¹ *Sarkar H. The Monuments of Kerala. New Delhi: Archaeological Survey of India, 1973, p. 81–87; см. там же о связи с планами храмов.*



Наружный вид *куттамбалама*, традиционного театра в Керале
(вид с восточной стороны)



Вход в куттамбалам



Сцена куттамбалама



Потолок сцены, украшенный распустившимися лотосами

не только проанализировал все части тела, но и классифицировал как позы, так и движения. Индийская скульптура опирается на систему каркасов, описываемых уже знакомыми нам терминами: *сутры* (медианы), *манас* (меры), *бханги* (позиции симметрии и асимметрии — *абханга*, *двибханга*, *трибханга*) и *стханы* (позы — сидячая, стоячая и лежачая). Концепция совершенной симметрии передается термином *сама* — общим для музыки, танца и скульптуры. Термин обладает фундаментальной значимостью для всего индийского искусства; сегодня даже самый неподготовленный слушатель распознает этот принцип в музыке и в *тала*, как и в любой скульптуре «фигуративного» типа (будь то изображение Будды, Вишну, Шивы или др.), отображающей и пробуждающей в нас состояние *шанты* — покоя. Бхарата упоминает этот принцип в различных контекстах, в частности в связи с первичными движениями, которые называются *чари*, и с движениями более сложными — *каранами*. Есть целая группа движений *сама* с участием частей тела (*анга* и *упанга*), но есть и движения всем телом. Поза и движение начинаются с первой стадии, со «стазиса», состояния равновесия и покоя, из совершенной симметрии. Затем следуют многообразные конфигурации асимметрии различной степени динамичности.

Шильпашастры и индийская иконография возводят грандиозное сооружение — создают общеиндийский словарь терминов, касающихся точки, центра, линии, вертикалей и горизонталей, распределения веса, массы и объема. Сходство этой терминологии с концепциями «Натьяшастры» не может не изумлять. В основе лежит специфически индийский подход — выделение важнейших элементов анатомической структуры тела и установление соответствий между центром (пупком), вертикалями и горизонталями, соотнесение их сначала с главными сочленениями шеи, таза, коленей и лодыжек, а затем с эмотивными состояниями. Бхарата был первым, кто описал эти соотношения и создал их формальную терминологию. *Шильпашастры*, опираясь непосредственно на «Натьяшастру» или на другой источник, следуют принципам Бхараты, которые мы так легко распознаем как *сама-бхангу* Вишну или Шивы, *абхангу* Коданда Рамы, *трибхангу* Натараджи. На эти

же принципы опираются и разделы по *шилпне* и *читре* в Пуранах, в особенности в «Агни-пуране» и «Вишнудхармттара-пуране». В «Вишнудхармттара-пуране» есть и главы, посвященные взаимосвязи между разными видами искусств²².

Бхарата перечисляет много стоячих и сидячих поз — все они включены в тексты по *шилпне*, как и в Пураны. Общим мотивом литературы, танца и скульптуры является *шалабханджика* (женская фигура у дерева). В главе II «Натьяшастры» Бхарата описывает и другие мотивы, например *вяла*. И все они включены во все труды по *шилпне*, где им отводятся целые разделы. Со временем скульпторы начнут пытаться остановить в камне танцевальные движения (*чари* и *караны*), описанные Бхаратой.

Стены индусских храмов сплошь покрыты изображениями грациозных танцевальных движений — здесь *гандхарвы*, *киннары*, *шалабханджика* и *сурасундари*, *аласа-каньи*, сражающиеся героини и летающие *дэвы*. Храмовые стены можно назвать словарем — богатым и завораживающим словарем языка Бхараты, переведенным в камень. Если фигуры в позе *шалабханджика* или красавицы *сурасундари* воспроизводят *чари*, то летучие фигуры воспроизводят движения из категории *карана*, называемые *вришчика* в системе Бхараты²³. Все 108 основных *каран* украшают наружные и внутренние стены множества храмов от Брихадишвара до Палемпета, Шарнгапани²⁴,

²² Не было возможности включить даже краткое обсуждение вопроса о том, насколько Пураны обязаны «Натьяшастре». В «Вайю» и «Маркандей-пуране» есть важные главы о музыке, в «Агни» и «Вишнудхармттара-пуране» есть большие главы, посвященные многим аспектам, рассматривавшимся в «Натьяшастре». В «Агни-пуране» обсуждаются вопросы, связанные с *расой*, *бхавой*, дикцией (гл. 336–346), рассматриваются также *анга* и *упанга*.

В «Вишнудхармттара-пуране» Khanda III особо посвящена скульптуре, живописи и танцу. В диалоге между Ваджрой и Маркадеей ясно утверждается взаимосвязь искусств и первенство звука и музыки (гл. 21–37). Частичное объяснение этому предлагается в: *Vatsyayan K. Classical Indian Dance in Literature and the Arts. Introduction, ch. I–II, p. 19–21.*

²³ *Vatsyayan K. The Flying Messenger.* — *Kalākshetra Bulletin. Adyar.*

²⁴ См.: *Vatsyayan K. The Karaṇas of the Temple of Śārngapāṇi.* Madras: Society for Archaeological, Historical and Epigraphical Research, 1982, где

Тируванмалаи и стены храма Прамбанан²⁵ в далекой Индонезии, самого древнего из всех.

И в каждой из *шильпашастр*, а также в «Агни-пуране» и «Вишнудхармттара-пуране» есть разделы на эту тему.

Иными словами — мы наблюдаем тот же феномен общеиндийского характера: единство видения и восприятия, равно как эволюцию региональных школ (правда, они не носят название *деши*), открывающую широчайшие возможности для новаторства, импровизации и перемен. Трудно сказать, были правила *пратима-лакшаны* выведены непосредственно из «Натьяшастры» или нет, но базовые принципы обладают огромным сходством. Точно так же *расы*, представленные на храмовых стенах, и типология персонажей и героев связаны с категориями, разработанными автором «Натьяшастры». Незачем даже называть те несколько текстов, в которых говорится об этих правилах или даются рекомендации по отображению «танца» в скульптуре.

Индийская живопись — настенная и миниатюрная — демонстрирует характерный подход к живописному пространству, в особенности к перспективе. Вспомним, что Бхарата разработал условности пространственного деления сцены на зоны (гл. VIII о *какшавибхаге*). Бхарата также наметил довольно обширную цветовую палитру для костюмов, грима, головных уборов и корон. Именно эти аспекты связывают текст Бхараты и правила композиции в индийской живописи, изложенные в разделах, касающихся живописи в работах по *шильпе*, равно как и в Читрасутрах. Можно упомянуть постоянные замечания об отсутствии перспективы, точки схода в индийской живописи. Заодно отметить и рассуждения о множественности моментов времени на единой поверхности (что относится ко всем школам индийской миниатюры и к некоторым настенным росписям тоже).

При более внимательном рассмотрении становится ясно, что индийский художник использовал ограниченную живо-

делается попытка проанализировать эти скульптурные рельефы в терминах словаря Бхараты.

²⁵ *Vatsyayan K. The Dance Sculptures of the Lora-Djonggrang (Parambanan). — NCPA Journal. Bombay, March, 1977, vol. VI, № 1.*

писную поверхность так же, как индийский драматург сценическое пространство. На этом живописном пространстве могли разыгрываться — и разыгрывались — различные сцены, чему способствовал принцип *какшавибхаги*. Переход актеров из одной зоны в другую без перемены сцен подсказывал перенос действия в иное место. Индийская живопись — за очень немногими исключениями — следует тому же принципу. Деление живописного пространства позволяет художнику отображать сюжет на различных планах, одновременно в настоящем, прошлом и даже в будущем. В этом смысле характерны повторы изображения персонажей повествования на малом пространстве миниатюр, особенно в знаменитых сериях, иллюстрирующих Рамаяну и «Гита Govинду»²⁶. Ни по характеру и манере фигуративного изображения, ни по мотивам индийское искусство не сравнимо с изобразительным искусством Запада, которое строится по совершенно другим канонам. Произведение индийской живописи должно быть увидено и прочитано изнутри живописного пространства. Увидено с точки зрения каждого персонажа, его внешней реакции на другого персонажа, его внешнего существования на различных планах, или — еще глубже — смены состояний его души: например, Кришна и Радха в разлуке или они же вместе.

Принципы *какшавибхаги*, а также проявления преходящих состояний (*вяьбхичари бхава*) являются двумя важнейшими принципами индийской живописи — наряду с детально разработанной системой цветовой символики. Их связь с «Натьяшастрой» — прямая или косвенная — очевидна. Художник делит живописное пространство, основываясь на *трилоке*, а не на передний и задний планы. Выбрав доминантное настроение, он импровизирует в рамках живописного пространства. В этом смысле художник делает то же, что индийский музыкант с нотами октавы. В текстах, посвященных *читре*, этот

²⁶ Vatsyayan K. The Mewāri Gīta Govinda. New Delhi: National Museum, 1987. На основе сформулированного Бхаратой принципа *какшавибхаги* была проанализирована композиция миниатюр; Vatsyayan K. Dance in Indian Painting. Delhi: Abhinava Prakashan, 1982, ch. II (о раджастанской миниатюре).

аспект подразумевается, хотя прямые высказывания на этот счет отсутствуют.

Все эти виды искусства, взятые порознь и вместе, тексты, им посвященные, и художественная практика, их диалог друг с другом на обоих уровнях — все это есть олицетворение ветвистого дерева «Натъяшастры». Семя (*биджа*), посеянное Бхаратой, дало ростки — отличные друг от друга и связанные между собой. Для индийской культуры «Натъяшастра» — это *кальпа врикша* или водоем, о котором мы говорили раньше, ибо ростки разрослись в новые деревья, или из водоема излились новые потоки, сохраняя связь с источником их жизни и с его неиссякаемой динамичностью.

Пока что мы намеренно не касались области поэтики и трудов по драматургии — их связь с «Натъяшастрой» настолько существенна и наглядна, что не было и надобности восстанавливать историю текстовой традиции драматургии и поэтики — прямых наследников «Натъяшастры».

Так много ценного и глубокого было написано об этих текстах, начиная со знаменитой и совершенно необходимой «Дашарупаки» Дхананджаи и до «Натакалакшанаратнакоши» Сагаранандина, «Натъядарпаны» Рамачандры и т.д., что к этому мало что можно добавить. Из этих текстов явствует, что их авторы — как и авторы трудов по музыке и танцу — стремились к разработке новых категорий. «Абхинавабхарати» знакомит нас с категорией пьес, именуемых *упарупака*, а «Шрингарапракаша» Бходжи дает их полное описание. Оба текста следуют базовой классификации Бхараты, включающей в себя десять типов пьес, но добавляют к ним новые. *Упарупака* открывает новые возможности и распространяется во всех регионах Индии.

До нашего времени дошли преимущественно образцы *натяки*. Несомненно, существуют выдающиеся образцы *прахасана* и *дима*. В эпической литературе, например в «Хариванше», упомянуты и такие формы, как *халлисака* и *расака*, хотя в литературе теоретической эти позднейшие формы не входят в типологии пьес, разработанные Бхаратой. Эволюция драматургической формы *упарупака* привела к возрождению популярности и других подобных форм, наряду с такой формой,

как *саттака*. Это движение приобрело общеиндийский масштаб и просуществовало с XI по XVIII или даже XIX в.

Тексты теоретического типа, особенно такие как «Натьядарпана» Рамачандры и Гуначандры, представителей джайнской традиции, «Натакалакшанаратнакоша» Сагаранандина, позволяют сформировать представление о природе теоретического дискурса в области драматургии. Помимо разработки типологии пьес авторы занимаются структурой драматургических произведений, больше всего *итивриттой* (термин неточно переводится как «сюжет»). Сагаранандин углубляется в исследование первой группы, упоминаемой Бхаратой, — *авастха*, при этом он цитирует Матригупту, раннего комментатора «Натьяшастры» из Кашмира. Ценность труда Сагаранандина в том, что он рассматривает пять стадий в движении *авастхи* с точки зрения героя, а также в том, что применение этих структурных элементов он иллюстрирует примерами из санскритских драм.

Бхарата сформулировал принципы и создал систему. Его последователи применяют эти принципы к художественной литературе. Рамачандру и Гуначандру, авторов «Натьядарпаны», интересует природа *итивритти*, и значительную часть своего труда они посвящают этой теме. Труд важен еще и потому, что в нем по-новому толкуется и определяется концепция *сандхи* (соединений). «Натьядарпана» — один из немногих текстов, в котором ставятся под вопрос концепции *читра-абхинаи* и даже *саманья-абхинаи*. По мнению авторов «Натьядарпаны», *читра-абхиная* может быть отнесена к *ангике*, а *саманья-абхиная* — к *вачике*. Кроме того, авторы «Натьядарпаны» не согласны с тем, как Бхарата формулирует подготовку к театральному действию — *пурварангу*. Они считают, что всё, кроме *нанди* (благословения), не имеет смысла, не нужно и предназначено лишь для обмана верующих. По всей видимости, их позиция отражает противоречие между тем, что можно назвать «индусским» ритуалом, и джайнской традицией.

В «Натьядарпане» и «Натакалакшанаратнакоше» есть много общего. «Натьядарпана», видимо, многим обязана «Натакалакшанаратнакоше», а оба текста, в свою очередь, обязаны не

только Бхарате как основоположнику, но также Абхинавагупте и Бходже. Мы уже неоднократно говорили о динамичности традиции, о слияниях потоков, образовании новых потоков, их расхождении и сближении, когда самостоятельные потоки сливаются в один. Текстовая традиция вместе с художественной практикой иллюстрирует динамику непрерывающегося диалога. Санскритский театр живет в текстах, но еще больше в бесчисленных формах представлений, таких как *анкия ната*, *лила*, *раса*, *якшагана*, *бхагаватамела*, *мачх*, *начх*, *бханда* и *наутанки*. Это и история региональных языков, драматургии и драмы, теории и практики — всего вместе²⁷.

Путь от Бхамахи, Дандина, Ваманы, Анандавардханы, Махимабхатты, Кунтаки до Вишванатхи и Джаганнатхи в поэтике исследовался много раз, на уровне обсуждения как поэтического опыта, так и формальных элементов, в особенности связи слова и смысла (*шабда* и *артха*), качеств (*гуна* и *доша*), *аламкар* и *лакшан*. На первых стадиях пути в текстах заметен повышенный интерес авторов к формальным элементам просодии и поэтического языка. В этом отношении тексты напоминают ранние труды по музыке, где авторы тоже сосредоточивались на «специфических» формах (например, трактовка *гандхарвы* в «Даттиламе»). Возможно, их следует считать параллельными или независимыми друг от друга направлениями, существовавшими вне влияния «Натьяшастры», до ее появления или одновременно с ней.

Вскоре после возникновения «Натьяшастры» — то ли независимо от нее, то ли наоборот — возникла целая школа *аламкарашастр*. Развивалось это течение почти автономно. Авторы занимали главным образом просодия и орнаментальность

²⁷ *Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 1981.* Здесь история индийского театра рассмотрена через региональные литературы и современные постановки. В этой области можно увидеть все тот же феномен преемственности и изменчивости. Санскритская поэтика изучена широко и глубоко. Кане, Де Рагхаван, Кришнамурти, Рамачандран, Инголлс, Массон, Патвардхан и др. исчерпывающе рассмотрели эту тему, поэтому не было надобности еще раз касаться ее в книге. Достаточно сказать, что вне зависимости от того, был или не был Бхарата вдохновителем целой дисциплины — *аламкарашастры* и школ *рити*, здесь не трудно отыскать связи и взаимосвязи.

стиха. Бхамаха и Дандин были «ритуалистами» поэзии. За ними следовал Бхатта Удбхата, но он к тому же комментировал «Натьяшастру». Анандавардхана был крупнейшим представителем теории *дхвани*, но он не упускал из виду и *расу*. А вновь объединил эти направления Абхинавагупта. Он автор комментария и к «Натьяшастре» («Абхинавабхарати»), и к «Дхваньялоке», или «Сахридаялоке» («Лочана»).

Благодаря этим средневековым комментаторам/интерпретаторам Бхараты в дебатах о поэтике происходит заметная перемена. Усиливается интерес к природе эстетического переживания, качеству этого переживания, к поэтической форме, связи «слова» и «смысла», и возникает новый интерес — к отклику, вызываемому поэзией у читателя и слушателя.

Развернувшаяся теоретическая дискуссия носит напряженный характер, и ведется она на высоком интеллектуальном уровне. Качество дискуссии сильно отличается от того, о чем мы до сих пор говорили в контексте работ по другим видам искусства. Слово, которое было первично, сохраняет свою первичность и в традиции дискурса. Не надо объяснять, что *кави* (поэт-провидец) как носитель боговдохновенного слова всегда занимал особо почетное место в индийской иерархии. По логике, только благодаря «слову», способности теоретиков к «рефлексии» и ясному изложению мыслей мы обладаем сегодня корпусом теоретической литературы по «Натьяшастре».

Фигуры комментаторов хорошо известны. На самом деле они больше чем комментаторы — в своих трудах они интерпретируют, теоретизируют и рассуждают, они устанавливают диалогические отношения друг с другом и во многих случаях пользуются «Натьяшастрой» как трамплином для выдвижения собственных теорий и точек зрения. Они — интеллектуалы, прекрасно знакомые со спекулятивной мыслью и с различиями в позициях давно сформировавшихся философских школ (*даршан*). Каждый из них принадлежит к одной из этих школ — к мимансе, самкхье, йоге, веданте, и, что самое важное, они сторонники кашмирского шиваизма.

Им «Натьяшастра» дает возможность ставить и обсуждать проблемы онтологии и эпистемологии. Обсуждается природа феноменального мира, равно как и природа опыта, отражае-

мого в искусстве, дебатруется вопрос о первичности идеи или образа, о том, является ли коммуникация вопросом восприятия или умозаключения. Ставятся проблемы особенного и общего, и вводится ключевое понятие *садхараникарана* (универсализация) в общепринятое представление о слове как носителе двух свойств — обозначения (*абхидха*) и косвенного указания (*лакшана*), добавляется третье свойство — *вьянджана* (намек, подсказка). Последнее есть энергия откровения или озарения, и оно ближе всего к сложнейшему понятию *дхвани* (отзвук, эхо, намек). Анандавардхана и Абхинавагупта — крупнейшие фигуры, труды которых изменили всю текстовую традицию. «Абхинавабхарати», комментарий Абхинавагупты к «Натьяшастре», и его же «Лочана» — комментарий к «Дхваньялоке», или «Сахридаялоке», Анандавардханы, являются необходимейшими инструментами для глубокого понимания «Натьяшастры». До сих пор мы старались — может быть, не слишком успешно — понять текст «Натьяшастры» в его цельности без помощи Абхинавагупты. Однако именно Абхинавагупта проясняет и истолковывает текст Бхараты на нескольких уровнях: концептуальном, структурном и техническом.

Он комментирует практически каждый аспект «Натьяшастры». В действительности, даже несмотря на «непроходимые джунгли», как называл текст «Абхинавабхарати» Рамакришна Кави, он настолько важен, что роль Абхинавагупты часто сравнивают с ролью, сыгранной Бредли в отношении Шекспира, или Бутчера в отношении Аристотеля.

Кроме того, «Абхинавабхарати» — единственный источник, позволяющий нам разобраться в характере дебатов, которые вели предшественники Абхинавагупты. Большая часть их работ утрачена, исключение составляет единственная рукопись — или часть рукописи — Удбхаты, восстановленная и опубликованная Р. Ньюли; все остальное приходится реконструировать по «Абхинавабхарати».

В следующей главе мы попытаемся дать общий обзор этого дискурса толкований.

7. ТЕКСТ И ИНТЕРПРЕТАТОРЫ

В предыдущей главе мы уже сказали о том, что начиная с VI, а точнее даже с VII в., на сцену выходит группа ученых, родом преимущественно из Кашмира, которые на новом уровне подходят к интерпретации «Натьяшастры». Их труды представляют собой анализ чрезвычайно высокого порядка.

Живя в горах Кашмира, где они пользуются покровительством таких великих правителей, как Джаяпида (725–761) и Авантиварман (855–883), эти интеллектуалы, философы, теоретики и *садхаки* размышляют обо всех аспектах искусства, но в особенности о поэтике и драматургии.

Они хорошо знакомы с пьесами Бхасы, Калидасы, Шудраки и Харши, с поэзией Халы на пракрите. Уже возведены великие шиваитские храмы, уже возникла кашмирская школа скульптуры. Язык Пуран и мифологии уже стал языком науки и ученых дебатов, хорошо известным всем, кто в них участвовал.

Безмятежность природы Кашмира и спокойная жизнь, обеспеченная патронатом правителей, дает им время и возможность для углубленных штудий.

Текст «Натьяшастры» был хорошо известен; в их распоряжении были разные списки и варианты. Поодиночке и совместно они комментировали и интерпретировали «Натьяшастру», занимая при этом определенные позиции и отстаивая различные точки зрения. Хотя некоторые ученые комментировали только отдельные аспекты «Натьяшастры», а Абхинавагупта — все аспекты великого труда, мы здесь ограничимся лишь сопоставлением их взглядов на основополагающие концепции — *раса*, *стхаи бхав*а и *расанишпатти*.

Вначале мы познакомимся с позициями основных комментаторов «Натьяшастры», а затем уже перейдем к «Абхинавабхарати» Абхинавагупты. Вкратце изложим взаимосвязанные,

но отличные одна от другой позиции по главной проблеме — проблеме *расы* как эстетического переживания художника, его эстетической/художественной цели и пробуждения сходного — если не тождественного — переживания у воспринимающего субъекта или аудитории.

Бхарата, как уже неоднократно говорилось, только формулирует общие параметры презентации *расы* через *стхаи бхавы*, детерминанты (*вибхава*) и средства побуждения (*анубхава*). Они уточняются через преходящие и зависящие от обстоятельств настроения (*вьябхичари* или *санчари бхавы*). Первым требованием, без которого процесс невозможен, является обезличенность и абстрактность. Сама жизнь как феномен абстрагируется в основные категории — любовь, грусть, героизм, ярость, веселье, отвращение, страх, изумление и т.д., в конечном счете ведущие к спокойствию и гармонии. Отправной точкой для художника, творца служит психическое состояние недифференцированности и неявленности. Проявляется это переживание через абстрактные эмотивные категории. Это уже мир дифференциации (восемь *рас*).

Мы отмечали, что такие термины, как *анукарана*, *анукиртана*, *анукатхана*, не равнозначны английскому слову (или его вариантам по Аристотелю или даже Платону) «копирование», т.е. зеркальное отражение мира, — с идеализированной или реально-жизненной позиции.

«Абхинавабхарати» Абхинавагупты — единственный источник, по которому мы можем составить суждение о взглядах ранних комментаторов, особенно таких как Бхатта Лоллата, Шришанкука, Бхатта Наяка и Бхатта Таута. А взгляды этих авторов должны рассматриваться на фоне эволюции основных школ индийской философии, главным образом мимансы, самкхьи, йоги, веданты и кашмирского шиваизма. Каждый комментатор исследовал концепцию *расы* у Бхараты под углом зрения своей философской школы. Дискуссия о природе эстетического переживания, творчества, представления, выражения и пробуждения аналогичного переживания у воспринимающей стороны является также спором философских школ о природе феноменального мира. Постоянно ставится и дискутируется вопрос о том, что есть «реальное».

Бхатта Лоллата сосредоточивает внимание на вопросе: где находится *раса* или чему присуща *раса*? В упрощенном или даже поверхностном варианте его ответ заключается в том, что *раса* не в зрительном или словесном образе, предложенном писателем или актером, — на самом деле *раса* в «идее», которую улавливает творец. На вопрос, содержит ли *расу* «идея» Рамы, или вербальное описание Рамы, или актерское воплощение Рамы, или живописное изображение Рамы, дается ответ, что *раса* — в абстрактной идее Рамы в сознании писателя или художника. Актер отождествляет себя с «идеей» или воссоздает ее, с тем чтобы создать ментальный конструкт, согласующийся с изначальной «идеей». Тогда логически возникает другой вопрос: существует ли изначальная «идея» объективно, сама по себе, или возникает в момент появления в сознании художника, но до того, как он придаст ей облик и форму в словах, линиях, в цвете или звуке. Лоллата прибегает к чрезвычайно насыщенному контекстом термину шиваитской философии — *анусандхана* (воссоздание, воспроизведение), близкому по смыслу к слову *йоджана* (реконструирование). Задача художника — попытаться представить и передать идею, слитную, так сказать, идею, через разнообразные конфигурации эмотивных состояний и ситуаций, подражательных изменений и мимолетных эмоций.

Базовое эмотивное (ментальное) состояние (*стхаи бхавя*) обеспечивает нить единства всему процессу создания художественной формы. В переводе на современный язык, очищенный от контекстуальной нагрузки, Бхатта Лоллата исследует процесс создания художественной формы, стремясь понять, как определенная художественная форма соответствует «идее», зародившейся у творца, у художника. Если Бхарата для объяснения процесса создания «формы» использовал слова *анукарана* и *анукатхана* в значении утверждения заново или описания заново, то Бхатта Лоллата прибегает к терминам *анусандхана* и *йоджана*. Он вносит в дискуссию элемент и глубокой рефлексии, и воли, и усилия, потребных для создания такой «формы», которая согласуется с совершенством «формы» или совершенством «идеи» мига ее зарождения. Шиваитская философия, в частности Утпалачарья в «Ишвара пратъя-

бхиджна-карике», говорит о *пурвабхаша йоджане*, изначальном переживании и утонченной впечатлительности (*самскарат калъпана прокта*). Бхатта Лоллата переносит это положение на природу эстетического воплощения, предполагая, что существует причинная связь между «идеей», особенностями формы и главным эмотивным состоянием, как она существует между мистическим трансцендентальным состоянием и конкретным символом, призванным давать представление о нем или указывать на него. Интересно отметить, что Бхатта Лоллата говорит о трех различных уровнях. Первый — это ментальный уровень, состояние ума художника/писателя в момент слитного переживания; второй уровень — процесс придания формы переживанию через выбор формы отвлеченного типа и третий — процесс создания множества ситуаций, побуждений и вариаций с единственной целью: передать изначальное слитное переживание художника.

Согласно традиционной санскритской науке теоретическая позиция Бхатты Лоллаты была важным, но не оригинальным вкладом в понимание глав «Натьяшастры», посвященных *расе*. Внимательное изучение соответствующей части «Абхинавабхарати» подсказывает, что Бхатта Лоллата говорит об источнике вдохновения и воображения и о процессе художественного творчества.

В рамках традиции — в отличие от автора «Абхинавабхарати» — Бхатта Лоллата критиковался за игнорирование последнего, но чрезвычайно существенного компонента творческого процесса — а именно восприятия художественного произведения зрителем или слушателем. Критики пошли и дальше, утверждая, что если «выраженное» есть просто «символ», координата или, того хуже, иллюзия, то как может оно обладать силой передачи зрителю или пробуждения в зрителе образа первоначальной идеи художника.

Не вдаваясь в детали этой критической оценки, достаточно отметить, что Шришанкука, главный оппонент трактовки концепции Бхараты Бхаттой Лоллатой, старался доказать, что *раса* есть не просто способ представления «идеи» в специфической форме или в образе исторического персонажа на сцене, ибо ее высшая эффективность проявляется, только если у зри-

теля вызывается высокое эстетическое переживание. Шришанкука и сам внес важный вклад в дебаты на тему *расы*, недвусмысленно указав, что *раса* не является объектом эстетики (абстрактным контентом или темой, на нашем языке), но, что куда важнее, *раса* является эстетическим переживанием в сознании воспринимающих произведение искусства. Отсюда Шришанкука переходит к вопросу о том, является ли отклик зрителя, слушателя тождественным/аналогичным видению писателя или актера и что представляет собой процесс создания этого отклика. Иными словами, Шришанкука исследует следующую проблему: если контент «искусства» уже представляет собой отвлеченную категорию (*стхаи бхава*), абстрагированную из предшествующей ей слитной категории *раса*, то что именно воссоздается в зрителе и каким образом вызывает у него отклик? Ответ Шришанкуки сводится к тому, что если главное содержание и форма являются отвлеченными, а не конкретными, а художник представляет эту абстракцию с помощью различных средств, ситуаций, побуждений и вариантов, то в этом случае «тождественность» оригиналу невозможна. Зритель, воспринимающий субъект, не получает ни оригинал, ни нечто ему «тождественное». Напротив, он делает умозаключение, предположение об оригинале на основании «форм» художественного образа, что дает ему возможность пережить что-то схожее — но не тождественное — переживанию автора, творца, писателя. Психозпистемологический характер подхода Шришанкуки очевиден. Его интересует: а) природа объекта эстетического переживания, б) способ его постижения, в) конечный отклик и его природа.

Можно предположить, что теория Шришанкуки строится на его подходе к художественному выражению как к «иллюзии», а не «реальности», т.е. как к чему-то, из чего можно делать только умозаключения. Его метод аргументации заимствован из системы *прачина ньяйи* (логики).

Шришанкука переносит в область эстетики взгляд на природу реальности и знания как объективный или субъективный, использование объективных инструментов для постижения реальности и метод соединения объекта и субъекта. Интересно отметить, с какой осторожностью применяет Шришан-

кука принципы (а) *праматр* (постигающий субъект), (б) *прамея* (постигаемый объект), (в) *прамити* (результатирующее знание), (г) *прамана* (метод и мерило знания) и, наконец, связь субъекта и объекта для прояснения концепций Бхараты — *раса*, *стхаи бхава* и *вьябхичари бхава*.

Его аргументацию можно переформулировать, подчеркнув, что он обращается непосредственно к Бхарате, когда фокусирует внимание на том, что состояние (ментальное или эмотивное, т.е. *стхаи бхава*) есть принцип, лежащий в основе *расы*, а не представляемый объект. Очень важны два примера, которыми он оперирует. Нарисованная лошадь это не лошадь, а идея лошади в определенной форме, которая тем не менее ведет к постижению лошади; как вид веревки может вызвать тот же испуг, что вид змеи, так и художественное произведение, не будучи ни реальным, ни фактическим, способно вызвать переживание изначальной идеи в уме зрителя. Это не процесс непосредственного восприятия, а процесс косвенный: постижение через умозаключение. Знаменательно, что Шришанкука, пожалуй, первым среди комментаторов прямо признает постижение и через визуальный образ — пусть даже лишь в качестве аналогии, — а не только через вербальный текст или исполнительский акт. Сегодня для нас эта дискуссия важна, поскольку она свидетельствует о наглядной перемене в интерпретации Бхараты, которая отличается от толкования Бхатты Лоллаты. Дискуссия переходит от исполнения (актер) к вербальному тексту (писатель или поэт) и к живописному образу, пусть даже только в качестве аналогии. Поле дискуссии явно расширилось и теперь охватывает не одно театральное искусство, но и поэтику, с одной стороны, и визуальный образ — с другой. К тому же Шришанкука вводит в театр концепцию *алаукика джняна*. Короче говоря, это знание не равно жизненному и качественно отличается от знания реальной жизни.

Нетрудно догадаться, что интерпретация Шришанкуки вызвала протесты и критику. Критики восприняли его теорию как теорию «имитации». Скажем, относительно примера с лошадью говорилось, что нарисованная лошадь представляет собой имитацию настоящей лошади, поскольку обладает сход-

ством с оригиналом; однако художественное выражение (форма) не отображает лошадь, а передает, подсказывает идею лошади. Еще яснее это прослеживается в случае с эмотивными состояниями, со *стхаи бхава*. Следовательно, доказывали критики, образ в силу самой своей природы не может быть отражением оригинальной идеи. Невозможно установить соотношение один к одному между первоначальной идеей и эмотивным состоянием, между образом (лошади, героя, актера) и реакцией зрителя. В дискуссию было включено «тонкое», но важное различие между концепцией *анукарана* (пересказ, воспроизведение или просто формулировка) и концепцией *анувьявасая* (букв.: процесс сотворения или претворения).

Делались и попытки интерпретировать теорию Бхараты с позиции философии самкхьи. Речь шла об поиске причинной связи между представленной, конкретизированной формой и эмотивным состоянием. Конкретизированная форма есть внешнее и наружное проявление внутреннего опыта страдания и удовольствия. Искусство рассматривалось как взаимодействие стазиса и динамизма, подобно тому как феноменальный мир представляет собой взаимодействие *пуруши* и *пракрити*. Эта проблема подробно разбирается в «Художественном опыте» Хирияны.

При всех тонких различиях между разными точками зрения суть дискуссии заключалась в диалектике цельного, нерасчлененного переживания, его латентной способности воплотиться в специфическую и конкретную форму, сохраняющую тем не менее цельное, непрерывное, доминантное состояние (настроение, для простоты). Главное здесь — взаимодействие абстрактного и конкретного, ядра, «идеи», или идеального, и проявления в многообразных формах, а также потенциальная возможность форм и вариаций подсказывать или пробуждать переживание — трансличностное, одновременно обособленное и слитное. В этом отчетливо слышится эхо Вед и Упанишад, хотя звучит оно теперь на языке самкхьи или веданты.

В этот период (VIII–X вв.) появляется много подробных и противоречащих друг другу систем классификации, неходящих, однако, от ранней спекулятивной мысли.

После Шришанкуки произошло много важных событий. Систематизируется и развивается в мощную систему шиваитская метафизика. Утпаладева пишет развернутый комментарий «Виврити» к «Ишвара пратьябхиджня-карикe». Полностью складывается шиваитский монизм (*адвайта*) и Анандавардхана формулирует теорию *дхвани*. Эстетика Бхараты в интерпретации шиваитской философии превращается в законченную теорию искусства.

Шиваитская метафизика постулирует концепцию цельности и абсолютности и иерархию стадий, ведущих к достижению или к восприятию этой цельности или нерасчлененности. Последняя стадия, непосредственно переживаемое состояние (*анупая*) достигается — или достижимо — через последовательное прохождение промежуточных стадий: *анава* (индивидуальное знание или восприятие), *шакта* (божественная сила) и *сасьябхава* (божественное знание или состояние). Они соответствуют *ану* (душе), *шакти* (божественной воле) и Шиве. И Анандавардхана, и Абхинавагупта строят теорию эстетики, исходя из предпосылки, что «искусство» представляет собой еще один путь к той же цели — к восприятию, если не к постоянному достижению, абсолютной свободы универсального и непосредственного (*анупая*) осознания Наивысшего.

Мы еще вернемся к некоторым деталям их теорий. Однако как раз в то время, когда окончательно оттачивалась система шиваитской метафизики, на сцене появился Бхатта Наяка, современник или непосредственный предшественник Абхинавагупты (приблизительно 883–902 гг.). Ему принадлежит важный труд, «Хридаядарпана», который, к сожалению, до нас не дошел. Будучи убежденным последователем ведантической школы философии, он решительно выступил против теории Анандавардханы и его предшественников, чуть ли не полностью опровергая ее.

Насколько можно судить по фрагментам комментария к первым шлокам «Натьяшастры», Бхатта Наяка опирается на ведантическую концепцию феноменального мира и указывает на ее сходство с театральным представлением. Точно так же как Брахман («цельность» и «абсолют») не утрачивает свою сущностную природу в акте сотворения феноменального ми-

ра, так и мир искусства (театр) представляет собой проявление через имя и форму (*нама* и *рупа*) множества образов, не теряя сущностную природу первоначального переживания. Бхатта Наяка отрицает теорию Шришанкуки об умозаключениях и утверждает, что познающее «Я» и познаваемый объект свободны от всех ограничений индивидуальности. Бхатта Наяка присоединяет и ведантическую концепцию *ананды* как преобладание чистой *самтвы* (утонченной, чистой, тонкой), свободной от загрязненности двух других атрибутов — *рад-жаса* (активного и горизонтального) и *тамаса* (инертного, темного, грубого). Для Бхатты Наяки эстетическое переживание сродни мистическому переживанию Брахмана. Его вклад в дискуссию очень продуктивен. Ему принадлежат концепция *садхараникараны* (всеобщности), а также концепция трех *гун* (свойств), разработанные с большой точностью. Бхатта Наяка возобновил дискуссию по поводу обозначающих свойств слова. Он считал, что смысл слова (*абхидха*) обретает новое измерение во второй семантической операции, когда он освобожден от всех ограничений. Это он называл *бхаваной* — эстетической силой сочетания побудителей и последствий. Эта эстетическая *бхавана* обладает силой для сотворения *расы*. Тут начинается третья стадия — наслаждения или вкушения (*бхога*). По Бхатте Наяке, сила искусства (языка) как раз в том, что она способна универсализировать, соединять и сливать воедино свойства *рад-жаса* и *тамаса*, возвышая их до состояния *самтвы*. Движение вверх — от грубого к тонкому, от инертного к эмоционально наполненному и универсальному. Бхатта Наяка обращает особое внимание на последнее, называемое им термином *бходжакатва*. Это сила, освобождающая от личностного, от ограничивающего и наделяющая произведение искусства потенциалом возвышения над болью и наслаждением, желанием или страданием. Художественное произведение заключает в себе и, в свою очередь, стимулирует в воспринимающем субъекте состояние постижения и осознания, которое сходно с постижением Брахмана. Художественное постижение отлично от обычного опыта, но не тождественно мистическому переживанию, ибо оно кратковременно и оставляет воспоминание только об эстетическом опыте.

Таким образом, эстетически переживается универсальный эстетический объект, являющийся универсализованным субъектом в состоянии блаженства (*ананды*), возникающего из преобладания *самтвы*. Понятно, что невозможно испытать *ананду*, пока сохраняется индивидуальность.

Даже из этого краткого перечисления ясно, что Бхатта Наяка радикально расходится во взглядах со своими предшественниками, особенно с Бхаттой Лоллатой и Шришанкукой, перенося средоточие дискуссии с природы и процесса создания художественного объекта (способа выражения, формы) и связи со зрителем на природу эстетического переживания как такового.

Если бы до наших дней дошел оригинальный труд Бхатты Наяки — «Хридаядарпана», или «Сахридаядарпана», яснее была бы важная фаза интерпретации идей Бхараты.

Взять хотя бы один пример — мы уже говорили о конструктивном значении первого стиха «Натьяшастры», в котором речь идет о происхождении и природе театра. Бхатта Наяка дает чрезвычайно убедительное объяснение этому стиху:

Сейчас я объясню, что [такое] драма, которую Брахман, наивысшее «Я», объявил поясняющим примером, помогающим людям понять иллюзорность (*ниссарабхеда*) земных объектов, на самом деле возникших из незнания (тождественности «Я» и Брахмана). Как ненастоящие действия Рамы, Раваны и других, которые в сущности есть плод воображения, а потому не имеют единой постоянной формы, но в один миг принимают сотни и тысячи форм, хоть и различных (в своей нереальности) от сновидений и прочего, тем не менее являющихся результатом ментального воображения (*хридаяй-граханидана*), и разыгрываются актерами, напоминающими чуть ли не создателя мира (Брахму), которые не расстались со своими обособленными индивидуальностями (людей в реальной жизни) — эти действия (Рамы, Раваны и прочих персонажей) предстают перед нами в совершенно необычном, чудесном виде и, предстывая в таком виде, становятся средством достижения (четырех) целей — вот точно так же эта вселенная состоит из игры нереальных

форм и имен, однако через слушание духовных наставлений и сосредоточенность на них она ведет к осуществлению высочайшей цели человеческой жизни (а именно *мокши*).

К высокому назначению театра Бхатта Наяка возвращается и когда говорит:

Я почитаю Шиву, поэта (*кави*, всеведущего), кто сотворил все три мира и благодаря кому *ятах* (восприимчивые) люди способны пережить эстетическое блаженство, когда смотрят постановку (*прайюга*) пьесы, которая есть наша жизнь в этом мире.

Мы в этом заявлении снова наблюдаем взаимопроникновение спекулятивной мысли и искусства: мир как театральное действо с индивидом в качестве актера, иллюзия театрального действия и иллюзия существования. Шива как космический поэт есть вечный творец и вечный разрушитель иллюзии.

На первый взгляд, Бхатта Наяка вознамерился опровергнуть или осудить теорию *дхвани* в том виде, как ее изложил Анандавардхана в своем великом труде «Дхваньялока», или «Сахридаялока». На самом деле он преуспел в другом — в повышении, так сказать, представлений о мощи слова в возбуждении (*дхвани*: реверберация) *бхаваны* (интенсивного переживания чувства). Он также заложил основы того, что впоследствии появится в трудах великого Абхинавагупты. Фактически Абхинавагупта многими концепциями обязан Бхатте Наяке, независимо от того, признается это или нет. Это в особенности касается концепции всеобщности (*садхараникарана*) и трактовки *шанта расы*.

Великий Абхинавагупта, мыслитель с умом визионера, сочел в себе опыт мистика (он практиковал *тантру*), острый и могучий интеллект философа и блистательный дар комментатора и искусствоведа. Теперь в центр помещен психологический или душевный опыт человека. Абхинавагупта провозглашает невозможность ни перцепционного опыта, ни памяти без всеохватного вселенского сознания, именуемого термином «Махешвара». В новый подход — *абхаса* (феноменологический), — под углом зрения которого исследовалась проблема опыта, внес свой вклад Утпалачарья.

Абхинавагупта многим обязан и ему, и другим своим учителям и современникам, в особенности Лакшманагупте, Бхатте Индурадже и Бхатте Тауте. Двое последних сделали возможным появление его обширного комментария к «Дхваньялоке» Анандавардханы. Хотя исследователи «Натьяшастры» опираются главным образом на «Абхинавабхарати», его другие работы — и «Ишвара пратьябхиждня вимаршини», и «Дхваньялока Лочана» столь же важны для оценки уникального вклада Абхинавагупты в историю индийской эстетики, как и сделанное им в качестве комментатора, истолкователя и критика Бхараты.

Мы уже коротко рассказали о глубинной связи Абхинавагупты с кашмирским шиваизмом, но дело не только в этом: он сознательно расширяет и переносит философские принципы на область эстетики. При том что немыслимо адекватно суммировать даже главные положения теории Абхинавагупты, можно остановиться хотя бы на некоторых, имеющих прямое касательство к его интерпретации и истолкованию Бхараты и к его собственному взгляду на природу эстетического опыта и художественного творчества.

Брахман (Наивысшая Реальность) согласно ведантической концепции есть *шанта* (покой, совершенная неподвижность без действия), иными словами, статика, а не динамика. Эта неподвижность недифференцирована (*нирвикальпа*), поэтому не может быть самосветной (*шуддха чинматра*). Она не допускает осознания себя. Кашмирский шиваизм, напротив, утверждает, что Абсолют не только самосветен, но он сознает себя, и он динамичен. Считается, что Абсолют есть то единство, которое улавливается в мистическом переживании, но не может быть земным опытом. Это тонкий уровень, подобный *пара вак* (трансцендентальному уровню), соответственно, свободному от детерминированности и продолжающему оставаться *нирвикальпа*. Два аспекта — самосветность (*шива* или *пракаша*) и самосознание (*шакта* или *вимарша*) лучше всего представлены метафорически в концепции Ардханари Натешвары или Ардханаришвары, где оба соединены: двойственность в неразделимом единстве.

Абсолют проявляет себя в многообразии, никогда не теряя реальную и потенциальную тождественность Абсолюту. Та-

ким образом, весь мир опыта — единства или многообразия, или многообразия и единства, субъективного или объективного — есть проявление Абсолюта, свободной воли, которая представляет собой Наивысшую Реальность (*свантантрыявду*) кашмирского шиваизма.

Для объяснения отношения мира явленности и множественности с Абсолютом обычно используется аналогия отношения солнца и его лучей. Явленность связана с проявлением Абсолюта, как солнечные лучи со своим источником — пламенем солнца. Все многообразие исходит из одного источника, который есть единое вселенское сознание. Объективный мир явленности и формы может иметь тождественность не более автономную, чем автономность отражения от зеркала или сновидения от видящего сон. Сверх того, эта связь акаузальна; проявление есть сущностная природа (*свабхава*) Абсолютной Воли, как сияние и излучение есть сущностная природа солнца.

Определив природу Абсолюта в качестве Наивысшего принципа, кашмирский шиваизм переходит к рассмотрению феноменов под углом зрения явленного разнообразия. В Абсолюте это бесконечное разнообразие находится в латентном состоянии и в состоянии совершенного единства — как пестрота и яркость павлиньего пера в желтке павлиньего яйца. Эта метафора использовалась так часто, что даже породила термин *маюрананда раса нья* (закон павлиньего яйца). Затем все, что проявляется, получает название *абхаса* — смысл термина сам по себе допускает наличие некоторого несовершенства или ограничения. Даже Шива — высочайшая из категорий — есть *абхаса*, ибо представляет собой нарушение покоя или движение, отход от совершенной неподвижности и совершенного покоя в тот миг, когда Абсолют делается зримым (дабы его самосветность стала предметом опыта). Опыт и сознание предполагает «себя» и «Я», поэтому Абсолют и самосветен, и самосознателен. Не может быть сознания без «Я», и не может быть «Я» без сознания. Сознание, таким образом, есть способность осознавать себя, терминологически известная как *шакти*.

Это и есть главный философский принцип, которым руководствуется Абхинавагупта при разъяснении природы эстети-

ческого опыта. Для Абхинавагупты эстетическое переживание есть *ананда*, что перекликается с афоризмом из «Тайттирия-упанишад»: *расо ваи сах*. Оно как Абсолют самосветно и самосознательно, лишено какой бы то ни было двойственности и множественности; оно исходит из одного слитного источника, обладающего потенциалом множественности.

Эстетический опыт отличается от обычного опыта, поскольку не опирается на объективное восприятие, являясь субъективным опытом и осознанием. Его природа необычна, она *алаукика* (сверхъестественна), и она сродни или даже аналогична природе мистического переживания.

Именно в этом контексте, в контексте природы мистического переживания, переносится в область эстетики ключевое слово шиваитской философии — *чаматкара* (вспышка озарения). Утпалачарья использовал это слово в контексте сущностной природы Абсолюта как самосветность (*пракаша*), но без *вимарши* (свободы воли). Слово *чаматкара* заменяет собой слово *вимарша*. Абхинавагупта размышляет о его метафизических и эстетических импликациях. *Чаматкара* есть осознание «Я», свободное от всех ограничений и также самосветное (*пракаша*). Это — *ананда*. Здесь явно подчеркивается процесс свободы от ограничений, указывающей на всеобщность и состояние «блаженства», где важно «переживание», а не объективный феномен личного единения. Для разъяснения природы эстетического переживания привлекается множество сравнений и метафор. С одной стороны, оно сходно переживанию мистическому, но его сравнивают и с вкушением пищи, и с послевкусием, которое остается после хорошей еды. В буквальном переводе слово *чарвана* означает «прожевывание, перетирание зубами». Бхарата пользовался словом *вянджана* и описывал эстетический опыт как слитное удовольствие, вкус от блюда сложного состава, после которого остается стойкое послевкусие. Абхинавагупта разрабатывает и вводит в критический дискурс такие ключевые слова, как *чаматкара парамбхога* и *чарвана*. Он включает и термин Бхатты Няки *садхараникарана* (всеобщность).

В шиваитской философии и практике шиваизма разработана последовательность фаз по шкале повышения — от само-

обособившейся *ану* к Шакти, к Шиве или Махешваре. Фазы, как мы отмечали ранее, это *ану*, Шакти и Шива-Садашива или Махешвара. С большой деликатностью и тонкостью эти категории были применены к интерпретации и разъяснению процесса возникновения эстетического переживания. Сначала Абхинавагупта освещает природу эстетического переживания и задается вопросом: что это такое? Затем рассказывает нам, как создается эстетический опыт. Естественно, рассматриваются предложенные Бхаратой категории — *стхаи бхавы*, доминантные эмотивные состояния, *вибхавы*, *анубхавы* и *вяь-бхичари бхавы*.

Далее в шиваитской философии перечисляются три вида загрязненности:

1) прирожденное неведение (*анавамала*), которое скрывает подлинную природу души и подразумевает отсутствие осознания всеобщности;

2) неограниченность желания (*кармамала*), которая предполагает объективное и заведомое несовершенство; оно приводит к бесчисленным соединениям «Я» с творением *майи*;

3) психофизическая ограниченность (*майиямала*), когда «Я» сковано или ограничено следующими факторами: *кала* (обособление); *нияти* (детерминированность), *рага* (страсть и привязанность), *видья* (здесь: информация), *кала* (время).

Все это означает движение от безграничности к ограниченности, от *махат* к *притхви*.

Необходима дисциплина, чтобы очиститься от этих загрязнений и ограниченностей, для чего предлагаются следующие пути: *крийопая* (повторение мантр), *манопая* (медитация), *иччхопая* (тренировка воли) и *анупая* (благодать). Все это обязательно для постижения Махешвары (Абсолюта). Абсолют обладает силой знания действия и абстрагирования или конкретизации. Так, когда Абсолют конкретизирует, и универсальное, неограниченное и нерасчлененное получают границы, у Абсолюта есть атрибуты или свойства — *самтвы*, *рад-жаса* и *тамаса*.

Совокупность концепций шиваитской философии, касающихся процесса связи источника — Абсолюта — с различными степенями грубости и тонкости, загрязненностей и несо-

вершенства, была превосходной основой для исследования и истолкования ключевых понятий «Натьяшастры» — *расы, стхаи бхавы* и *вябхичари бхавы*. В жизни очищенное состояние — это состояние Шивы или Махешвары. В искусстве очищенное состояние недифференцированного опыта это *раса* или *ананда*. *Стхаи бхава, вибхава, анубхава* и их подкатегории — побуждающие *уддипана*, вспомогательные *аламбана*, переходящие *вябхичари* или *санчари бхава* — это многочисленные фазы, «лучи» солнца. В театральном мире Бхараты все это — порознь и вместе, на различных уровнях, при тщательном «фазировании» и в соответствующей последовательности — может вызвать чистое состояние блаженства (*расанишпатти*). Абхинавагупта исследует концепции с виртуозным мастерством, ни на миг не забывая, что все они — множество проявлений и орудий разнообразия. Он исследует и изучает процесс единого, обращающегося во множество и возвращающегося в состояние совершенного единства, покоя, в состояние тишины и благодати (*вишранти*). Тем не менее он проводит четкую линию различения между театральной вселенной и миром обычной жизни. Он прилагает немало усилий, чтобы объяснить, что сами понятия *вибхава* (детерминант) и *анубхава* (последствия) принадлежат театральной вселенной. В жизни мы знаем их под простыми названиями — причина и следствие, *карана* и *карья*.

Далее Абхинавагупта дает объяснение тому, как эти *вибхавы* и *анубхавы* были очищены, отмыты, можно сказать, от их ассоциаций с повседневной жизнью, описывает процесс их освобождения от оков и ограничений *калы* (обособленности) и *раги* (привязанности) и от сиюминутной временной специфики.

Таким образом, процесс художественного творчества аналогичен движению, переходу от загрязненности к чистоте, от грубости к тонкости, от обособленности ко всеобщности, от множественности к единству. Абхинавагупта отвергает теорию «умозаключения» Бхатты Наяки, однако полностью приемлет его принцип всеобщности, универсализации, *садхараникараны*, сохраняя его формулировку, поскольку она замечательно согласуется с общей теорией самого Абхинавагупты.

Велик соблазн привести ряд цитат из «Абхинавабхарати» и пошнре представить взгляды автора на эстетический опыт и на процесс художественного творчества, но это невозможно сделать в рамках небольшой книги.

Однако необходимо отметить чрезвычайно важный факт — Абхинавагупта на первое место ставит *шанта расу*, что естественно и логично с учетом его философской позиции. Включал ли Бхарата восемь или девять *рас* в свой перечень — предмет слишком долгих и сложных дебатов, углубляться в которые здесь не имеет смысла. Подчеркнуть нужно другое — философская позиция и позиция в отношении *шанта расы* тесно переплетаются. Другие исследователи «Натьяшастры» до и после Абхинавагупты рассматривали *шанту* (покой, безмятежность, тишина) в качестве дополнительного настроения или чувства, для него же это главный атрибут, который все пронизывает собой и к которому стягивается все остальное в драме. Он назвал это термином *хридаявишранти*.

С ним тесно связана и из него исходит трактовка зрителя — воспринимающей стороны. *Сахридая* — это инициированный зритель, человек соответствующе настроенного сердца. Абхинавагупта в одном параграфе блестяще суммирует свою концепцию:

Художественное творчество представляет собой прямое и свободное от условностей выражение чувства страсти «обобщенной», т.е. освобожденной от примет времени или пространства, а следовательно, от индивидуальных связей и практических интересов, выражение через внутреннюю силу художественной или творческой интуиции внутри художника. Это состояние сознания (*раса*), воплощенное в стихотворении, передается актеру, танцовщику, декламатору и зрителю. Рожденное в сердце поэта, оно цветет в актере и плодоносит в зрителе.

Если художник или поэт обладает внутренней силой творческой интуиции, то зритель есть человек воспитанных эмоций, в котором дремлют все состояния бытия; и когда он видит их явленными, раскрытыми на сцене при помощи движения, звука и декораций, он возносится в то наивысшее состояние блаженства, имя которому *ананда*.

Наконец, пожалуй, следует упомянуть очевидное и хорошо известное разделение трех энергий *шакти*: *пара*, *парапара* и *апара*. Абхинавагупта — не говоря об этом прямо — постоянно прибегает к этим трем категориям в своей интерпретации Бхараты.

В философии Трика Божественное Сознание тождественно Наивысшему Слову (*пара вак*), из чего следует, что каждое слово и даже каждая буква неотделимы от Божественного Сознания.

Естественно, слово (*вак*), рассматриваемое в этом свете, должно быть наивысшим символом, соединяющим мистическое измерение и грамматику с фонетикой, соединяющим денотационный смысл и «подсказываемый», переживание и раздумье. Если говорить о театральной вселенной, то понятно, что и «художник», и «зритель» выступали участниками уникального, «сверхъестественного» (*алаукика*) переживания, которое есть не что иное, как мгновенная яркая вспышка «Я-сознания» божественности, и которое должно приводить к *хридаявишранти* — покою сердца.

Дебаты и дискуссии ведутся на многих уровнях с ни с чем не сравнимой изощренностью.

Труды Анандавардханы (у нас нет возможности рассмотреть его «Дхваньялоку») и Абхинавагупты важны еще и потому, что оба автора отводят особое место роли поэта.

Часто цитируются два стиха Анандавардханы:

В беспредельном мире поэзии поэт уникальный творец.
Все видоизменяется согласно его видению.

Если поэт изливает свои чувства в стихах, весь мир наполняется *расой*. Если же отказано поэту в чувствах (*вита-рага*), тогда все пересыхает (*нираса*).

(Дхваньялока III.43)

И еще:

Пусть даже темы много раз использовались в литературе, они, благодаря своей связи с эмоциональным опытом (*раса*), предстают в обновленном виде, как деревья кажутся обновленными в медовый сезон (весной).

Тысячи тысяч поэтов, столь же выдающихся, как сам Владыка речи (Вачаспати), использовали великое множество тем в своих стихах, но неисчерпаемы они, как первичная мировая материя.

(Дхваньялока IV.10)

Не менее выразительно высказывание Абхинавагупты, уподобляющего поэта Праджапати-творцу.

Поэт подобен Праджапати, чьей волей возникает этот мир. Ибо поэт наделен силой, которая творит вещи удивительные и неслыханные. Эта его сила исходит из благодати *пара вак* (наивысшей речи), которая есть лишь иное имя поэтического воображения (*пратибха*), чья обитель в собственном сердце поэта, которое находится в вечном творческом движении (*удита*).

Эта дискуссия, даже представленная в таком кратком виде, явно недостаточном для изложения множества сложных проблем, поднятых основными комментаторами и интерпретаторами «Натьяшастры», с предельной ясностью показывает, что «Натьяшастрой» открывается долгая традиция дискурса о природе эстетического опыта, художественного содержания, формы, процесса и отклика, вызываемого у зрителя и аудитории.

«Натьяшастра» служит необходимым связующим звеном между философией и эстетикой, между мистицизмом и эстетикой. Дискуссии концептуального характера возникают на базе таких существенных глав, как VI и VII, хотя каждый интерпретатор (а точнее, исследователь-критик), конечно, держит в поле зрения и другие части текста. При этом предметами дебатов являются, преимущественно, поэзия и театр, хотя не исключаются и другие виды искусств — визуальные и репрезентативные.

Абхинавагупта оказал чрезвычайно глубокое и широкое воздействие на дальнейшие исследования по «Натьяшастре». Он был хорошо знаком с трудами своих предшественников, включая и замечательных риториков — Бхамаху и Дандина, возможно и Раджашекхара тоже. Но кто бы ни повлиял на него самого — его влияние на последователей было колоссальным.

Может быть, и не каждый после него обращался к первоисточнику, к самой «Натьяшастре», но никто не мог обойтись без горной вершины — Абхинавагупты, выстраивая собственную теорию эстетики или формулируя структуру драматургии. Это верно и в отношении Сагаранандина, и в отношении Рамачандры и Бходжи, и, разумеется, Вишванатхи и Джаганнатхи.

Хотя совершенно невозможно даже просто перечислить различные позиции преемников Абхинавагупты, нужно подчеркнуть, что ни один писатель или теоретик последующих веков не мог игнорировать дискуссии по поводу двух глав «Натьяшастры» — VI и VII, в которых обсуждаются *раса* и *бхава*, или комментарий Абхинавагупты. Нет сомнений, что этот комментарий вскоре после своего написания получил известность по всей Индии, хотя распространился ли он путем устных дебатов или в виде списков — загадка и предмет споров.

Современники Абхинавагупты и его непосредственные последователи — от Дхананджаи до Сагаранандина, от Рамачандры до Бходжи — благоразумно развивают его концепции. Эта традиция продолжается вплоть до Вишванатхи и Джаганнатхи. Появляются различные течения, значительные и не очень — все это может служить примером того же феномена преемственности и перемен, но никак не «статического» повторения.

В трудах «последователей» можно выделить три главные тенденции, хотя никто из авторов не поднимается до философских высот Абхинавагупты. Их больше занимает типология структуры (например, «Дашарупака» Дхананджаи), или структура драматической *итивритты* («Натакалакшанаратнакоша» и «Натьядарпана»), или абстрактные содержание и форма, *стхаи бхава*, *вьябхичара бхава*, или их классификация (например, пространное рассуждение Бходжи в «Шрингарпракаше»), или как их должно отображать в драме или в поэзии. В поэтике — от Кунтаки до Вишванатхи и Джаганнатхи — слышится эхо Бхараты и Абхинавагупты, а дискуссия представляет собой откровенные ссылки на них.

Нет ни возможности, ни надобности проследивать всю историю теоретической литературы. Мы, собственно говоря, и

коснулись темы только ради того, чтобы продемонстрировать близость обсуждаемых концепций и многоуровневый характер дебатов.

Наконец в XV в. появились Госвами — Рупа и его племянник Джива — как представители гаудия-вишнуизма. Концепция *расы* заново привлекла их внимание. Они дали новое, теологическое истолкование и трактовку великой поэмы Джаядевы «Гита Говинда», и они же расширили и перенесли в сферу богопочитания и *бхакти* концепцию *расы*, переживание *расасвады*. Если Абхинавагупта и другие расширили и применили философские понятия определенных школ к пониманию и истолкованию *расы*, то Госвами являют собой пример противоположного действия: поэзия (*кавья*) и ее персонажи (Радха и Кришна из «Гита Говинды»), а также *раса* из «Натяшастры» систематически использовались для разработки стройной теории *бхакти раса*. Взаимопроникновение сфер здесь совершенно очевидно, при этом обе сферы обогащают и углубляют понимание предмета.

«Уджджвалниламани» и «Бхактирасамритасиндху» обнаруживают поразительное проникновение в природу эстетического переживания, естественно, через экстаз предания себя воле бога.

Интересно отметить, что эстетика и философия в те времена не рассматривались как исключаящие одна другую. Ученые до недавнего времени считали, что эстетике нет места в индийских философских школах и системах. При всей справедливости этого вышеупомянутая дискуссия в части, касающейся кашмирских комментаторов, не дает оснований сомневаться в том, что их позиция в области эстетики формировалась под воздействием и была неотделимо связана с определенной школой философии. Это можно отнести и к распространенному представлению об отъединенности теологии, даже религии, от эстетики. Однако здесь налицо их взаимодействие, и этот факт требует углубленного исследования. Такого рода внутренние связи можно обнаружить во многих трудах шиваитской сиддханти и в вишнуитских *агамах*. Индийское искусство не «религиозно» в обычном смысле, не существует и теологии эстетики, но существует взаимо-

проникновение этих двух сфер в силу их единого мировоззрения в целом и конкретной цели — *мокши* — в частности. В иерархии ценностей *мокша*, высвобождение из неволи, свобода, стоит превыше всего. Назывались разные пути к ее достижению, они видоизменялись, и все же в определенные моменты, совсем как толпы паломников, они сходились вместе, сплетались и даже менялись местами.

«Натьяшастра» как текст, в особенности главы о *расе* и *бхаве*, служит жизненно важным «мостом» этого взаимообмена и взаимодействия. Это ясно из всей истории дискурса. Нетрудно понять, что попытка развести его по категориям — философия, мистицизм, религия, теология и светское искусство — ничего не дает. Логически, это побуждает поставить под вопрос привычное деление искусства на сакральное и светское в индийском контексте. Текст «Натьяшастры» ставит эти вопросы перед современным читателем, который начинает, увы, с позиции дихотомии и дифференциации, полярности и напряжения — и не может увидеть целое. Сама «Натьяшастра» исходит из целостного видения, разрастается в многообразные проявления жанровых уровней, школ и стилей художественного выражения, дабы через это гармоничное сочетание достичь кульминации равновесия.

Читающие этот текст тоже должны быть инициированными «зрителями», они должны быть *сахридая*, обладающими чувством *самаведана* (сопереживание), чтобы получить удовольствие (*асвада*) от вкушения этого блюда, которое Бхарата предлагает в равной мере философу, богослову, литературному критику, историку, драматургу, актеру, музыканту и просто ценителю.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Какое написать заключение, к какому заключению прийти, когда речь идет о вечно струящемся течении «Натьяшастры»? Этот «текст» — как *гомукха*, исток Ганги на границе вершинных ледников и рек; воды Алакханды и Мандакини, Бхагиратхи и других рек текут, то сливаясь со множеством притоков, то расходясь, но вместе образуют то, что мы зовем Гангой. Сравнение с реками, с речными слияниями (*праяга*), с неизменной и изменчивой природой рек наилучшим образом объясняет *парампару* «Натьяшастры» и динамику струй, втекающих, вытекающих и в конце концов вливающихся в океан.

Мы начали с вопроса об авторстве, времени и месте создания «Натьяшастры». Отсюда логически вытекал вопрос об абсолютном — или только относительном — значении историчности, времени в индийской традиции. Переосмысление этих проблем в контексте Бхараты как автора и «Натьяшастры» как текста показали, что вопросы индивидуальной исторической идентичности в терминах физических событий — рождения, смерти или сведений о личной жизни — интереса не представляют. Самому автору они кажутся почти неуместными при объявлении им своего вклада в начало или развитие дискурса; его значительно больше заботит определение своего места в уже идущем обсуждении в рамках какой-то из школ мысли, в *парампаре*. Предшественники ему важны для сопоставления определенного текста с трудами не только тех, кого автор относит к равным себе, но и тех, кого выделяет среди современников или возможных последователей. Таким образом, желание автора, цель (*уддешья*) и решимость (*санкальпа*) уточнить место своего труда осуществлялись через определение его контекста в системе взглядов, а не в социоисторических терминах. Это с полной очевидностью касается и «Натьяшастры» по отношению к огромному корпусу художествен-

ной и теоретической литературы. О том, что такое умонастроение и подход были общеприняты, свидетельствуют тексты по многим дисциплинам и, конечно, тексты по визуальным и кинетическим видам искусства.

Взявшись за рассмотрение «текста», мы сразу столкнулись с фундаментальной проблемой соотношения устного и письменного в индийской традиции. Произведение, из области ли того, что можно назвать откровением (*шрути*), из поэзии (*кавья*) или из разряда когнитивных трудов (*шастр*), было в первую очередь словом «произносимым», нежели «словом» записанным. К тому же существует изрядная дистанция между временем создания текста и даже самым ранним его рукописным вариантом. Нетрудно догадаться, что в отличие от непреложного *шрути* письменный текст мог быть только вариантом, более или менее близким к устному тексту; а что касается *шастр*, то их записанный текст в лучшем случае представляет собой остаточную фиксацию или конспект куда более глубокого, насыщенного и всеобъемлющего устного дискурса в рамках традиции. «Натьяшастра» не составляет исключения. Стоит только сфокусировать внимание на природе устной передачи знания от учителя к ученику или от основоположника школы к последователям учения и на попытках зафиксировать устный текст, превращая его в текст письменный, как сразу возникает реальная и сложная проблема. Что составляет аутентичный текст в индийской традиции и что служит критерием при определении аутентичности текста, помимо грамматических ошибок, оплошностей переписчика? Вникая в эту проблему, мы лоб в лоб сталкиваемся с еще более сложными вопросами устного бытования текста, а также методов реконструирования или определения аутентичности текста на стадии его переписки. Высоко систематизированный устный текст, будучи транскрибирован, ставит перед нами новые проблемы. Теперь текст столетиями путешествует по разным регионам Индии, Непала и Тибета и транскрибируется в различных системах письма. Установление аутентичности текста на основе различных рукописей — это и есть головоломная и упоительная история «Натьяшастры», как и множества других текстов. Поиск новых, еще не обнаруженных рукописей, их

сличение и сопоставление, редактирование разнотипных списков, дабы прийти к окончательному тексту, продолжается без перерыва уже два столетия. Впрочем, пожалуй, даже не два, а все восемнадцать столетий.

Как раз эта игра в прятки с путями, по которым бежали потоки текстовой традиции «Натьяшастры» — при постоянном перемешивании устного и письменного, при наличии одного языка, но разных систем письма, при множестве коварных подводных камней, дающих о себе знать во время установления аутентичного или окончательного варианта, помогла осознать, что в рамках традиции течение реки, процесс важнее, чем застывшая, фиксированная реальность текста данного момента.

Поиск русла реки с неизбежностью возносил нас к вечным снегам мировоззрения и концептуальной мысли индийской традиции. Нам пришлось задержаться и рассмотреть панораму мысли, которая если не определила, то, во всяком случае, оказала влияние на текст «Натьяшастры». Это мировоззрение было и источником вдохновения «Натьяшастры», и составило ее широкий контекст. Мы скоро увидели, что «Натьяшастра» соединила в себе космологию Вед, спекулятивную мысль Упанишад и структуру ритуалов Брахман, а также запечатлела в себе уровень развития таких дисциплин, как астрономия, математика и медицина. Употребление двух референциальных терминов *йога* и *яджна* весьма весомо в контекстуальном смысле. Особое значение имеет употребление этих терминов в применении к эстетике. Выявление неизменных источников дает нам возможность увидеть имплицитный и эксплицитный уровни текста. Для осмысления природы эстетической вселенной в «Натьяшастре» постоянно используются метафоры семени (*биджа*) и дерева, процесса прорастания, расцвета, увядания и обновления. То был некий организм; следовательно, первостепенное значение имел процесс. Метафоры тела (*шарира*) и души (*атман*) были структурными терминами, которые применялись для истолкования формальных ценностей произведения искусства. Текст неизменно движется от процесса к структуре, процесс и структура сплетены воедино. Важна приверженность автора концепции неявного и явлен-

ного, *авьякта* и *вьакта*, — отсюда постоянные ссылки на скрытые (*гуха*), но вполне реальные источники творчества, сравнение с маткой (*гарбха*) и со всем, что она означает в долгой истории дискурса во всех областях знания. Матка символически конкретизируется в индийской храмовой архитектуре как *гарбха гриха*. Таким образом, явный уровень текста представляет собой каркас для понимания динамики параллельности и одновременности, более сложной, чем динамика последовательности. Наш анализ, при всей его сжатости, показал, что текст «Натьяшастры» не был ни компиляцией, ни конгломератом. Он возник из единого цельного видения, в соответствии с замыслом он вобрал в себя данные многих дисциплин: космологии, мифологии, математики и медицины — и был построен по многоуровневому принципу. Текст одновременно движется на уровне физическом и метафизическом, земном и небесном, чисто биологическом и психическом, чувственном и духовном. Структура опирается на точно разработанную систему триад (*трайя*) — граней жизни, уровней пространства и времени, градаций грубого и тонкого. Охвачен весь спектр жизненных явлений во всех его горизонтальных и вертикальных измерениях.

Более того, выясняется, что в «Натьяшастре» с большим знанием дела представлены орудия и средства для сотворения мира воображения. Намерение автора это не имитация в виде отражения и не исторический пересказ. Ближе всего к нынешнему словарю было бы «творческое воспроизведение» и презентация программы «виртуальной реальности». Не исключено, что как раз современная технология дает ключ к пониманию таких важных терминов «Натьяшастры», как *анукарана*, *анукиртана* и *анувьявасая*. Мы не занимались подробным разбором содержания каждой из глав «Натьяшастры», ограничившись демонстрацией структурного каркаса этого труда. Сущностные концепции типа *анукараны* и *анукиртаны* были рассмотрены в главе об интерпретаторах Бхараты. Их обсуждение приобретает большой смысл в свете современной дискуссии о природе феномена, его отображения и воссоздания в произведении. «Натьяшастра» как совокупность синхронно действующих измерений и уровней смысла с латентной спо-

способностью к множественным толкованиям и изначально заложенной обязательной гибкостью стала источником множества одновременно бегущих потоков.

Бросятся в глаза два процесса — параллелизм и одновременность. Мы выделили два: текстовая традиция разных видов искусства, источником вдохновения и влияния для которых была «Натьяшастра», в особенности таких видов искусства, как *сангита*, *натья*, *васту*, *шилпна* и *сахитья*; и традиция интерпретирования, обычно называемая комментированием. В числе текстов первой традиции, которые мы были вынуждены вообще исключить, фрагменты Пуран, от «Агни» до «Вишнудхармоттара», «Вайю», «Матсья» и других, даже не упомянутых нами, по причине того, что было бы неправильно говорить о Пуранах без исследования их соотношения с *шастрами*. Много было нами исключено и при рассмотрении второй традиции, традиции комментариев. Нам пришлось выбрать лишь немногих интерпретаторов и выделить только их подходы к ключевым концепциям «Натьяшастры», не касаясь их трудов в целом. Пришлось отказаться даже от сжатого представления школ поэтики Бхамахи, Ваманы, Дандина, даже теории *дхвани* (Анандавардханы).

В целом мы следовали течению реки и притоков «Натьяшастры», не отвлекаясь на другие, родственные и столь же важные потоки той же традиции, даже на те, что касаются эстетики и особенно поэтики (*аламкара*). Но и такой взгляд, можно сказать с высоты птичьего полета, показывает, что текст возник из вечного родника вечных снегов мысли, питался и пополнялся родственными дисциплинами, давая, в свою очередь, жизнь другим текстам, относящимся не только к специфической, но и к более широкой категории *натья*, а также к опосредованно с ней соотнесенным *нритта*, *сангита*, *кавья*, *сахитья*, *шилпна* и т.д. Параллельно шло становление феномена интерпретации с опорой на доктрины различных философских школ. Текст «Натьяшастры» истолковывался с множества теоретических позиций. После XVI в. в трудах комментаторов прослеживается взаимодействие эстетики с теологией и даже с религией. И наконец, мы попытались рассмотреть текст как источник творчества, ибо в конечном счете ис-

кусство есть предмет переживания, недифференцированного при зарождении; формы его выражения есть его наружные проявления, все они служат мостами коммуникации и призваны пробудить у зрителя, у воспринимающей стороны, сходное или аналогичное состояние бытия. Возможно, нам удалось показать значение «Натьяшастры» и ее интерпретаций как предтеч современных теорий коммуникации, восприятия, сопереживания. Ведь Бхарата в первую очередь и по существу занимается эпистемологией переживания, выражения и коммуникации — одним словом, *прайогой*.

История дискурса описала полный круг, однако (как говорилось во введении) дискуссия не может считаться завершённой без новой оценки критических дебатов последних полутора веков. Но и это тоже пришлось исключить, поскольку нынешние комментаторы и критики соотносятся уже с иным ландшафтом, ментальным и физическим. Нам пришлось бы уточнять происхождение и образование наблюдателя (Ориенталиста или Модерниста), прежде чем разбираться в том, что он увидел в тексте «Натьяшастры». Нарушение непрерывности, утверждение личной позиции были бы ключевыми словами, и это было бы — и есть — другое путешествие в иное время.

Список сокращений

BORI	—	Bhandarkar Oriental Research Institute
BSOAS	—	Bulletin of the School of Oriental and African Studies
GOS	—	Gaekwad Oriental Series
IGNCA	—	Indira Gandhi National Centre for the Arts
SBE	—	Sacred Book of the East

Библиография

- Abhinavagupta*. Īśvarapratyabhijñāvivṛtivimarśinī. Ed. by M. Kaul Sastri. Srinagar (Jammu & Kashmir State): Department of Research and Publication, 1943 (K.S.T.S. LXV).
- Agrawala V.S.* India as Known to Pāṇini. Lucknow: Lucknow University, 1953.
- Agrawala V.S.* Sparks from the Vedic Fire. Varanasi: School of Vedic Studies, 1962.
- Ahobala*. Saṅgīta Pārijāta. Calcutta: Hathras, 1941.
- An Anthology of Sanskrit Court Poetry. Subhāṣitaratnaśoṣa. Transl. by D.H.H. Ingalls. Cambridge (MA), 1965 (HOS 44).
- Barth A.* (review of Regnaud, 1880, 1881). Revue critique d'histoire et de littérature. Reprinted in: Œuvres d'Auguste Barth. Vol. 3. P.: Leroux, 1917.
- Barth A.* (review of Grosset, 1888). Revue critique d'histoire et de littérature. Reprinted in: Œuvres d'Auguste Barth. Vol. 3. P.: Leroux, 1917.
- Bhāmaha*. Kāvya-lampkāra. Ed. by B.N. Śarmā, B. Upādhyāya. Benares, 1928 (Kasi Sanskrit Series).
- Bhāratīya-nāṭya-śāstra: Traité de Bharata sur le théâtre. Ed. critique avec une introduction; les variantes tirées de quatre manuscrits. Préface de P. Regnaud, par J. Grosset. P., 1898.
- Bhartrhari*. Vākyapadīya. Kāṇḍa I. Ed. with the *Vṛtti* and *Paddhati* commentary of Vṛṣabhadeva by K.A. Subrahmanya Iyer. Poona, 1966 (Deccan College Monograph Series).
- Breloer B.* Die Grundelemente der altindischen Musik nach dem *Bhāratīya-nāṭya-śāstra*. Text. Bonn: Übersetzung und Erklärung, 1922.
- Byrski M.C.* Concept of Ancient Indian Theatre. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1974.
- Chakravarti H.N.* "Bija". — Kalātattvakośa: A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts. Vol. I. Ed. by B. Bäumer. Gen. ed. K. Vatsyayan. Delhi: IGNCA and Motilal Banarsidass, 1988.

- Chandra P.* (ed.). *Studies in Indian Temple Architecture*. Calcutta: Calcutta University, 1975.
- Chandrasekharan K., Subrahmanya Sastri V.H.* *Sanskrit Literature*. Bombay: The P.E.N. All India Centre, 1951.
- Dallapiccola A.* *Śāstric Traditions in Indian Arts*. Vol. I–II. Wiesbaden: Steiner Verlag, 1989.
- Daṇḍin.* *Kāvya-darśa*. Ed. by N. Sastri. Madras, 1980.
- Daniélou A.* *Introduction to the Study of Musical Scales*. New Delhi: Oriental Books, 1979 (reprint).
- Dasgupta S.N.* *A History of Indian Philosophy*. Cambridge, 1957.
- Dasgupta S.N., De S.K.* *A History of Sanskrit Literature*. Vol. I. Calcutta: University of Calcutta, 1947.
- De S.K.* *Aspects of Sanskrit Literature*. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay, 1959.
- De S.K.* *The Bhakti-Rasa-Śāstra of Bengal Vaiṣṇavism*. — *Indian Historical Quarterly*. 1932, vol. 8.
- De S.K.* *History of Sanskrit Poetics*. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay, 1960 (1st ed. Calcutta: University of Calcutta, 1947).
- De S.K.* *The Theory of Rasa in Sanskrit Poetics*. — *Orientalia*. Sir Asutosh Mookerjee Silver Jubilee Volume III, pt II, 1922.
- Dhaky M.A., Meister M.* *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture*. Vol. 2, pt IV. Calcutta: Calcutta University Press, 1983.
- Dhanañjaya.* *Daśarūpaka*: (i) with the commentary of Dhanika. Nirnaya-sagar Press (5th ed.); (ii) with Dhanika's *Avaloka* and Pt Sudarsana's *Prabhā*. Bombay: Gujarati Printing Press, 1927; (iii) with Dhanika's *Avaloka* and the sub-commentary *Laghufīkā* by Bhaṭṭa-Nṛsimha, edited with Introduction and Notes by T. Venkatacharya. Adyar: Adyar Library and Research Centre, 1969; (iv) Text, English translation, Notes, etc. Ed. by George C.O. Haas. Columbia University, 1912; Indian edition by Motilal Banarsidass, 1966.
- Dhruva H.H.* *Bharata Nāṭya Śāstra*; or, the Indian Dramatics by Bharata Muni. — *The Imperial and Asiatic Quarterly Review and Oriental and Colonial Record*, Third Series. Vol. 2. 1896.
- Eggeling J.* *The Śatapatha Brāhmaṇa*. Translation. Delhi: Motilal Banarsidass, 1978 (SBE Series. Vol. XII, XXVI, XLI, XLIII, XLIV). 1st ed. L.: Oxford University Press, 1866.
- Feistel H.O.* *The Pūrvaraṅga and the Chronology of the Pre-Classical Sanskrit Theatre*. — *Sanskrit Ranga*. Annual VI. Madras, 1972.
- Ghosh M.M.* *Prākṛta Verses in the Bharata-Nāṭyaśāstra*. — *Supplement to Indian Historical Quarterly*. 1932, No. 8.
- Ghosal S.N.* *The Inception of the Sanskrit Drama*. Calcutta: Calcutta Book House, 1977.

- Gnoli R.* The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta. Roma, 1956 (Serie Orientale Roma XI, ISMEO).
- Goverdhan Panchal.* Kuttampalam and Kutiyattam. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1984.
- Grosset J.* Contributions à l'étude de la musique hindoue. Extrait du T. VI de la Faculté des Lettres de Lyon, 1888.
- Gupta C.B.* The Indian Theatre. — Past and Present. Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991 (1st ed. Banaras: Motilal Banarsidass, 1954).
- Hall F.-E.* The Daśa-rūpa, or Hindu Canons of Dramaturgy by Dhanañjaya, with the Exposition of Dhanika, the Avaloka. Calcutta: The Royal Asiatic Society, 1865.
- Heymann W.* Über Bharata's Nāṭyaśāstram. — Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften. Goetingen, 1874.
- Hillebrandt A.* Ritual-Literature. Strassburg, 1897.
- Hillebrandt A.* Über die Anfänge des Indischen Dramas. München, 1914.
- Hiriyanna M.* Indian Aesthetics. — Proceedings and Transactions of the First Oriental Conference. Poona: BORI, 1922.
- Hume R.E.* The Thirteen Principal Upaniṣads. Transl. from the Sanskrit. Oxford University Press, 1931 (2nd revised ed.).
- Ingalls D.H.H.* The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1990.
- Kale P.* The Theatric Universe: A Study of the Nāṭyaśāstra. Bombay: Popular Prakashan, 1974.
- Kane P.V.* Gleanings from the Abhinavabhāratī. — Pathak Commemoration Volume. Poona: BORI, 1934.
- Kane P.V.* History of Sanskrit Poetics. Bombay: Nirnayasagar Press, 1931.
- Keith A.B.* (ed. and transl.). The Aitareya Āraṇyaka. Oxf.: Clarendon Press, 1909.
- Keith A.B.* Classical Sanskrit Literature. Delhi: YMCA, 1966.
- Keith A.B.* The Sanskrit Drama in Its Origin, Development, Theory and Practice. Delhi: Motilal Banarsidass, 1992 (1st ed. L.: Oxford University Press, 1924).
- Konow S.* Das indische Drama. B.–Lpz., 1920.
- Kramrisch S.* The Hindu Temple. Delhi: Motilal Banarsidass, 1991 (1st ed. Calcutta: University of Calcutta, 1946).
- Kramrisch S.* The Temple as Puruṣa. — Studies in Indian Temple Architecture. Ed. by P. Chandra. Varanasi: American Institute of Indian Studies, 1975; Calcutta: Calcutta University Press, 1975.
- Krishnamoorthy K.* The Dhvanyāloka and Its Critics. Mysore: Kāvyaśāstra Publishers, 1968.
- Krishnamoorthy K.* Essays in Sanskrit Criticism. Dharwar: Karnataka University, 1964.

- Kuiper F.B.J.* Varuṇa and Vidūṣaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam–Oxford–New York, 1979.
- Kulkarni K.P.* Sanskrit Drama and Dramatists. Satara City, 1927.
- Lath Mukund.* Dattilam. New Delhi, 1978; New Delhi: IGNCА and Motilal Banarsidass, Delhi, 1988.
- Lath Mukund.* A Study of Dattilam. New Delhi, 1978.
- Lévi S.* Le théâtre indien. P.: Émile Bouillon, Librairie Éditeur, 1890; new edition with introduction by L. Renou. P.: Collège de France, 1963.
- Lévi S.* Rapport de M. Sylvain Lévi... sur sa mission dans l'Inde et au Japon. — Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. 4-e série, t. 27, 1899.
- Lidova N.* Drama and Ritual of Early Hinduism. Delhi: Motilal Banarsidass, 1994.
- Lüders H.* Philologica Indica. Göttingen, 1940.
- Macdonell A.A.* History of Sanskrit Literature. Delhi: Munshiram Manoharlal, 1958.
- Mankad D.R.* The Types of Sanskrit Drama. Karachi: Urmi Prakashan Mandir, Denso Hall, 1936.
- Mataṅga.* Bṛhaddeśī. Ed. by P.L. Sharma. Vol. I. New Delhi: IGNCА and Motilal Banarsidass, 1992.
- Masson J.L., Patwardhan M.V.* Aesthetic Rapture: The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra. 2 vols. Poona: Deccan College, 1970.
- Masson J.L., Patwardhan M.V.* Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics. Poona: BORI, 1969.
- Miller C.J.* Bharata and the Authorship and Age of the Nāṭya Śāstra. — Sanskrit Ranga. Annual VI. Madras, 1972.
- Misra V.N., Sharma P.L.* "Loka". — Kalātattvakośa. Vol. II. Delhi: IGNCА and Motilal Banarsidass, 1992.
- Nandikeśvara.* Abhinayadarpaṇa. Ed. by M.M. Ghosh. Calcutta, 1934 (Sanskrit Series).
- Nāṭyadarpaṇa of Rāmacandra and Guṇacandra with Their Own Commentary: (i) edited with Introduction in English and Indices by G.K. Shri-gondekar and L.Bh. Gandhi. In 2 vols. Vol. 1. Baroda: Oriental Institute, 1929 (GOS 48); (ii) Hindi *Nāṭyadarpaṇa* by Acharya Vishveshvara. Delhi: Hindi Vibhaga, Delhi University, 1961; (iii) a critical study by K.H. Trivedi. Ahmedabad: L.D. Institute of Indology, 1966.
- Nāṭyaśāstra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics, Ascribed to Bharatamuni. Sanskrit text and English translation. Ed. by M.M. Ghosh. Vol. I–II. Calcutta: Asiatic Society, 1950–1951.
- The Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata-muni. Ed. with an Introduction and Various Readings by Manomohan Ghosh. Vol. I (ch. I–XXVII). Calcutta, 1967. Vol. II (ch. XXVIII–XXXVI). Calcutta, 1956.

- Nāṭyaśāstra: Contributions to the History of the Hindu Drama. Ed. by M.M. Ghosh. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay, 1958.
- Nāṭyaśāstra. Ed. by M.M. Ghosh. Vol. II. Translation. Calcutta: The Asiatic Society, 1961 (Bibliotheca Indica).
- Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavagupta. Ed. by M.R. Kavi. Vol. I–IV. Baroda, 1926–1964 (GOS 36, 68, 124, 145). Vol. I, rev. and crit. ed. with Preface and Appendices by K.S. Ramaswami Sastri. Baroda, 1956 (2nd ed. 1980).
- Nāṭyaśāstra of Bharatamuni, Edited by Śivadatta and Kāśināth Pāṇḍuraṅg Parab. — Kāvya-māla. Bombay: Nirnayasagar Press, 1894, vol. 42.
- The Nāṭyaśāstra of Bharata. Ed. by B.N. Sharma, B. Upadhyaya. Benares: Chowkhambha Sanskrit Series Office, 1929 (Kashi Sanskrit Series).
- Pandey K.C.* Comparative Aesthetics. Vol. I. Varanasi: Chowkhamba, 1950 (Sanskrit Series Office); vol. I–II. Varanasi: Chowkhamba, 1959.
- Pandey K.C.* Abhinavagupta. A Historical and Philosophical Study. Varanasi: Chowkhamba, 1966 (2nd ed.).
- Pischel R.* (review of Regnaud 1884). Göttingische Gelehrte Anzeigen, 1885.
- Puṇḍarika Viṭṭhala.* Nartananirṇaya. Ed. by M. Bose. Calcutta: General Printers and Publishers, 1991.
- Puṇḍarika Viṭṭhala.* Nartananirṇaya. Ed. by R. Satyanarayana. Gen. ed. K. Vatsyayan. New Delhi: IGNC and Motilal Banarsidass, 1994.
- Raghavan V.* The Concept of Lakṣaṇa in Bharata. — Journal of Oriental Research. Madras, 1932, vol. VI.
- Raghavan V.* Nāṭyadharmī and Lokadharmī. — Journal of Oriental Research. Madras, 1933, vol. VII; 1934, vol. VIII.
- Raghavan V.* A Note on the Name Daśarūpaka. — Journal of Oriental Research. Madras, 1932, vol. III.
- Raghavan V.* The Number of Rasas. Madras: Adyar Library and Research Centre, 1967 (2nd ed.).
- Raghavan V.* Sanskrit Drama. Its Aesthetics and Production. Madras, 1993.
- Raghavan V.* Some Concepts of *Alamkāraśāstra*. Madras: Adyar Library and Research Centre, 1942.
- Raghavan V.* The Vṛttis. — Journal of Oriental Research. Madras, 1932, vol. VI.
- Raghavan V.* (ed.). Bhoja's *Śṛṅgāra Prakāśa*. Madras: Punarvasu, 1963.
- Raghavan V.* (ed.). Nṛttaratnāvali of Jayasenāpati. Critically ed. with intr. notes by V. Raghavan. Madras: Government Oriental Manuscripts Library, 1965 (Government Oriental Series).
- Raghavan V.* and *Nagendra.* An Introduction to Indian Poetics. Madras: Macmillan, 1970.
- Rājāśekhara's Karpūramañjarī. Critically ed. with a glossarial index, and an essay on the life and writings of the poet by S. Konow. Transl. by Ch.R. Lanman. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1901.

- Sāgaranandin*. Nāṭakalakṣanaratnakośa: (i) ed. by M. Dillon. Vol. 1. Text. L.: Oxford University Press, 1937; (ii) transl. into English by M. Dillon, M. Fowler and V. Raghavan. Introduction and Notes by V. Raghavan. Philadelphia: American Philosophical Society, 1960 (Transactions of the American Philosophical Society. New Series, vol. 50, pt 9); (iii) with Hindi commentary *Prabhā* by Babulal Shukla Shastri. Varanasi: Chowkhamba, 1972 (Sanskrit Series Office).
- Śāradātānaya*. Bhāvaprakāśana. Ed. by K.S. Ramaswamy. Baroda, 1930 (GOS 14).
- Śāradātānaya*. Bhāvaprakāśana. Edited with Introduction and Indices by Yadugiri Yatiraja Swami and K.S. Ramaswami Shastri. Baroda: Oriental Institute, 1968 (GOS 45).
- Saraswati Amma*. Geometry in Ancient and Medieval India. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1979.
- Sarkar H.* The Monuments of Kerala. New Delhi: Archaeological Survey of India, 1973.
- Sankaran S.* Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit or the Theories of *Rasa* and *Dhvani*. University of Madras, 1929.
- Śārngadeva*. Saṅgītaratnākara. Ed. by R.K. Shringy. Madras: The Adyar Library and Research Centre of the Theosophical Society, 1943.
- Śārngadeva*. Saṅgītaratnākara with Kalānidhi of Kallināth and Sudhākara of Siṃhabhūpāla. Ed. by S. Subrahmanya Sastri. Vol. IV. Madras: The Adyar Library and Research Centre of the Theosophical Society, 1953.
- Sharma P.L.* (ed.). Mataṅga. Bṛhaddeśī. Vol. I. New Delhi: IGNC and Motilal Banarsidass, 1992.
- Shastri H.* The Origin of Indian Drama. — Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal. Vol. V (1909). Calcutta, 1910.
- Shastri S.N.* The Laws and Practice of Sanskrit Drama. Varanasi, 1961 (Chowkhamba Sanskrit Studies, vol. XIV).
- Shekhar I.* Sanskrit Drama: Its Origin and Decline. Leiden: E.J. Brill, 1960.
- Śilpaprakāśa*. Ed. by A. Boner. Leiden: E.J. Brill, 1966.
- Somnath*. Rāga-vibōdha. Lahore, 1910.
- Swami Prajnanananda*. A History of Indian Music. Vol. I. Calcutta: Ramakrishna Vedanta Math, 1963.
- Tripathi K.D.* “Lakṣaṇa”. — Kalātattvakośa: A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts. Vol. I. Ed. by B. Bäumer. Gen. ed. K. Vatsyayan. Delhi: IGNC and Motilal Banarsidass, 1988.
- Upadhyaya Baldeva*. Saṃskṛta Sāhitya kā Itihāsa (Hindi). Varanasi: Sharada Mandir.
- Vāmana*. Kāvya-lamkāra. Ed. by K.P. Parab and W. Pansikar. Bombay, 1926.
- Vāstusūtra Upaniṣad. Ed. by A. Boner. Delhi: Motilal Banarsidass, 1986.

- Vatsyayan K.* Classical Indian Dance in Literature and the Arts. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1977 (2nd ed.).
- Vatsyayan K.* Dance in Indian Painting. Delhi: Abhinava Prakashan, 1982.
- Vatsyayan K.* The Dance Sculptures of the Lora-Djonggrang (Parambanan). — NCPA Journal. Bombay, March 1977, vol. VI, No. I.
- Vatsyayan K.* The Flying Messenger. — Kalakshetra Bulletin. Adyar.
- Vatsyayan K.* Indian Art — the One and the Many. — Nehru Memorial Lecture. L., 1993.
- Vatsyayan K.* The Karaṇas of the Temple of Śārngapāṇi. Madras: Society for Archaeological, Historical and Epigraphical Research, 1982.
- Vatsyayan K.* Mārga and Deśī. — Ludwik Sternbach Memorial Lecture. Vol. I. Lucknow: Akhil Bharatiya Sanskrit Parishad, 1979.
- Vatsyayan K.* The Mewāri Gīta Govinda. New Delhi: National Museum, 1987.
- Vatsyayan K.* Nāṭya and Lokadharmī. — Ludwik Sternbach Memorial Lecture. Vol. I. Lucknow: Akhil Bharatiya Sanskrit Parishad, 1979.
- Vatsyayan K.* The Square and the Circle of the Indian Arts. New Delhi: Roli Books International, 1983.
- Vatsyayan K.* Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 1981.
- Vatsyayan K.* Vāstupuruṣa Maṇḍala. — Vistāra. Festival of India, 1986.
- Viśvanātha.* Sāhityadarpaṇa. Ed. by Rāmacharaṇa Tarkavāgīśa Bhaṭṭacharya, with the commentary *Vivṛti* and *Vivṛtipūrti* of Durgāprasād Dwivedi by Srinivāsa Veṅkatarāma. Bombay: Nirnayasagar Press, 1915.
- Wright J.C.* Vṛtti on the Daśarūpakavidhānādhyāya of the Abhinavabhāratī. A study of the history of the text of the Nāṭyaśāstra. — BSOAS. L., 1963, vol. XXVI, pt I.
- Zimmer H.* Philosophies of India. N.Y.: Bollingen Foundation, 1951.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«НАТЪЯШАСТРА» БХАРАТЫ

Главы I, VI и XXXVI

Перевод и комментарии Ю.М.Алихановой

[МИФ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ТЕАТРА]

Глава I. Рождение натыи

- 1 Склонив голову перед богами
Питамахой и Махешварой,
Приступаю к изложению «Натьяшастры»,
Которую поведал мне Брахма.
- 2 Однажды к Бхарате, знатоку натыи,
В свободное от занятий время,
Когда блюдуший обеты, закончив джапу,
Сидел в окружении своих сыновей,
- 3 Почтительно приблизились муни,
Возглавляемые Атрейей,
И спросили великие духом,
Обуздавшие свои чувства и мысли:
- 4 «Превосходно приведенная в порядок блаженным,
Соизмеримая с Ведой,
Как появилась, о брахман, „Натьяведа“
И кому предназначалась?
- 5 Сколько в ней частей, какого она объема
И что представляет собой ее исполнение?
Все это, как оно есть, блаженный,
Соблаговоли сказать нам».
- 6 Слово тех муни выслушав,
Муни Бхарата
Ответил тогда речью,
Поведавшей сказание о «Натьяведе»:
- 7 — Совершив очистительный обряд,
Преисполнившись внимания,
Слушайте о рождении «Натьяведы»,
Созданной Брахмой.

- 8 Давным-давно, премудрые, когда миновала
Критаюга эпохи сына Самосушего
И наступила Третаюга
Эпохи Ману, сына Вивасвата,
- 9 Когда люди предались деревенской дхарме,
Подпали под власть сладострастия и алчности,
Потеряли разум от зависти и гнева
И разделились на счастливых и несчастливых,
- 10 Когда Джамбудвипой овладели
Боги, данавы, гандхарвы и якши,
Ракшасы и великие змеи,
Когда ее утвердили Хранители мира,
- 11 Боги во главе с Махендрой
Сказали, как рассказывают, Питамахе:
«Хотим такую забаву,
Что была бы для зрения и слуха.
- 12 Так как правила обихода, связанного с Ведой,
Не должны передаваться шудрам,
Сотвори еще одну, пятую Веду
Для всех варн!»
- 13 Сказав им: «Да будет так!» —
И отпустив царя богов,
Вызвал в памяти четыре Веды,
Прибегнув к йоге, знающий суть вещей.
- 14 «Дхарму, артху и славу дарующую,
С наставлениями и перечнем тем,
Провидящую все деяния
Также и будущих людей,
- 15 Наполненную смыслом всех шаштр,
Демонстрирующую все умения
Пятую Веду по имени „натья“
Я сотворю вместе с итихасой».
- 16 Так решив, блаженный
Вспомнил одну за другой все Веды
И затем сотворил «Натьяведу»
Из четырех частей сообразно Ведам.
- 17 Взял декламацию из Ригведы,
Из саманов взял пение,

- Из Яджурведы — абхинаи,
Из Атхарваведы взял расы.
- 18 Так, связанная с Ведами и Упаведами,
Создана была «Натьяведа»
Великим духом, блаженным,
Всеведущим Брахмой.
- 19 Сотворив «Натьяведу»,
Питамаха сказал Шакре:
«Создал я итихасу.
Богам препоручить ее должно.
- 20 Тем, что умны и сноровисты,
Смелы и не знают усталости, —
Тем передай эту Веду,
Именуемую „натъей“».
- 21 Услышав те слова,
Сказанные Брахмой,
Шакра, почтительно поклонившись,
Ответил Питамахе:
- 22 «Ни усвоить, превосходнейший, ни сохранить,
Ни познать ее, ни исполнить
Не смогут, блаженный, боги:
Непригодны они для дел натъи.
- 23 А вот знающие тайны Вед,
Вершители трудных обетов муни —
Те смогут ее и усвоить,
И исполнить, и сохранить».
- 24 Выслушав слово Шакры,
Сказал мне Рожденный из лотоса:
«Будь, безгрешный, ее исполнителем
Вместе с сотней своих сыновей».
- 25 Получив приказ, узнал я
«Натьяведу» от Питамахи
И научил сыновей,
Как без упущений ее исполнить...
- 39 По приказу Питамахи
И сам, желая успеха,
- 40 Я использовал сыновей,
Разделив их сообразно ролям, —

- Каждого приспособил к делу,
Для которого он годился.
- 41 Я взялся за исполнение,
Основанное, о дваждырожденные,
На вритти бхарати, сатвати,
А также арабхати.
- 42 И, освоив его, с поклоном
Доложил об этом Брахме.
И сказал мне гуру богов:
«Прибавь еще кайшики,
- 43 И какая вещь для нее нужна,
О том скажи, о лучший из дваждырожденных».
Так он мне сказал,
И я ответил могущественному:
- 44 «Да будет дана мне вещь,
Что поможет исполнить кайшики!
Полную мягких телодвижений,
Состоящую из действий, подобающих расам и бхавам,
- 45 Видел я кайшики
У танцующего Нилакантхи.
Ей свойствен изящный наряд,
Рождается она расой шрингара.
- 46 Исполнить ее хорошо без женщин,
С одними мужчинами, невозможно!»
И тогда наделенный великим жаром
Силой мысли создал апсар.
- 47 Дал мне для исполнения
Искусных в украшении натьи
Сукеши и Манджукеши,
Мишракеши и Сулочану...
- 50 Нанду и Сапушкалу,
А также дал Калабху.
К музыкальным орудиям Самосуций
Приставил Свати с учениками,
- 51 А Нараде и прочим гандхарвам
Поручил пение.
И вот, с сыновьями как должно
Постигнув эту натью,

- 52 Рожденную из Вед и Веданг,
В сопровождении Свати и Нарады
Я явился к владыке мира
С мыслью об исполнении.
- 53 «Усвоение натьи закончено.
Скажи, что я должен сделать».
Слова эти выслушав,
Ответил Питамаха:
- 54 «Наступил великий момент
Ее исполнения.
Сейчас справляют прекрасный
Праздник знамени Индры.
- 55 Пусть будет исполнена по этому случаю
Именуемая натьей Веда!»
Тогда на том празднике знамени,
Устроенном после разгрома асуров,
- 56 На празднике в честь победы Махендры
При стечении радостных бессмертных
Я совершил вначале нанди,
Содержавшую благословение,
- 57 Состоявшую из слов восьми разрядов,
Удивительную, одобренную богами,
После чего было разыграно подражание
Тому, как боги победили дайтьев,
- 58 Сделанное из перебранок и суматохи,
Состоящее из схваток с резней и нанесением ударов.
Тогда Брахма и прочие боги,
Довольные исполнением,
- 59 Даровали нам с радостью в сердце
Все нужные для дела предметы.
Первым обрадованный Шакра
Дал свое великолепное знамя,
- 60 Брахма дал кутилаку,
Золотой кувшин — Варуна,
Сурья — зонт, Шива — успех,
Вайю дал опахало,
- 61 Вишну — царский трон,
Кубера — корону,

- Хорошую слышимость представлению
Даровала богиня Сарасвати.
- 62 Остальные — боги, гандхарвы,
Якши, ракшасы, паннаги —
В том собрании, очень довольные,
Сообразно качествам разных джати
- 63 Даровали моим сыновьям
Радостные небожители
Каждому свои речи, бхавы и расы,
Облик и силу действия.
- 64 Когда так началось представление,
Рисующее гибель данавов и дайтьев,
Все дайтьи, там собравшиеся,
Пришли в беспокойство
- 65 И сказали, подстрекая вигхнов,
Возглавляемых Вирупакшей:
«Так мы натью не видим.
Надо подойти к ней ближе».
- 66 Тогда, к колдовству прибегнув,
Вигхны вместе с асурами
Застопорили речь и движения,
А также память танцующих.
- 67 Царь же богов, заметив,
Что дело у них не ладится,
Со словами: «Отчего изъян в исполнении?» —
Погрузился в медитацию.
- 68 И увидел, что место собрания
Со всех сторон окружено вигхнами,
А сутрадхара, как и другие,
Лишился понимания и не может двигаться.
- 69 Стремительно вскочил Шакра,
Схватил свое превосходное знамя —
Тело его блистало всеми драгоценными камнями,
Глаза готовы были вылезти из орбит от гнева.
- 70 Тела пробравшихся на сцену вигхнов,
А также асуров
На куски разорвал джарджарой
Царь богов.

- 71 Когда исчезли те вигхны
Вместе с данавами,
Обрадованные небожители
Сказали такое слово:
- 72 «Ах, что за дивное оружие
Под рукой у тебя оказалось!
Так как им разорваны на куски
Все эти разрушители натьи,
- 73 Будет оно отныне
Называться джарджарой.
И какие из зависти ни приблизятся вигхны
С тем, чтобы погубить натью,
- 74 Все, увидев джарджару,
Так же, как эти, исчезнут».
«Да будет так! — сказал
Тогда богам Шакра. —
- 75 Всем защитой будет
Эта джарджара!»
Когда возобновилось действие
На еще пышнее расцветшем празднике Шакры,
- 76 Завистливые вигхны снова
Стали пугать танцующих.
Угадав их недоброе
В отношении меня намерение,
- 77 Явился я к Брахме
Со всеми сыновьями.
«Вигхны, блаженный, решили
Уничтожить эту натью.
- 78 Распорядись, повелитель богов,
О должной ее защите!»
Тогда сказал Брахма
Вишвакарману: «Старательно
- 79 Сооруди, многоумный, для натьи
Помещение с благоприятными признаками».
Соорудив, как было сказано,
Дом по приказу Рожденного из лотоса,
- 80 Сказал с поклоном Друхине,
Явившись в собрание, Вишвакарман:

- «Дом для натьи готов, божественный,
Соблаговоли его осмотреть».
- 81 Тогда вместе с Махендрой
И всеми другими богами
Поспешил Друхина взглянуть
На натьямандапу.
- 82 Осмотрев дом для натьи,
Сказал богам Брахма:
«Вы должны охранять натьямандапу
Каждый в своей части...»
- 97 Какие божества назначены
Здесь для охраны,
Они же будут, — сказал он, —
Богами-покровителями».
- 98 Тем временем все боги
Сказали Питамахе:
«Ты должен пока успокоить
Этих вигхнов дружеской речью.
- 99 Вначале следует применить уговоры,
Во вторую очередь — подарки,
Вслед за тем посеять раздор
И лишь после этого прибегнуть к наказанию».
- 100 Выслушав слово богов,
Брахма сказал вигхнам:
«Почему вы вознамерились
Погубить натью?»
- 101 Слово Брахмы выслушав,
Сказал тогда Вирупакша
Вместе с дайтьями и вигхнами
По-дружески такие слова:
- 102 «Эта натья, по желанию богов
Созданная блаженным,
Нас не принимает в расчет,
Для богов тобой она сделана.
- 103 Ты не должен был так поступать,
О дед всего мира!
Как боги, так и дайтьи —
Все из тебя вышли!»

- 104 Выслушав слово Вирупакши,
Так сказал Брахма:
«Не следует вам гневаться, дайти!
Не впадайте в уныние, безгрешные!
- 105 Я создал „Натяведу“,
Чтобы у богов и у вас
Различались хорошее и дурное,
Чтобы не упускались из виду последствия состояний и дел.
- 106 В ней не одно только ваше
И не одних только богов существование.
Натя повествует о бытии
Всего этого Троемирья.
- 107 Где-то в ней дхарма, где-то игра,
Где-то артха, где-то отрешение,
Где-то шутка, где-то сражение,
Где-то кама, где-то убийство.
- 108 Дхарма для приверженных дхарме,
Кама для склонных к каме,
Укрощение для дурно воспитанных,
Для воспитанных — действия по самообузданию.
- 109 Трусам она придает смелость,
Мнящим себя героями — отвагу,
Неразумных вразумляет,
Ученым дарует ученость;
- 110 Для властителей она развлечение,
В измученных страданием рождает стойкость,
Живущие артхой обретают в ней артху,
Пребывающие в смятении — решительность.
- 111 Закрывающей в себе разные состояния,
Состоящей из разных положений,
Подражающей людскому поведению
Сделал я эту натю;
- 112 Опирающейся на деяния
Лучших, худших и средних мужей,
Дающей полезные наставления,
Рождающей радость, веселье и легкость.
- 113 Источником наставлений
В отношении этих рас и бхав,

- Всех деяний и всех действий
Будет эта натья.
- 114 Для измученных страданием и усталостью,
Для измученных скорбью, для несчастных
Источником отдохновения
Будет эта натья.
- 115 Несущей дхарму, долголетие, славу,
Полезной, расширяющей понимание,
Источником наставлений миру
Будет эта натья.
- 116 Нет такого знания, нет такого умения,
Нет такой науки, нет такого искусства,
Нет такой сноровки, нет такого деяния,
Которого не было бы в этой натье.
- 117 Все шастры и умения,
Разнообразные деяния
Соединены в этой натье —
Поэтому я ее создал.
- 118 Так что не следует вам
Гневаться на бессмертных.
Ведь подражание семи двипам
Заклучено в этой натье.
- 119 Преображением историй
Из Вед и итихас,
Подобием дополнения
К шрути, смрити, правилам поведения,
- 120 Источником удовольствия в мире
Будет эта натья.
Когда богам и асурам,
Царям и домохозяевам
- 121 Совершают подражание,
Это в мире называется натьей.
Когда людскую природу,
Причастную счастью и страданию,
- 122 Соединяют с телесной и прочими абхинаями,
Это называется натьей».

Глава XXXVI. Нисхождение натьи

[Глава XXVI открывается сценой, возвращающей нас к исходной ситуации, обрисованной в главе I. Муни (теперь перечисляемые поименно) вновь обращаются к Бхарате с рядом вопросов. Последний из них касается появления театра на земле: «Как натья, могущественный, спустилась с неба на землю? Как этот твой род, называемый родом актеров, утвердился? Все это, как оно есть, расскажи нам, великий муни!» (XXXVI.14). Ответ на этот вопрос составляет содержание приводимого фрагмента].

- 32 О том же, как эта натья
Низошла на землю,
Все должно быть сказано —
Нельзя это скрывать.
- 33 Эти мои сыновья,
Опьяненные «Натьяведой»,
Досаждая всему свету
Шутовскими прахасанами,
- 34 Через какое-то время
Научились этому делу.
Возведя клевету на риши,
Одержимые злой силой,
- 35 Разыграли они в собрании
Отгаликивающее, непристойное,
Грубое и позорное действие,
Сеющее деревенскую дхарму.
- 36 Узнав об этом, муни
Затряслись от страшного гнева.
Уподобившись безжалостному огню,
Сказали всем бхаратам:
- 37 «Не годится, дваждырожденные,
Представлять нас в таком виде.
Это что за оскорбление?
Почему предпринято противное нам?»
- 38 Так как из-за опьяненности знанием
Вы обезумели и потеряли скромность,
Это ваше дурное знание
Обратится в прах.

- 39 А вы за то, что в сообществе
Брахманов и риши
Повели себя не по-брахмански,
Приобщитесь к поведению шудр.
- 40 Став просто шудрами,
Усвоите их деяния,
И род, что от вас пойдет,
Тоже будет нечистым.
- 41 Все, рожденные в этом роду,
Будут, как вы, актерами,
Вместе с женами и детьми
Будут служить другим».
- 42 Узнав, что мои сыновья
Навлекли на себя проклятие,
Все боги тогда встревожились
И явились к тем риши.
- 43 Сказали им боги,
Возглавляемые Шакрой:
«Беда пришла к нам ныне —
Эта натья должна погибнуть».
- 44 Сказали на это риши:
«Не бойтесь, она не погибнет.
Но остальное, что было сказано,
Все это будет».
- 45 Узнав о словах муни,
Наделенных ужасным жаром,
Сыновья мои приуныли,
Захотели с собой покончить.
- 46 Сказали они мне в гневе:
«Ты довел нас до гибели.
По вине этой натьи
Пристрастились мы к поведению шудр».
- 47 Я же начал их утешать:
«Прогоните печаль, безгрешные!
Без сомнения, наша судьба
Предопределена была совершенным прежде.
- 48 Слово муни ложным
Никогда не будет.

Но о смерти не помышляйте.

Скажу вам в утешение так.

49 По-прежнему владейте знанием

Натьи, возвещенной Брахмой,

И передайте его другим,

Обучив исполнению.

50 Да не погибнет натья,

С таким трудом приведенная в действие,

Наделенная великой опорой и чистотой,

Рожденная из Вед и Веданг!

51 Апсарам отдав натью —

Как она была сказана

И как мною услышана, —

Все потом совершите праяшчитту».

52 Спустя какое-то время

Царь по имени Нахуша

Удостоился власти над царством богов

За умение править, ум и мужество.

53 Правил он тем царством,

Божественным плодом своих заслуг наслаждался,

Но увидев выступление гандхарвов и натью,

Пришел в беспокойство.

54 «Хорошо бы боги сделали так,

Чтобы в моем доме

Тоже исполнялась натья!» —

Так рассудив про себя,

55 Царь сказал бессмертным

С целью получить представления:

«Пусть натья апсар, как она есть,

Будет в нашем доме».

56 Боги во главе с Брихаспати

Ответили на это:

«Такое соединение с людьми

Небожительницам не дозволено.

57 Но так как ты повелитель сварги,

Дадим тебе полезный совет:

Пусть учитель туда отправится

И, что тебе желанно, там сделает».

- 58 Тогда сказал мне царь,
Почтительно поклонившись:
«Хочу, чтобы эта натья
На земле утвердилась, блаженный.
- 59 То, что ты будешь у меня учителем,
Было прежде лишь обещанием.
Но, увидев тебя, я в этом уверился,
О лучший из дваждырожденных!
- 60 Эту натью, созданную Питамахой,
В доме моего деда
Среди обитательниц антахпура
Завела Урваши.
- 61 Когда Урваши исчезла,
Царь, помешавшись от горя, умер,
А жены его погрузились в уныние,
Натьи вновь не стало.
- 62 Мы хотим, чтобы она на земле
Всем стала известна,
Чтобы была как сулящие благо действия
На жертвоприношениях в лунные дни.
- 63 Поэтому создание в моем доме
Натьи с разными персонажами,
Сплетенной из игривых движений женщин,
Далеко разнесет вашу славу».
- 64 «Да будет так!» — сказал я
Тогда царю Нахуше
И, призвав сыновей, вместе с богами
Принялся их уговаривать:
- 65 «Этот царь Нахуша
Почтительно нас просит:
„Отправляйтесь все вместе на землю,
Дабы учредить там натью.
- 66 Учредите ее должным образом,
Положу конец проклятию,
И брахманы и цари
Не будут вас презирать“.
- 67 Так что, отправившись на землю,
Учредите там представления!

- Ведь слово, сказанное царем,
Оспорить невозможно,
68 И вам нельзя послушаться
Великого духом Нахуши.
Наставления, надежно ведущие к успеху в натье,
Были сказаны Самосушим.
- 69 Что осталось, Кохала
Доскажет в «Уттаратантре» —
Применение, карики,
А также нирукты.
- 70 Эта шастра, порождающая забаву,
Утверждена была в сварге мною
При содействии апсар,
Свати и Наряды».
- 71 Тогда, отправившись на землю,
В доме Нахуши, о дваждырожденные,
Поставили они одно за другим
Многообразные представления женщин.
- 72 А когда произвели на свет сыновей
От человеческих женщин,
То и с ними мои сыновья поставили
Много разнообразных представлений.
- 73 Произведя на свет сыновей
И постепенно наладив исполнение натьи,
С разрешения Брахмы
Возвратились они в сваргу.
- 74 Так по причине проклятия
Низошла на землю натья
И повелся род бхаратов
Этот и будущий.

[ПОНЯТИЕ «РАСА»]

Глава VI. О разграничении рас

[Текст главы VI состоит из двух частей. В первой (строфы 1–31) дается краткий обзор обсуждаемых в «Натьяшастре» тем, вторая — и главная — содержит описание сценических эмоций, обозначаемых термином *раса* (букв. «вкус»). Мы приводим перевод предпосланного этому описанию вступления, предваряя его некоторыми необходимыми разъяснениями.

Раса рассматривается в «Натьяшастре» как специфически театральное явление, возникающее при перенесении на сцену жизненных эмоциональных состояний (*бхава*). Изображаемые на сцене *бхавы* делятся на две группы — группу так называемых «устойчивых» (*стхай*), или главных, состояний и группу состояний «неустойчивых», «преходящих» (*вьябхичари*) и, соответственно, второстепенных. Число главных *бхав* равно восьми. К ним отнесены любовь, смех, скорбь, гнев, отвага, страх, отвращение, удивление. Преходящих состояний много больше (в «Настьяшастре» приводится цифра 33, но это число скорее всего условно). Изображение любого эмоционального состояния (как *стхай*, так и *вьябхичари*) требует соблюдения двух условий. Изображаемая эмоция должна быть представлена в контексте некоторой ситуации, включающей причины ее возникновения, во-первых, и дана в разнообразных внешних проявлениях — во-вторых. Оба условия закреплены терминологически. Причины возникновения *бхавы*, ее «возбудители» (к ним причисляются персонажи, события, разного рода сопутствующие обстоятельства) обозначаются термином *вибхава*, внешние проявления — термином *анубхава*. *Анубхавы* теснейшим образом связаны с формами сценического изображения (*абхиняями*) — декламационными, речевыми, пластическими, а также «естественными» (к каковому относятся, например, слезы и дрожь). При переносе на сцену эмоций типа *стхай* (устойчивость которых, судя по всему, понимается как способность к более или менее длительному протеканию) к двум названным условиям добавляется еще одно. Эти эмоции должны изображаться развернуто, в виде последовательности рождающихся в процессе их переживания разнообразных преходящих (*вьябхичари*) состояний. Выполнение всех трех требований (которое описывается как дополнение *стхай вибхавами*, *анубхавами* и *вьябхичари*) преобразует устойчивые состояния в *расы*. При этом они приобретают не только особую, выработанную и канонизированную театром форму, но и своего рода всеохватность. Выведенная на сцену эмоция перестает быть принадлеж-

ностью одного лица (персонажа). Тем или иным образом распространяясь и на другие компоненты театрального представления, она превращается в нечто вроде общего настроения, общего тона («вкуса»), которым могут быть окрашены как отдельные эпизоды, так и спектакль в целом. Подобно устойчивым состояниям, *расы* образуют группу из восьми членов. Содержательно они соотносены с *бхавами*, однако носят особые названия, не совпадающие с названиями соответствующих эмоций. В целом список *рас* выглядит так: *ширингара* (любовная раса), *хасья* (смешная), *каруна* (печальная, соответствует скорби), *раудра* (яростная, соответствует гневу), *вира* (героическая, соответствует отваге), *бхаянака* (страшная), *биххатса* (отвратительная), *адбхута* (удивительная, чудесная)].

Из всего вначале скажем о расах, ибо нет предмета, который существовал бы вне расы¹. Итак, раса возникает от соединения вибхав, анубхав и вябхичари². Если спросят — какой пример? — мы ответим: как от соединения разных приправ, трав³ и [иных] составляющих возникает вкус (раса), так от сочетания разных бхав⁴ возникает раса. Ибо как из патоки и прочих составляющих, приправ и трав получаются шесть вкусов⁵, так же и бхавы стхай, будучи соединены с разными бхавами, приобретают характер рас. Тут скажут: что это за предмет, что вы называете его «расой»? Отвечаем: [мы называем его «расой»], потому что он вкушается. Каким образом вкушается раса? Отвечаем: подобно тому как благомысленные мужи вкушают [разные] вкусы, когда едят рис, приготовленный с разными приправами, и при этом испытывают радость и иные [подобные чувства], так и благомысленные зрители вкушают бхавы стхай, заключенные в речи, теле и естестве⁶ [актера] и приправленные абхинаями разных бхав, и при этом испытывают радость и иные [подобные чувства]. Вот почему, как говорят, они суть «вкусы (расы) натьи». Вот две родовые шлоки⁷ об этом:

32 Как знающие толк в еде люди

Наслаждаются, вкушая еду,

В которую добавлены многие составляющие

И многие приправы,

33 Так и мудрые наслаждаются,

Вкушая умом бхавы стхай,

Соединенные с бхавами и абхинаями.

Вот почему [эти бхавы] признаются вкусами

(расами) натъи⁸.

Тут скажут: а что — бхавы получаются из рас, или расы из бхав? Некоторые на этот счет высказывают мнение, что появление тех и других происходит от их связи друг с другом. Это не так. Почему? Потому что, как показывают наблюдения, расы получаются из бхав, но не бхавы из рас. Вот шлоки об этом⁹:

34 Так как они делают сущими эти расы,

Связанные с разными абхинаями,

Исполнители натъи должны знать их

Как бхавы («вызывающие к жизни»).

35 Как приправа готовится

Из многих, многообразных составляющих,

Так бхавы делают сущими

Расы вместе с абхинаями¹⁰.

36 Нет расы без бхавы,

Нет бхавы без расы.

Взаимное осуществление обоих

Происходит в абхинае.

37 Как сочетание приправ и трав

Делает рис вкусным,

Так бхавы и расы

Делают сущими друг друга¹¹.

38 Как от семени бывает дерево,

Как от дерева — цветок и плод,

Так корень — [это] расы,

Исходя из них устанавливаются все бхавы¹².

Теперь скажем подробно о происхождении, цветах, божествах и характеристиках этих рас. Порождающими среди них являются четыре расы: любовная (шрингара), яростная (раудра), героическая (вира), отвратительная (бибхатса). Итак:

39 От любовной бывает смешная (хасья),

От яростной — печальная раса (каруна),

От героической рождается удивительная (адбхута),

От отвратительной — страшная (бхаянака).

40 Подражание любовному

Называют смешным;

Действие же, производимое яростью (раудра),

Должно знать как печальную расу;

41 Действие, производимое героическим,

Именуется удивлением (адбхута),

А то, что бывает при созерцании отвратительного,

Это страх (бхаянака).

Теперь цвета:

42 Темной бывает любовная раса,

Белой называют смешную,

Голубинового цвета — печальная,

Красной называют яростную;

43 Светлой следует считать героическую,

Черной — страшную,

Синего цвета отвратительная,

А желтого, как считают, удивительная.

Теперь божества:

44 Божество любовной — Вишну,

Божество смешной — Праматха¹³,

Покровитель яростной — Рудра¹⁴,

Божество печальной — Яма¹⁵,

45 Отвратительной — Махакала¹⁶,

Божество страшной — Кала¹⁷,

Божество героической — Махендра,

Божество удивительной — Брахма.

Комментарии

Перевод фрагментов из «Натъяшастры» выполнен по изданию: The Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata-muni. Ed. with an Introduction and Various Readings by Manomohan Ghosh. Vol. I (ch. I–XXVII). Calcutta, 1967. Vol. II (ch. XXVIII–XXXVI). Calcutta, 1956.

Глава I

1. Питамаха (Дед) — имя Брахмы. Махешвара (Великий владыка) — имя-эпитет Шивы.

2. Джапа (букв. «бормотание») — религиозная процедура, состоящая в многократном повторении (как правило, шепотом или пониженным голосом) мантры, имени или ряда имен бога.

4. ...блаженным — т.е. тобою. Не являясь создателем учения о натье, Бхарата тем не менее придал ему ту форму, в которой оно всем известно.

8. Словом «эпоха» здесь передано понятие *манвантара* («период Ману»). Согласно мифологическим представлениям, *манвантара* — одна из крупных единиц «исторического» времени. Каждая *манвантара*, или эпоха, имеет своего Ману в качестве прародителя человечества. Начальная эпоха связана с Ману, сыном Самосущего (т.е. Брахмы). Ману, сын Вивасвата (Солнца), является прародителем «нашей» эпохи. В отличие от *манвантар* *юга* — самая мелкая единица «исторического» времени в этой системе. Четыре последовательно сменяющиеся друг друга *юги* образуют «большую югу» (*махаяугу*), 71 *махаяуга* составляет *манвантару*. Циклически повторяющиеся *юги* обозначаются терминами, заимствованными из игры в кости: *крита*, *трета*, *двапара*, *кали*, что соответствует костям в 4, 3, 2 и 1 очко. Это указывает на то, что каждая последующая юга хуже предыдущей.

9. Деревенская дхарма — иначе говоря, «низкая» дхарма, предполагающая отступление от закреплённых высокой традицией ритуалов, исполнение обрядов, выходящих за пределы установленной нормы, а также общее падение нравственности.

10. Джамбудвипа — один из семи огромных островов или материков (*двипа*), составляющих, по представлениям древних индийцев, земной мир. Занимает центральное положение и соотносится (полностью или одной своей частью) с Бхаратаваршей (Индией). Данавы (сыны Дану) — демоны высшего разряда, противники богов, аналогичные *асурам* и нередко с ними отождествляемые. Гандхарвы — певцы и музыканты в царстве бога Индры. Якши — мифические существа, связанные с богом богатства Куберой. В отношении к людям амбивалентны (часто добры к ним, но могут быть и вредоносны). Ракшасы — людоеды и оборотни; класс демонов, враждебных богам и главным образом людям. Хранители мира (*локапалы*) — боги, в обязанности которых входит охрана четырех сторон света. Состав группы колеблется, но чаще всего в этой роли выступают Индра (как хранитель востока), Варуна (хранитель запада), Кубера и Яма (хранители соответственно севера и юга).

11. Махендра (Великий Индра) — имя Индры.

12. Варны — четыре ранга, на которые делилось древнеиндийское общество. В иерархически организованной системе *варн* шудры занимали самое низкое положение; они не допускались к изучению Вед и к совершению ведийских обрядов.

13. Царь богов — Индра.

14. Дхарма, артха — вместе с понятием *кама* образуют комплекс *триварга* — трех целей или устремлений, определяющих жизнь и деятельность человека. *Дхарма* охватывает все, что имеет отношение к исполнению ритуальных обязанностей, а также к сфере религиозного и нравственного долга; *артха* соотносится с материальным благополучием, а *кама* — с удовлетворением чувственных желаний, развлечениями и т.п.

15. Шастра — жанр теоретической и учебной литературы (обычно совмещающий в себе оба аспекта). Ядро шастрической традиции образуют руководства, наставляющие в *триварге*. Итихаса — сказание о прошлом. К *итихасам* относят, в частности, «Махабхарату». Что разумеется под *итихасой* в данном случае, неясно. Вероятнее всего, речь идет об инсценируемых сказаниях (или сюжетах).

17. Саманы — песнопения, исполнявшиеся в ходе ведийского жертвоприношения. Здесь ссылкой на *саманы* заменено указание на «Самаведу», собрание использовавшихся для песнопений текстов. Абхиная — сценическое изображение. В соответствии с четырьмя

средствами создания сценического образа различались четыре абхинаи — телесная (*ангика*), речевая (*вачика*), естественная (*саттвика*) и привлекаемая (*ахарья*), включающая костюм, грим и предметы реквизита. Раса (букв. «вкус») — сценическая эмоция, т.е. эмоция, изображаемая актером и, согласно поздним толкованиям (в частности, толкованию Абхинавагупты), передающаяся зрителям. При этом *расами* именуется не все вообще представляемые на сцене эмоциональные состояния (*бхава*), а лишь восемь основных или «устойчивых» (*стхайи*) чувств. Прочие *бхавы* («неустойчивые», или «преходящие» — *вьябхичари*) группируются вокруг *рас* в качестве хотя и варьируемого, но в целом обязательного для них сопровождения.

18. Упаведы — «малые Веды». Так именуется знания или дисциплины, которые традиция связывает с Ведами, тем самым придавая этим дисциплинам и излагающим их текстам сакральный статус. К Упаведам относятся «Аюрведа» («Веда долголетия»), «Дханурведа» («Веда стрельбы из лука»), «Гандхарваведа» («Веда музыки») и др.

19. Шакра — одно из имен Индры.

24. Рожденный из лотоса — имя-эпитет Брахмы. Согласно известному мифу, Брахма появляется в начале творения из лотоса, который вырастает из пупа покоящегося на водах изначального океана Вишну.

41. Дваждырожденные — так Бхарата обращается к своим слушателям. Дваждырожденными считались представители трех первых *варн* (брахманы, кшатрии, вайшьи), проходившие обряд инициации, после которого они допускались к изучению Веды (этот обряд, таким образом, становился для них вторым рождением). В текстах, однако, это определение прилагается, как правило, только к брахманам. Вритти — манеры или стили исполнения. В «Натьяшастре» приводится список из четырех *вритти*, обозначаемых терминами *бхарати*, *самвати*, *арабхати* и *кайшики*. Три первые *вритти*, судя по мифу об их происхождении (гл. XXII), связаны с темой борьбы богов и демонов (*асуров*) и отличаются боевым характером. Здесь они представлены как «мужские» стили. *Кайшики* же, используемый в любовных сценах, подается как стиль «женский» (см. ниже).

45. Нилакантха (Синегорлый) — имя-эпитет Шивы. Согласно известному мифу, во время пахтанья океана богами и *асурами* появился (по одним версиям — из вод, по другим — из пасти служившего мутовкой космического змея) страшный яд, грозивший уничтожить и пахтающих, и все живое вообще. Чтобы этого не случилось, Шива выпил яд, но не проглотил его, а остановил на уровне горла,

которое в результате посинело. Шрингара — название любовной *расы*.

46. Апсары — божественные танцовщицы; ассоциируются с царством Индры.

47–50. Здесь перечислены имена знаменитых *апсар*.

50. Самосущий — имя-эпитет Брахмы.

52. Веданги — тексты, примыкающие к Ведам и считающиеся дополнением к ним. Сформировались в V–II вв. до н.э. в связи с необходимостью сохранения и толкования ведийского канона.

54. Праздник знамени Индры, праздник Индры — один из самых больших древних праздников, сохранивший свое значение и в последующем. Справлялся в сезон дождей и включал в себя в качестве главной церемонии воздвижение дерева, символизировавшего знамя (или древко знамени) Индры. Есть основание полагать, что первоначально имел космогоническое значение и приурочивался к наступлению Нового Года.

56. Нанди — благопожелание, важнейшая часть предшествовавшей спектаклю церемонии освящения сцены (*пурваранги*). Является также обязательным компонентом литературной драмы, где занимает начальную позицию (перед прологом) и произносится за сценой. Литературная *нанди*, заметим, представляет собой сложное сочетание обращенного к публике благопожелания и гимна богу, который является подателем соответствующего блага.

57. Дайтьи (сыновья Дити) — одна из разновидностей высших демонических персонажей. Иногда включаются в группу *асуров*, иногда отделяются от нее в качестве особого демонического племени.

60. Кутилака — кривая палка; согласно комментарию Абхинавагупты, является принадлежностью постоянного комического персонажа древнего театра — *видушаки*. Золотой кувшин, как и упомянутое в предыдущей строфе знамя Индры (в театральной практике обозначавшееся шестом), использовался в *пурваранге*. Варуна — бог вод. Сурья — бог солнца. Вайю — бог ветра.

61. Кубера — бог богатства. Сарасвати — богиня мудрости и красноречия. Трон и корона, как и ранее названные зонт и опахало, принадлежат к числу царских регалий и, очевидно, составляли необходимую часть театрального реквизита.

62. Паннаги — мифические змеи демонической природы.

63. Дары, замыкающие перечень, касаются средств дифференциации традиционных амплуа. К ним отнесены язык (это может быть санскрит или один из театральных диалектов), набор свойственных персонажу эмоций, облик (т.е. грим и костюм) и малопонятная «сила действия» (степень важности занимаемого в сюжете места?). Как

подчеркнуто в строфе 62, характеристики, формирующие роль (понимаемую как тип персонажа), непосредственно связаны с социальным статусом (*джати*) изображаемого лица.

65. Вигхны (букв. «помехи») — здесь: демонические существа, создающие препятствия на пути к успеху. Обращенное к *вигхнам* предложение *дайтьев* объясняется, видимо, тем, что сорвать спектакль, вызывающий у них понятное недовольство, они смогут, лишь вплотную приблизившись к актерам, т.е. пробравшись на сцену (см. строфу 70).

68. Сутрадхара — руководитель труппы, постановщик и нередко также исполнитель главных ролей. Здесь функции *сутрадхары* приданы Бхарате.

70. Джарджара — принятое в театральной среде название знамени Индры. Знамя (или, точнее, символизирующий его шест) рассматривается в театре как магический предмет, охраняющий сцену и актеров от злых сил. С этим связана церемония его воздвижения в *пурваранге*. Обозначающее знамя-оберег слово *джарджара* несет в себе идею уничтожения, разрывания на куски, что подчеркнуто использованием в этой же строфе восходящей к *джарджара* глагольной формы.

78. Вишвакарман — сын Брахмы, божественный ремесленник и зодчий.

80. Друхина — одно из имен Брахмы.

81. Натьямандапа — театр как помещение, в котором разыгрываются представления.

99. Здесь перечислены четыре способа достижения успеха в отношениях с противником, часто упоминаемые в повествовательной и шастрической литературе.

103. Согласно мифической генеалогии, Брахма в начале творения силой духа порождает шестерых (или более) сыновей, которые, в свою очередь, становятся родоначальниками всех существ, в том числе богов и демонов. Отсюда его статус всеобщего деда.

106. Троемирье — трехчленная вселенная, включающая небесный (верхний), земной (средний) и подземный (нижний) миры.

119. Шрути (букв. «слушание», «слышимое») — священное знание, передаваемое изустно и никем не созданное, Веда. Смрити (букв. «память», «запоминаемое») — собирательное обозначение текстов, примыкающих к ведийскому канону и возводимых как к своим создателям к мифологическим мудрецам или знаменитым представителям ритуальных школ. К *смрити* относили веданги, дхармасутры, дхармашастры, иногда также эпос и пураны.

Глава XXXVI

33. Прахасана — фарс. Входит в список десяти театральных форм, определение которых приводится в «Натьяшастре» (гл. XX).

34. Риши — в ранних ведийских текстах племенные певцы, слагатели гимнов. В более поздней, прежде всего эпической, традиции особый класс персонажей, совмещающих в своем лице подвижника, совершающего великие аскетические подвиги, и идеального брахмана-жреца, знатока Веды и учителя. Подвижничество наделяет *риши* магическим жаром, который позволяет им творить чудеса, предвидеть будущее и сообщает непререкаемую силу проклятиям, налагаемым ими на своих обидчиков.

35. Представление, устроенное сыновьями Бхараты, подходит под определение так называемой «чистой» *прахасаны* (XX.103–104), подвергающей осмеянию религиозных лиц, в том числе брахманов и *шротриев* (ученых брахманов, в совершенстве владеющих знанием ведийских текстов).

36. Бхараты — здесь сыновья Бхараты.

39–41. Следует иметь в виду, что актеры в древней Индии принадлежали к числу низких социальных групп. Поскольку миф, как мы убедились, объявляет родоначальниками актерского «племени» сыновей Бхараты, т.е. брахманов, это создает противоречие, которое и призвано устранить проклятие *риши*. Заметим, что потерянный сыновьями Бхараты брахманский статус позже им возвращается, но основанный ими «род» земных актеров в полном соответствии с проклятием-предсказанием остается на нижних ступеньках социальной лестницы.

49–51. Завершающая часть речи Бхараты требует пояснений, тем более что текст строф 49 и 51 вызывает разные толкования. На наш взгляд, ситуация, составляющая подоплеку «утешительных» высказываний в этих строфах, сводится к следующему. В нарушение обычной процедуры проклятия, исключающей возможность отмены произнесенной угрозы, *риши* уступают просьбе богов и соглашаются взять назад свои слова о грядущей гибели *натьи*. Для сыновей Бхараты это означает сохранение полученного ими знания. Однако от исполнительской деятельности они, видимо, отстраняются — именно поэтому Бхарата, наряду с богами прилагающий все усилия к тому, чтобы предотвратить исчезновение *натьи*, велит сыновьям передать ее *ансарам*. Так в мире богов появляется театр *ансар*, очевидный аналог женских театров, в первую очередь дворцовых (гаремных), игравших важную роль в культуре древней Индии. Что же касается сыновей Бхараты, то им, по словам утешающего их отца, предуго-

товлена роль учителей и распространителей театрального дела (замечу, что, судя по имеющимся данным, наставниками актрис женских театров, по крайней мере дворцовых, были мужчины). Праяшчитта — искупительный обряд. Как показывают дальнейшие события, искуплением для сыновей Бхараты стало обучение сценическому искусству не только и не столько *ансар*, сколько людей.

52. Нахуша — великий герой мифической древности, согласно генеалогическому списку «Махабхараты», четвертый царь Лунной династии. По приглашению богов занял место Индры, когда тот покинул верхний мир, мучаясь совершенным им преступлением — убийством брахмана. Впоследствии был низвергнут на землю за высокомерие и сластолюбие.

56. Брихаспати — жрец (*пурохита*) и наставник богов. Исчезновение Индры выдвигает его на место корифея божественного хора.

57. Сварга — верхний мир, мир богов; иногда — особо выделяемый из этого мира мир Индры.

60. ...в доме моего деда — т.е. в доме второго царя Лунной династии, Пурураваса. Антахпура, антахпур («внутренняя крепость», «внутренний город») — закрытая часть дворцовой территории, женская половина дворца; также обитательницы этой половины, т.е. царские жены и наложницы в собирательном смысле.

Строфы 60 и 61 отсылают к знаменитому ведийскому мифу о царе Пуруравасе и *ансаре* Урваши. По версии «Шатапатха-брахманы», сюжет мифа сводится к следующему. Урваши, которую полюбил Пуруравас, соглашается стать его женой на определенных условиях. Со временем царь нарушает одно из них, и Урваши исчезает. Он долго ищет ее, в конце концов находит, но на просьбы вернуться к нему получает отказ. В утешение Урваши предлагает Пуруравасу совершить обряд, который сделает его *гандхарвой* и позволит таким образом соединиться с ней в мире богов. Вариант, излагаемый в «Натьяшастре», как видим, меняет концовку: царь здесь впадает от тоски в безумие и умирает. Чисто «цеховым» дополнением к древнему сюжету следует считать гаремный театр, организованный Урваши при дворе Пурураваса. Никакие другие известные нам тексты о нем не упоминают.

66. Чтобы разобраться в хитросплетениях истории с проклятием сыновей Бхараты, важно учитывать следующее. Во-первых, как в эпической, так и в литературной традиции проклятие, предрекающее наказание проклинаемому, хотя и не подлежит отмене, но может быть скорректировано путем установления срока его действия и/или определения условий, при которых оно потеряет силу. Такая коррек-

ция обычно производится самим проклинающим в ответ на просьбы аннулировать наказание, но иногда передается богам (ср. эпизод проклятия Урваши в драме Калидасы «Натака о мужестве и Урваши», где проклятие налагается Бхаратой, а корректируется Индрой). Во-вторых, проклятие, постигающее небожителей, как правило, отсылает их на землю, где они отбывают положенный проклятием срок, после чего возвращаются в *сваргу*. Оба эти правила, хотя и подспудно, действуют и в мифе «Натьяшастры». В самом деле, вмешательство Нахуши, преследующего, казалось бы, исключительно собственные цели, с одной стороны, приводит к полагающейся отправке навлекших на себя проклятие сыновей Бхараты на землю, а с другой — определяет срок и условия отмены проклятия: это случится только после того, как они распространят среди людей театральные представления. Поскольку же не *риши*, а царь богов (Нахуша) отсылает *бхаратов* (см. ниже) на землю, именно он (а не Бхарата, как думают обычно) обещает им отменить проклятие и, значит, освободить их от земного существования (см. строфу 73, где сообщается об их возвращении в *сваргу*). Что до Бхараты, то он в обращенной к сыновьям утешительной речи предсказывает им избавление от наказания после совершения искупительного обряда (строфа 51), который, судя по контексту, приравнивается к передаче театрального знания ученикам (т.е., по сути дела, к выполнению возложенной на них позднее Нахушей миссии).

69. Кохала значится в списке ста сыновей Бхараты. Ссылки на него, встречающиеся у Абхинавагупты и его предшественников, говорят о том, что это имя принадлежит древнему теоретику театра, труды которого, однако, до нас не дошли. Название упоминаемого здесь сочинения Кохалы — «Уттаратантра» («Последующий раздел», или «Завершающий раздел») характерно для дополнений, которые нередко делались к знаменитым теоретическим или учебным текстам. Применение (*прайога*), карика, нирукта. — Что подразумевается в данном случае под «применением», сказать трудно. Скорее всего речь идет о пояснениях, относящихся к использованию тех или иных сценических приемов и содержащих указания на то, при каких обстоятельствах они вводятся, каково их значение и т.д. Карика, нирукта — понятия, связанные с формой изложения, принятой в шастрических сочинениях, в том числе в самой «Натьяшастре». Согласно определениям (см. VI.11–13), *карিকা* — это сжатое стихотворное правило, а *нирукта* — основанное на этимологии объяснение специального термина. В целом замечание об «Уттаратантре» характеризует ее как прямое продолжение «Натьяшастры» (по крайней мере в том, что касается способов подачи материала).

74. Род бхаратов — т.е. актерский «род». *Бхарата* — одно из обозначений актера, употребляемое, впрочем, довольно редко. Миф, очевидно, связывает его с именем основателя театральной традиции.

Глава VI

1. Речь, очевидно, идет о предметах театральных, иначе говоря — о составляющих театрального представления. Так как *раса* стягивает к себе, по сути дела, все компоненты спектакля, начиная с сюжетных ситуаций и кончая костюмом (который может меняться в зависимости от состояния персонажа), на сцене действительно нет ничего, что не имело бы к ней отношения (и в этом смысле находилось бы вне ее).

2. Эта фраза рассматривается комментаторской традицией как определение *расы* и получила название *раса-сутра* («правило о расе»).

3. Как полагает Абхинавагупта, под приправами здесь понимают жидкие приправы, такие как простокваша или прокисший рисовый отвар, а под травами (*ошадхи*) — растительные добавки вроде куркумы или тамаринда (т.е., по сути дела, пряности).

4. С учетом формулы, заявленной в *сутре*, *бхавы*, видимо, должны пониматься здесь как собирательное обозначение *вибхав*, *анубхав* и *вьябхичари*. На этом настаивает и Абхинавагупта. Тем не менее ход обсуждения убеждает в том, что речь в данном случае идет главным образом о неустойчивых состояниях (*вьябхичари*).

5. Шесть вкусов — традиционный список вкусов, включающий сладкий вкус, кислый, соленый, горький, острый и вяжущий.

6. *Бхавы* заключены в речи, теле и естестве актера, поскольку передаются на сцене соответствующими *абхинаями*. Естество (*самтва*) — внутреннее существо исполнителя, его «эмоциональный аппарат», который он умеет настроить таким образом, чтобы вызвать полагающиеся по роли физиологические реакции.

7. Шлока — четверостишие, также строфа стихотворного текста. «Родовые» *шлоки* следует, видимо, понимать как стихотворные правила, наставления, имеющие хождение в «родовой», т.е. профессиональной, в данном случае — театральной, среде.

8. Строфы 32–33 завершают первую часть вступительных замечаний, посвященную анализу понятия *раса*. Анализ ведется с помощью одной, повторяющейся из предложения в предложение кулинарной аналогии (разумеется, подаваемой каждый раз в несколько ином пла-

не и с новыми подробностями). Таким образом решаются сразу две задачи: с одной стороны, устанавливается связь между обиходным и специальным употреблением слова *раса*, а с другой (что особенно важно) — раскрывается сущность сценической эмоции. Из пояснений, содержащихся в ответе на второй вопрос и в варьирующем этот ответ стихотворном тексте, следует, что главным моментом в определении *расы* признается вызываемая ею зрительская реакция. *Раса* — это эмоция, которая доставляет радость, которой наслаждаются. Эта особенность *расы*, в свою очередь, связана с тем, как она изображается на сцене. При этом акцентируются, во-первых, многокомпонентность сценического образа и, во-вторых, канонизированные театром формы изображения, т.е. *абхинаи*.

9. Обсуждение вопроса о том, что в паре *раса-бхава* должно считать причиной, а что — следствием, образует вторую часть вступления к описанию *рас*. Как и первая (о значении термина *раса*), она состоит из двух текстов — прозаического и стихотворного, причем стихотворный текст точно так же не является продолжением прозаического, но содержит повторное изложение заявленной темы. Сама по себе дискуссия о соотношении *расы* и *бхавы* возникла, видимо, в период, предшествовавший составлению «Натьяшастры», и первоначально имела принципиальное значение. Здесь, однако, она носит явно схоластический характер. Предлагаются три логически возможных варианта решения проблемы: 1) *бхавы* порождаются *расами*; 2) *расы* порождаются *бхавами*; 3) рождение тех и других взаимообусловлено. В прозаическом тексте один из этих вариантов (второй) объявляется правильным, а два других отвергаются. В *шлоках* же благодаря смене уровней рассмотрения приемлемыми признаются все три решения.

10. Стихотворный текст открывается обоснованием тезиса о рождении *рас бхавами* (*шлоки* 34–35). *Бхавы* при этом понимаются, видимо, двояким образом — как жизненные эмоции, в подражание которым создаются эмоции сценические (см. особенно строфу 34), и как совокупность преходящих состояний, формирующих представление об эмоции, изображаемой на сцене (см. кулинарную аналогию в строфе 35, по сути дела отсылающую читателя к рассуждению о структуре *расы*).

11. Согласно строфам 36 и 37, отвергнутый ранее тезис о взаимопорождаемости *расы* и *бхавы* может быть принят, если взглянуть на обсуждаемую проблему с позиции зрительского восприятия. Для зрителя эмоция существует лишь в пределах ее внешних проявлений, передаваемых актером с помощью *абхинаи*. Но так как действия актера (речевые, пластические и др.) следуют соответствующим жиз-

ненным прототипам, сценическое в *абхинае* сливается с жизненным, и *раса* становится неотличимой от *бхавы* (и наоборот). Следование жизненному прототипу, в свою очередь, может быть представлено как порождение сценического образа (*расы*) жизненной эмоцией (*бхавой*), а создание этого образа актером — как порождение воспроизводимого эмоционального состояния. Отсюда — идея взаимопорождения. Соответствующий смысл приобретает в этом контексте и кулинарная аналогия, которая вновь возникает в строфе 37. Понятно, что для того, кто ест приготовленный с приправами рис, образующие блюдо компоненты и вкус неотделимы друг от друга, и одно необходимо предполагает другое.

12. В строфе 38 отношение между *расами* и *бхавами* рассматривается на уровне понятийной системы, элементами которой они являются. Роли в этом случае распределяются следующим образом. *Раса*, определяющая группировку *бхав*, оказывается на положении фактора, организующего и, значит, порождающего систему (отсюда уподобление *рас* корню). *Бхавы* же получают свой статус (главные, второстепенные), сценические функции и характеристики (устойчивые, неустойчивые) лишь в соотнесении с *расой* и предстают — в этом именно качестве, как элементы системы — порождением *рас*. Что касается аналогии с деревом, то в ней заключены, как кажется, два смысла. С одной стороны, она несет в себе идею порождения (семя и вырастающее из него дерево), с другой — указывает на то, что «порождаемые» *расами бхавы* не единообразны, но делятся на определенные разряды (отсюда упоминание наряду с деревом появляющихся на нем цветов и плодов). Образ последовательно рождающихся (или сменяющих друг друга) категорий *бхав*, возможно, навеян приводимыми дальше характеристиками *рас*. Все они устроены одинаково. Вначале называются описываемая *раса* и лежащая в ее основании *стхаи*, затем даются списки соответствующих данной *расе* (*стхаи*) *вибхав*, *анубхав* и *вьябхичари* (порядок следования категорий при этом никогда не нарушается).

13. Праматха — проказливый мифический персонаж низкого разряда, иногда относимый к демонам. *Праматхи* (обычно выступающие группой) входят в окружение Шивы. Абхинавагупта отождествляет их с *ганами*.

14. Рудра — ведийский бог бури и ее разрушительной силы. Отличается яростным нравом; связан одновременно с идеей смерти и плодородия. В послеведийский период сливается с Шивой.

15. Яма — бог смерти.

16. Махакала («Великое Время») — страшное божество, близкое к Кале (см. ниже), персонафикация вселенского времени в его

всепожирающем, разрушительном аспекте. В классическом индуизме считается ипостасью Шивы.

17. Кала («Время») — древнее божество, символизирует неотвратимый бег времени, ассоциируется со смертью и судьбой. В шиваизме признается одной из форм Шивы.

Содержание

Вместо предисловия. <i>Г.М. Бонгард-Левин</i>	5
Обращение к русскому читателю	8
Введение	12
1. Бхарата: вопрос авторства	14
2. Предтекст и контекст	24
3. Первоисточник	37
4. Текст имплицитный и эксплицитный	54
5. Текст и креативность	105
6. Движение потоков в русле традиции	116
7. Текст и интерпретаторы	138
Заключение	160
Список сокращений	166
Библиография	166
Приложение	
«Натьяшастра» Бхараты. Главы I, VI и XXXVI.	
<i>Перевод и комментарии Ю.М. Алихановой</i>	175

Научное издание

Капила Ватсьян

**НАСТАВЛЕНИЕ
В ИСКУССТВЕ ТЕАТРА
«Натьяшастра» Бхараты**

Редактор *О.В. Мажидова*

Художник *Э.Л. Эрман*

Технический редактор *О.В. Волкова*

Корректор *О.В. Ефремова*

Компьютерная верстка *Н.А. Важенкова*

Подписано к печати 01.07.09
Формат 84×108¹/₃₂. Печать офсетная
Усл. п. л. 12,6. Усл. кр.-отг. 16,0. Уч.-изд. л. 9,0
Тираж 1000 экз. Изд. № 8382. Зак. № 1152

Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
127051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21
www.vostlit.ru

ППП "Типография "Наука"
121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 6



Известный индийский ученый и общественный деятель, иностранный член Российской академии наук, профессор Капила Ватсьяян — автор 15 книг и более 100 статей по искусству, литературе и духовной культуре Индии, получивших высокую оценку в мировой индологии.

В молодости она прославилась блестящим исполнением традиционных индийских танцев, позднее стала одним из крупнейших в мире специалистов

по истории и теории индийского танцевального искусства.

Публикуемая книга посвящена классическому индийскому трактату о театральном искусстве — «Натьяшастре» Вхараты, который и сегодня продолжает интересовать индийских, европейских и российских ученых и любителей театра.

Капила Ватсьяян — депутат Верхней палаты (Раджья сабха) индийского парламента, член Исполнительного совета ЮНЕСКО.



ISBN 978-5-02-036379-3



9 785020 363793