

Ю. М. Алиханова

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР ДРЕВНЕЙ ИНДИИ



Московский государственный университет

им. М.В.Ломоносова

Институт стран Азии и Африки

Ю.М.Алиханова

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

Исследования и переводы



МОСКВА

Издательская фирма «Восточная литература» РАН

2008

УДК 821.211.0+792.0
ББК 83.3(5Инд)+85.33(3)
А50

*Издание осуществлено при поддержке
Посольства Республики Индия в Российской Федерации*

Алиханова Ю.М.

Литература и театр древней Индии : исследования и переводы / Ю.М. Алиханова ; Ин-т стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова. — М. : Вост. лит., 2008. — 287 с. — ISBN 978-5-02-036385-4 (в пер.)

В книге Ю.М. Алихановой собраны работы автора по истории древнеиндийской словесности и театра. Анализируемый материал включает тексты буддийского канона, эпос, но главным образом произведения великих поэтов древности — Ашвагхоши и Калидасы. Помимо исследований в книгу вошли переводы фрагментов из знаменитых теоретических сочинений, посвященных проблемам литературного искусства и театральной эстетики.

© Алиханова Ю.М., 2008
© Редакционно-издательское
оформление. Издательская фирма
«Восточная литература» РАН, 2008

ISBN 978-5-02-036385-4

Предисловие

В этой книге собраны работы, публиковавшиеся на протяжении 25 лет в изданиях, сейчас в большинстве своем малодоступных. Основная часть представленных здесь материалов — статьи о литературе, театре, литературных и театральных теориях древней Индии. Помимо статей сюда вошли фрагменты из средневековых теоретических сочинений, построенных на толковании древних учений и понятий (в том числе и тех, что анализируются в статьях).

Ориентированность на древнюю эпоху — не единственное, что связывает между собой включенные в сборник работы. Их объединяет также стоящая за ними общая задача. При рассмотрении любого предмета, любого текста мне было важно увидеть исследуемое в исторической перспективе, уловить за застывшим строем «древних памятников» живое движение литературных форм и литературной мысли. Отсюда интерес к явлениям, которые могут быть прослежены на большом материале и в большом времени, таким как жанры, стили, сквозные мотивы и темы. Этим же объясняется внимание к переменам, которые, несмотря на кажущееся единообразие традиции, происходят в литературе и театре после V в. (т.е. на переходе от древности к средневековью).

25 лет — большой срок. С годами меняются стиль изложения, степень владения материалом, иногда понимание. Но я не стала вносить никакой серьезной правки ни в статьи, ни в переводы, оставив нетронутыми и возникающие кое-где противоречия, и колебания в передаче специальных терминов (в одних случаях они переводятся, в других даны без перевода). В конце концов у филологического исследования тоже есть своя история.

Я глубоко признательна всем, кто способствовал публикации этого сборника. Особая благодарность Н.А. Корнеевой, оказавшей мне неоценимую помощь при подготовке книги к изданию.

ИССЛЕДОВАНИЯ

О ДВУХ ДИАЛОГИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ* ПАЛИЙСКОГО КАНОНА

Давно уже было замечено, что последняя строка гатх 51–54 и 325–329 из «Тхера-гатхи» (ТхГ) совпадает с припевом, связывающим 12 строф диалога «Дханийя-сутты» («Сутта-нипата» 18–34). Однако это совпадение так и осталось единственным замеченным совпадением, и вопрос о связи гатх с «Дханией» никогда не обсуждался. Увидеть несомненное родство этих текстов мешало главным образом то, что гатхи воспринимались всегда так, как они даны в сборнике, т.е. как самостоятельные произведения, принадлежащие разным авторам, а не как части единого целого, каковыми они, судя по всему, являются в действительности. Поэтому, прежде чем говорить о том, что связывает гатхи с «Дханийя-суттой», следует заняться вопросом об их отношении друг к другу.

Четыре из гатх, о которых пойдет речь, — однострофные, их авторами являются соответственно тхеры Годхика (ТхГ 51), Субаху (ТхГ 52), Валлийя (ТхГ 53), Уттийя (ТхГ 54); одна — в пять строф (ТхГ 325–329), ее автор — Гиримананда. Тексты гатх настолько близки друг к другу, что достаточно привести одну из них — ТхГ 51, чтобы составить представление и обо всех остальных:

vassati devo yathā sugītaṃ
channā me kuṭikā sukhā nivātā/
cittaṃ susamāhitañca mayhaṃ
atha ce patthayaṣī pavassa deva//

Льет дождь бог¹, будто [напеваешь] красивую песню.
Крыта моя хижина, уютна, в ней не дует.
И хорошо сосредоточена моя мысль.
Если хочешь, пролей дождь, боже!

В трех следующих однострофных гатхах, а также во всех пяти строфах гатхи Гиримананды три строки — *a*, *b*, *d* — те же, что у Годхики.

* Древняя Индия. Язык. Культура. Текст. М., 1985.

Различие вносит только строка *c*. В 52с по сравнению с 51с меняется одно слово: вместо *mauḥaṃ* «у меня» здесь *kāye* «на теле» («И мысль хорошо сосредоточена на теле (т.е. на постижении сущности тела. — Ю.А.)»). 53с дает совсем другую фразу: *tassaṃ viharāmi appamatto* «В ней (т.е. хижине. — Ю.А.) живу небеспечный». Эта фраза повторяется затем в следующей гатхе 54 и в пяти строфах у Гиримананды с вариацией в последнем слове — 54с: *tassaṃ viharāmi adutiyo* «В ней живу одинокий»; 325с: *tassaṃ viharāmi vūpasanto* «В ней живу совсем покойный»; и дальше — 326с: *...santacitto* «с покойной мыслью»; 327с: *...vītarāgo* «...бесстрастный», 328с: *...vītadoso* «...невраждующий», 329с: *...vītamoho* «...незаблуждающийся».

Как видно, гатхи составлены из повторяющихся строф с единообразной вариацией в третьей строке. Если выстроить их в ряд, причем в той именно последовательности, в какой они идут в сборнике, то окажется, что этот ряд имеет определенную структуру. В нем есть своя система внутреннего членения, не совпадающего с границами самих гатх. Прежде всего в соответствии с двумя основными вариантами строки *c* весь ряд, состоящий из девяти строф, распадается на две части: первую образуют строфы 51 и 52, вторую — все остальные (т.е. 53, 54 и 325–329). В пределах каждой из частей от строфы к строфе меняется одно слово, причем в строфах 51–52 это двусложное слово, а в семи остальных — четырехсложное. Слова, создающие вариацию в строфах 53–54 и 325–326, имеют в своем составе одинаковые компоненты: в первом случае таким компонентом является привативная частица *a* (*appamatto* — *adutiyo*), во втором — слово *santa* (*vūpasanto* — *santacitto*). Это создает внутри каждой пары дополнительную связь. Оставшиеся три строфы (327–329) также содержат в варьирующей части сближающие их моменты: повтор *vīta-*, но в первую очередь взаимосвязанность понятий *gāga*, *dosa*, *moha*.

Получается, таким образом, что строфы внутри ряда группируются по парно (связка из трех строф в конце должна рассматриваться тут как исключение, очевидно спровоцированное устойчивостью троичного понятийного комплекса). Эта закономерность, выявляющаяся только при соединении гатх в единую последовательность, есть главное доказательство того, что составленный текст обладает целостностью и независимостью, гатхи же представляют собой явление вторичное и случайное. Эта же закономерность в сочетании с другими чертами — строгой строфичностью, повторяемостью, регулярностью вариаций — позволяет определить составленный текст как песню антифонного типа или, точнее, вероятно, фрагмент такой песни.

Песни этого рода, как известно, вообще очень нестабильны. Легко складываясь в живом обмене короткими репликами, сочетающимися

повтор с импровизацией, они так же легко рассыпаются, чтобы затем вновь сложиться, но уже по-иному. Поэтому их редко запоминают полностью, и традиция обычно доносит от них небольшие фрагменты, чаще всего строфические пары, а иногда и одиночные строфы (см. Веселовский 1940: 429). Кроме того, нельзя забывать, что в нашем случае амебейная песня получила фиксацию в рамках собрания, которое оформлялось как принципиально авторское. Если произведение, попадавшее в спев «Тхера-гатхи», не имело автора, автор придавался ему составителями. В этих условиях сознание коллективности песни, того, что она исполнялась несколькими певцами, вполне могло привести к распределению отдельных ее строф-реплик между разными авторами. Именно так, вероятнее всего, появились гатхи Годхики, Субаху, Валийи и Утгийи. Не случайно Дхаммапала, несомненно следуя тут древней традиции, фактически объединяет эти гатхи, предпосылая им в своем комментарии общее введение. Введение представляет создателей гатх друзьями и — что особенно важно — сводит их вместе к моменту творения. Все четверо приходят в Раджагриху, где им к сезону дождей сооружают хижины; когда начинается дождь, тхеры, сидя в хижинах, поют свои гатхи (т.е., очевидно, переключаются друг с другом, обмениваясь этими гатхами как репликами).

Но как в таком случае объяснить образование гатхи Гиримананды? Если в ней зафиксирован фрагмент, составлявший целое с однострофными гатхами, то почему он отделился от них, не распался на строфы и был приписан весь одному автору? Дело, по-видимому, заключается в том, что текст гатхи Гиримананды не цельный, как это кажется на первый взгляд, а составной. Из двух строфических связок, образующих эту гатху, одна представляет собой нормальную пару, явно продолжающую ряд однострофных гатх, вторая же объединяет три строфы. Едва ли связка в три строфы могла возникнуть в условиях амебейного исполнения, которое всегда, даже при нескольких участниках, соблюдает принцип парной переключки голосов. К тому же соотношенность варьирующих частей определяется в этих строфах системной связью понятий *gāga*, *dosa*, *moṇa*, а не созвучиями или смысловой близостью, как в других случаях. Поэтому мы вправе предположить, что это вариация, созданная индивидуально (вне коллективного исполнения) и добавленная ее создателем-бхикшу к песенной строфической паре (возможно, отделившейся от амебейного ряда еще до того, как песня вошла в сборник). Если так, то в целом зафиксированный в «Тхера-гатхе» фрагмент амебейной песни включает не девять, а шесть строф (гатхи 51–54 и 325–326).

Теперь мы можем вернуться к вопросу, поставленному вначале, но уже на совершенно иной основе. Мы будем сравнивать «Дханийю» не с несколькими текстами, а с одним, что очень меняет дело. Возьмем ту

же строку *atha se patthayasī pavassa deva*, о которой уже шла речь выше. До сих пор, полагая, что она встречается помимо «Дханийи» еще в пяти гатхах, ее молчаливо относили к кочующим строкам, которых в канонической поэзии великое множество. Теперь же ясно, что эта строка используется только в двух текстах и в обоих в качестве сквозного припева. Такое совпадение уже приобретает некоторую значимость и, во всяком случае, побуждает к более внимательному сопоставлению того и другого текстов.

Что же обнаруживает сравнение песни «Тхера-гатхи» с «Дханией» (или, точнее, с диалогом «Дханийи») помимо общего припева?

Во-первых, оба текста составлены, по существу, в одном размере. Незначительное расхождение состоит в том, что в гатхах все пады — в *аупаччхандасака*, а в «Дхание» пады в *аупаччхандасака* кое-где перемежаются падами в родственном ему *вайталиий*².

Во-вторых, в первой строфе диалога «Дханийи» мы встречаем мотив крытой хижины, проходящий через все гатхи. Причем он оформлен здесь сходной фразой, также занимающей начальную позицию в строке. Ср. ТхГ 51b (и др.): *channā me kuṭikā sukhā nivatā*; СН 18с: *channā kuṭi āhito gini*.

В-третьих, диалог, несмотря на его сюжетность, иное содержание и т.д., оказывается чрезвычайно близким песне в композиционном отношении. Строится он так. Реплики участников — пастуха Дханийи и Будды — чередуются: нечетные принадлежат Дхание, четные — Будде. Дханийя похвастается благами, которыми владеет (у него крепкий дом, коровы, хорошая жена и т.д.), Будда перечисляет свои — духовные и религиозные — ценности. Каждая партия развивается как бы независимо от другой, но при этом четная реплика обыкновенно связывается с нечетной синтаксическим, иногда также звуковым параллелизмом и повторами, что создает впечатление подхвата, отклика. Ср. 18а–с: *pakkodano duddhakhīro 'ham asmi, anutīre Mahiyā samānavāso / channā kuṭi āhito gini...* «Сварен рис, сдоено молоко у меня; у берега Махи живу; крыта хижина, зажжен огонь...»; 19а–с: *akkodhano vīgatakhilo 'ham asmi, anutīre Mahiy 'ekarattivāso / vivatā kuṭi nibbuto gini...* «Нет гнева, изгнана скверна у меня; у берега Махи одну ночь проживу; не крыта хижина, потух огонь...»; 22а–с: *gorī mama assavā alolā, dīgharattaṃ saṃvāsiyā manāpā / tassā na suṇāmi kiñci pāpaṃ...* «Пастушка моя послушная, нелегкомысленная; давно живет со мной, милая; ни о каком дурном деле ее не слышу...»; 23а–с: *cittaṃ mama assavaṃ vimuttaṃ, dīgharattaṃ paribhāvitaṃ sudantaṃ / pāpaṃ puna me na vijjati...* «Мысль моя послушна, свободна, давно побежденная, укрошенная; дурного же нет у меня...» и т.д. Таким образом, диалог «Дханийи» при всех его отличиях от песни «Тхера-гатхи» оказывается построенным

на том же принципе перепева, предполагающем переключку сторон с обязательной парной группировкой реплик-строф. Это обстоятельство приобретает особое значение, если учесть, что буддийский поэтический диалог использует обычно (если не всегда) вопросо-ответную форму и в «Сутта-нипате», скажем, нет ни одного диалога (а их здесь более сорока), который был бы похож в своем построении на диалог «Дханийи».

Все перечисленные совпадения не могут, конечно, быть случайностью. С другой стороны, они не так многочисленны; и, учитывая значительные расхождения между текстами (и в содержании, и в общем оформлении, не говоря уже о деталях), едва ли можно заключить, что один из них возник под влиянием другого. Столь же маловероятной представляется и возможность заимствований. Остается предположить, что оба текста восходят к одному источнику. Что можно о нем сказать? Исходя из самих текстов, очень немного, именно — что это была какая-то амебейная песня, сложенная в размере аупаччхандасакка/вайталийя, с припевом «Если хочешь, пролей дождь, боже!» и с мотивом крытой хижины (значение которого, впрочем, неопределенно). Однако облик исходной песни приобретает большую конкретность, если обратиться к концовке «Дханийя-сутты».

Эта концовка состоит из двух частей: первая — в три строфы (30–32) — рисует сцену обращения Дханийи, вторая (по-видимому, добавленная позднее) содержит короткий — в две реплики (33–34) — спор Мары и Будды³. Заключительная сцена открывается сообщением о начале дождя (30a–b): *ninnañca thalañca pūrayanto, mahāmegho pāvassī tāvad eva* / «Низины и холмы затопляя, огромная туча заструила дождь тут же». Это сообщение кажется довольно неожиданным, потому что на протяжении всего диалога речь о дожде заходит только раз, и притом вскользь. Описывая своих коров, пасущихся на заболоченных берегах реки, Дханийя говорит (20c): *vuṭṭhiṃ pi saheyyum āgatam* «Даже дождь пришедший (т.е. если он придет. — Ю.А.) [они] перетерпят». Есть еще, правда, припев: «Если хочешь, пролей дождь, боже!», но он настолько не связан с содержанием самих реплик, что воспринимается, скорее, как лишенный особого смысла возглас или формула, указывающая на окончание реплики. Тем более замечательно, что именно с началом дождя Дханийя принимает решение стать последователем Будды (30c–d, 31): *sutvā devassa vassato, imam atthaṃ Dhaniyo abhāsatha // lābhā vata no anappakā, ye mayaṃ Bhagavantam addasāma/ saraṇaṃ tam upema cakkhumā, satthā no hohi tuvaṃ mahāmuni //* «Услышав, что бог льет дождь, такую вещь Дханийя сказал: „О, к немалому благу нашему то, что увидели мы Блаженного. К защите твоей прибегаем, Зрящий! Учителем нашим будь ты, великий муни!“».

Просьба о принятии в ученичество — это обычная для древнеиндийской традиции форма признания своего поражения в ученом споре. Мы вправе заключить поэтому, что спор Дханией проигран и Будда вышел из него победителем. Однако сам диалог не обнаруживает победы Будды — он кончается тем же непримиримым противостоянием, с которого начинается. Дханийя говорит (28а–с): *khīlā nikhātā asam-pavedhī, dāmā muñjamayā navā susaṅghanā / na hi sakkhinti dhenupā pi chettum...* «Колья вкопаны [так, что их] не расшатать. Веревки из мунджи новые и хорошо сплетенные — не смогут и бычки порвать...». На что Будда откидается (29а–с): *usabho-r-iva chetvā bandhanāni, nāgo rūtilataṃ va dālayitvā / nāham puna upessaṃ gabbhaseyyam...* «Как бык, разорвав путы, как слон, вонючую лиану растоптав, я не войду вновь в рождающее лоно...». Но если диалог таким образом не выявляет победителя, знаком одержанной победы может быть только начавшийся дождь. Ливень обрушивается на землю «сразу же» (*tāvadeva*) за последней репликой, как бы подтверждая истинность сказанных Буддой слов, и Дханийя, совершенно потрясенный и убежденный этим чудом, признает себя побежденным и просит разрешения следовать отныне за Учителем.

Однако почему все-таки именно дождь должен свидетельствовать истинность буддийского учения и как чудо дождя связывается с самим диалогом? Кажется, оба эти вопроса могут быть решены, если предположить, что диалог возник в результате переработки заклинательной песни, входившей в какой-то обряд вызывания дождя. В этом случае станет понятна не только обязательность эпизода с дождем, но и роль припева, который так не вяжется с содержанием реплик (прежде всего буддийских), и похвальба, звучащая в обеих партиях. Мотив победы в споре, обозначаемой хлынувшим дождем, возможно, указывает на то, что предполагаемая песня строилась как состязание в вызове дождя. Тогда каждая из соревнующихся сторон должна была стараться убедить бога пролить дождь, утверждая при этом свои преимущества перед другой. Может быть, они похвалялись тем, как хорошо подготовились к началу дождей? За это как будто говорят общая тональность партии Дханийи (возможно, вообще близкой к исходной песне), его обмолвка относительно грядущего дождя в 20с и припев — «Если хочешь, пролей дождь, боже!». Припев, без сомнения, был усвоен диалогом из песни (что доказывается его немотивированностью), и там он, вероятнее всего, играл роль заклинательной формулы. Если, как можно думать, песня в основном импровизировалась (разумеется, в определенных тематических рамках), то припев был не только самой важной ее частью, но и самой устойчивой. Этим, по-видимому, и объясняется то, что он сохранился в диалоге, несмотря на его несоответствие

новому содержанию. Что же касается магической силы, заключенной в нем и вообще в песне, то в «Дханийе» она оказалась преобразованной в магическую власть Будды над окружающим миром (откуда и явилось чудо дождя в завершающей диалог сцене).

Высказанное предположение подтверждается характером легенды, которую приводит Дхаммапала, рассказывая историю создания гатх 51–54 и 325–329 (в обоих случаях происходит одно и то же, меняются только состав участников и некоторые детали)⁴. Тхеры (или тхера) приходят в Раджагриху. Царь Бимбисара просит их (или его) остаться на сезон дождей и обещает выстроить им хижины. Хижины строят, но Бимбисара забывает отдать приказ, чтобы их покрыли крышами (так во вступлении к гатхам 51–54, в других вариантах Бимбисара вообще забывает о своем обещании и хижины не строят). Бог удерживает дождь. Наступает засуха. Тогда Бимбисара вспоминает о своем упущении и исправляет его. Как только тхеры оказываются под кровом, появляется туча и начинается дождь. Тхеры радуются и поют свои гатхи. Легенда, таким образом, хотя и косвенно, связывает гатхи с прекращением засухи. Немотивированность этой связи содержанием самих гатх указывает на ее традиционность: гатхи связывались с засухой, потому что за ними по ассоциации (вызываемой припевом, может быть мелодией) видели другую песню, которая исполнялась всегда только в эту пору.

Итак, можно полагать, что песня, из которой выросли диалог «Дханийи» и песня «Тхера-гатхи», была небуддийской обрядовой песней. Судя по размеру, она была распространена, скорее всего, среди каких-то неарийских племен Северо-Восточной Индии⁵. Возможно, что поначалу, когда случалась засуха, бхикшу — выходцы из этих племен пели ее так же, как делали это когда-то в миру. Но с течением времени, обращаясь в новой среде, она неизбежно должна была измениться (особенно если исполнение ее предполагало импровизацию). Песня становилась буддийской, но не теряла при этом своей функции. Ее по-прежнему пели, чтобы вызвать дождь, только теперь ее магическую силу связывали по преимуществу с присутствием в ней буддийского начала. В таком преображенном виде она могла переноситься обратно, в небуддийскую среду, и становиться здесь средством распространения и утверждения нового учения (это движение как будто угадывается в «Дханийе» с ее чудом дождя и сценой обращения). Как шел процесс дальнейшей переработки, сказать невозможно. Но кажется вероятным, что «Дханийя» и песня «Тхера-гатхи» сформировались в разных кругах (откуда их принадлежность к традиции разных сборников) и в разное время. «Дханийя» производит впечатление большей древности и одновременно большей близости к своему источнику. К тому

же, сохраняя мирскую партию, которая, как уже говорилось, могла во многом соприкасаться с исходной песней, «Дханийя» тем самым в большой степени оказывалась ориентированной вовне, в мир необращенных, тогда как песня «Тхера-гатхи» распевалась, несомненно, только в общине и была чисто монашеской песней. Ни в ее содержании, ни в ее интонации нет уже никаких следов заклинательности. Первая строка запева — *vassati devo yathā sugītam* — меняет смысл всей ситуации: песня поется теперь под дождь, а не до него, как еще в «Дханийе». В связи с этим теряется прежняя роль припева, а тема готовности к дождю преобразуется в тему защищенности, береженности — как внешней, так и внутренней. Мотив хижины при этом выдвигается на первый план и приобретает совершенно иное звучание. Если в «Дханийе» это еще обычная хижина, дом мирянина, который отвергается буддистом как средоточие страстей и привязанностей (недаром Будда, откликаясь на реплику Дханийи, говорит: *vivaṭṭa kuṭṭi*), то песня «Тхера-гатхи» описывает хижину бхикшу, которая осознается как убежище, укрывающее от мирской суеты, как место, где предаются созерцанию и достигают высшей свободы. В результате она сближается с кругом, видимо, широко распространенных в общине песен о «бхикшу в хижине» (ср. небольшой цикл на эту тему, непосредственно следующий в «Тхера-гатхе» за гатхами 51–54). Однако, несмотря на все эти преобразования, песня «Тхера-гатхи» сохранила неизменной одну черту, в «Дханийе» (во всяком случае, в той ее версии, которая до нас дошла) утраченную. Она продолжала исполняться амебейно, о чем свидетельствует сам способ ее фиксации.

Разумеется, материал редко позволяет проследить истоки той или иной буддийской песни. И все-таки можно не сомневаться, что ранняя буддийская поэзия полна переработок, подобных той, которая была рассмотрена выше. Тщательное исследование гатх, собранных в *ekaṇipāṭa* «Тхера-гатхи» и «Тхери-гатхи», вероятно, обнаружит немало обломков амебейных песен, восходящих к племенной — обрядовой или лирической — песенной традиции. Но, конечно, не во всякой амебейной песне следует предполагать небуддийский источник. Пели прежние, мирские песни, переделывая их на новый лад, но создавали и свои, складывая их так, как привыкли это делать в миру. С другой стороны, не за всякой амебейной песней и — шире — амебейностью (как композиционным принципом) обязательно стоит местная песенная традиция, в особенности в тех случаях, когда мы имеем дело с вопросо-ответной формой. Еще М. Винтерниц обратил внимание на то, что в «Сутта-нипате» «диалогическая форма временами — в „Алавакасутте“ и в „Сучилома-сутте“ — соединяется с древней формой поэтической загадки (*Rätseldichtung*), которую мы встречаем в Веде и в эпо-

се. Точно так же как в „Махабхарате“, здесь выступает в качестве вопрошающего якша, а мудрец отвечает на вопросы, излагая таким образом учение буддизма» (Winternitz 1920: 74). Действительно, подавляющее большинство диалогов «Сутта-нипаты» (отнюдь не только выделенные М. Винтерницем) обнаруживают родство с арийской диалогической традицией, восходящей в конечном счете к ритуальной ведийской брахмодье⁶. На это указывает не только используемая в них вопросо-ответная форма, но также тяготение к загадке (которое сказывается обычно в намеренной завуалированности вопроса или в перетолковании вопроса в ответе) и столь характерный для всех трансформаций брахмодьи мотив испытания, нередко сопровождаемого угрозами. Однако притом что все эти диалоги так или иначе могут быть причислены к брахмодье (разумеется, в широком смысле), в них легко различимы два типа, которые, по-видимому, должны быть возведены к разным источникам.

Диалоги первого типа сосредоточены главным образом в «Аттхакаваге». К ним могут быть отнесены также все вопросы (pucchā) «Параяны» и с меньшей уверенностью еще несколько бесед из других разделов (например, «Рахула» из «Чула-вагги»). Что отличает эти диалоги? Прежде всего чрезвычайная замкнутость, сосредоточенность на самых сложных проблемах буддийской этики, высокая степень терминологичности, «свой» язык, который местами, особенно в «Аттхаке», становится почти непонятным, — одним словом, эзотеричность, которая делает их похожими на беседы ранних упанишад. Характерно, что собеседниками Будды в них выступают ученики, иногда идейные противники, но в любом случае люди, занятые вопросами учения. Диалоги второго типа — «Сучилома», «Алавака», «Парабхава», «Васала» и многие другие — совсем иного плана. Они просты, если не бесхитроутны. Загадка обычно оборачивается в них метафорой или аллегорией (ср. «Амагандха-сутту», где речь идет о запахе сырого мяса, который выступает метафорой дурного поведения, или «Васала-сутту», обыгрывающую в том же духе понятие вришалы, и др.). Все обсуждаемые вопросы касаются общей этики и самых общих буддийских положений. Форма прозрачна и обнаруживает черты песенной структуры — рефрены, захваты из строфы в строфу, параллелизм вопросов и ответов, анафорические повторения и т.д. Разговор ведут якши, деваты, миряне. Словом, эти диалоги явно обращены к необщинной и к неученой аудитории. Но дело не только в этом. Диалоги, адресованные широкой аудитории, очевидно, использовали формы, этой аудитории знакомые и привычные. Иначе говоря, если диалоги первого типа восходят, скорее всего, к традиции ученой, жреческой брахмодьи, то диалоги второго типа связаны с брахмодьей профанированной, «опустив-

шейся» в поток фольклорной словесности. Не случайно, что именно в «Махабхарате» встречается эпизод, близкий к диалогам этого рода⁷.

Ясно, что буддийские диалоги, восходящие к фольклорной брахмодье, могут близко подходить и даже сливаться с песнями, сформировавшимися в русле местной традиции, особенно с теми, которые также строятся в форме вопросов и ответов. И тем не менее кажется, что существуют признаки, по которым песни местного происхождения могут быть угаданы. Отчасти ориентирует размер, но, главное, как в «Дханийе» и рассмотренной песне «Тхера-гатхи», в них присутствует тема сезона и сезонных работ. Ср., например, диалогическую гатху Текиччакани (ТхГ 381–386), которая начинается с реплики: *atihitā vīhi, khalagatā sāli / na ca labhe piṇḍaṃ, katham ahaṃ kassaṃ* // «Убран рис, обмолочен рис. У меня ни крошки. Что я буду делать?» — и в которой упоминаются (385b) *sītā hemantikā imā rattiyō* «холодные зимние эти ночи», или близкую к ней гатху Могхараджи (ТхГ 207–208), где в вопросе проходит сходно выраженный мотив зимних ночей (207c: *hemantikāsītakālarattiyō*), а в ответе — тема уборки риса (208a–b: *sampannasassā mogadhā, kevalā iti me sutam /* «Все магадхи богаты [теперь] зерном — так я слышал...»)⁸. Впрочем, это только догадка, и дальнейшие исследования покажут, насколько она верна.

¹ В тех случаях, когда дождь связывается с *deva*, Дхаммапала отождествляет *deva* с дождевой тучей (*megha*), избегая упоминаний о Паджджунне или Сакке. Исходя из этого, во всех подобных контекстах *deva* вслед за Т. Рис Дэвидсом передается обычно как «небо» (имеется в виду дождливое небо). Неупоминание Сакки или Паджджунны может быть, однако, вызвано тем что формула *vassati devo* (и ей подобные) восходят к поэтической традиции, связанной с культом местного (неарийского) божества, отождествляемого с тучей. В таком случае нет никаких оснований переводить *deva* в этом контексте иначе, чем «бог».

² Различие между аупаччандасака и вайталийя определяется длительностью каденции: в вайталийя она занимает пять слогов (— ◡ — ◡ ◡), в аупаччандасака — шесть (— ◡ — ◡ — ◡). Начальная же часть строки и в том и в другом размере содержит одинаковое число единиц длительности (матра) — шесть в нечетной и восемь в четной паде.

³ Реплики Мары и Будды входят также в «Самьютта-никаю» (1.6) и, по мнению А.К. Уордера, могли быть заимствованы отсюда составителями «Суттанипаты». А.К. Уордер считает добавленной также и строфу 32. Как и две следующие, эта строфа составлена в чистом вайталийя, что нехарактерно для текста в целом (Warder 1967: 129–130).

⁴ Эта же легенда предпослана гатхе Субхути (ТхГ 1). Гатха Субхути очень близка к гатхам 51–54 и 325–326, т.е. к песенному фрагменту, и представляет собой, по-видимому, индивидуальную импровизацию, созданную на основе песни.

⁵ Аупаччандасака / вайталийя принадлежат к так называемым музыкальным размерам, которые связываются исследователями с неарийской песенной традици-

ей (Warder 1967: 84–85, 88). Уордер настаивает на восточном (магадхском) происхождении вайталийя (Warder 1967: 85, 102–103).

⁶ Следует напомнить, что диалог якши с Юдхистхирой, о котором говорит М. Винтерниц, Л. Рену относил к поздним брахмодьям, отмечая в нем сохранение ашвамедхийской структуры и даже прямые заимствования из «Яджурведы» (Рену 1978: 112–113; см. также: Рену 1953).

⁷ Сходство диалога из «Махабхараты» (3.295–299) с «Сучиломой», «Алавакой» и другими диалогами этого цикла, входящими в «Яккха-самьютту» в «Самьюттаникайе», не ограничивается фигурой якши. В обоих случаях якша испытывает собеседника, угрожая ему при этом смертью. Ср. стандартную угрозу буддийских диалогов: *pañhan taṃ samaṇa pucchissāmi, sace me na vuyākarissasi, cittaṃ vā te khipissāmi, hadayaṃ vā te phālessāmi, pādesu vā gahetvā parā-Gaṅgāya khipissāmi* «Вопросы тебе, шрамана, задам. Если не ответишь мне, либо голову тебе размозжу, либо сердце тебе разорву, либо, за ноги схватив, через Гангу швырну».

⁸ Метрическая структура обоих диалогов подтверждает предположение об их связи с неарийской фольклорной традицией. Размер начальных строф гатхи Текиччакхани (381–384) вообще не находит себе соответствия среди известных метров; последние же две строфы составлены в музыкальном размере ганаччхандас. В гатхе Могхараджи первая строфа (207) — в аупаччхандасака / вайталийя, вторая (208) — в шлока. См. комментарий к этим гатхам у К. Нормана.

ПРАВРИТТАКА В «НАТЪЯШАСТРЕ»*

«Натъяшастра», как известно, описывает две формы драматического пролога — повествовательную и игровую. Первая, праствана (5.167–174)¹, видимо более древняя, представляет собой монолог, вводящий зрителей в сюжет пьесы. Вторая, аму́кха (22.27–35), чрезвычайно близка к диалогической прастване классического театра². Она строится как беседа актеров, занятых подготовкой к предстоящему спектаклю, и завершается представлением персонажа пьесы, который первым появляется на сцене по окончании пролога.

Описание аму́кхи сопровождается выделением группы ее «членов» (aṅga). Фрагмент текста, посвященный «членам» аму́кхи, занимает всего шесть строф (22.30–35). Вначале дается перечень наименований: «Удгхатьяка, катходгхата, также прайогатишайя, правриттака и авалагита — вот пять членов аму́кхи» (22.30). Затем составитель делает замечание, из которого следует, что удгхатьяка и авалагита тождественны двум членам витхи того же названия: «Определения удгхатьяки и авалагиты были уже мною сказаны (см. раздел о членах витхи, 20.117–118. — Ю.А.). Я изложу определения остальных в должном порядке» (22.31). Далее приводятся определения катходгхаты, прайогатишайи и правриттаки, каждое — в одну строфу (22.32–34). Заключает текст рекомендация, адресованная драматургу: «Вводя любой из этих [членов аму́кхи] с помощью [разных] приемов [и так], чтобы он был хорошенько притачан [к целому], пусть мудрый не загромождает аму́кху речами действующих лиц» (22.35). Эта рекомендация позволяет понять общий смысл обсуждаемой категории: если «члены» аму́кхи «присоединяются», «притачиваются», и притом по усмотрению драматурга, который избирает тот или иной из них сообразно с характером создаваемого им целого, значит, перед нами набор готовых форм, традиционно использовавшихся при конструировании пролога. В данной статье мы попытаемся выяснить, что представляла собой одна из них, обозначенная в списке «Натъяшастры» термином pravṛttaka.

* Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987.

В существующих изданиях «Натьяшастры» текст определения правриттаки представлен двумя вариантами. Первый: pravṛttam kāryam āśṛitya sūtrabhṛd yatra varṇayet / tadāśrayācca pātrasya praveśas tat pravṛttakam //. Его дают бомбейское (20.34), бенаресское и калькуттское (22.34) издания. Второй: kālapravṛttim āśṛitya varṇanā yā prayujyate (далее — как в первом). Этот вариант дается в издании Рамакришны Кави (20.37). Чтение (kāla-) pravṛttim не поддерживается рукописной традицией, зафиксированной в аппарате Кави, и основано, видимо, только на комментарии Абхинавагупты. С другой стороны, чтение pravṛttam kāryam, судя по всему, появляется лишь в рукописях относительно позднего времени: в определениях правриттаки, которые мы находим в трактатах Дхананджаи (X в.), Рамачандры (XII в.), Шарадатанаи (XIII в.?), Видьянатхи (XIV в.), стоит слово kāla, а не kārya (только Сагаранандин (XIII в.?) обнаруживает знакомство с чтением kārya, однако предпочитает ему kāla). Кави в числе прочих разночтений строфы 20.37 приводит текст из малабарской рукописи, обозначенной им литерой п, где первые две пады читаются так: kālam pravṛttam āśṛitya sūtrabhṛd yatra varṇayet. Тот же вариант дают, цитируя определение «Натьяшастры», составитель «Агнипураны» (337.14–15) и Вишванатха («Сахитьядарпана» 6.37). Очевидно, это чтение следует считать более предпочтительным, чем те, которые предлагают издатели «Натьяшастры». Его принимает и Фейстель (Feistel 1969: 108). Что касается текста третьей и четвертой пады, то тут разночтениями отмечено только начало третьей пады: помимо варианта tadāśrayāt, который принимается всеми издателями, встречаются также tadāśrayasya (рукопись dh в аппарате Кави; см. также комментарий Джагаддхары к «Заплетению косы» Бхаттанараяны, с. 9) и tadāśrayas (рукопись m, «Агнипурана», «Сахитьядарпана» Вишванатхи). В смысловом отношении эти вариации малозначительны. Фейстель, следуя Вишванатхе, избирает чтение tadāśrayas. Если с этим согласиться, то в целом получаем следующий текст определения правриттаки: kālam pravṛttam āśṛitya sūtrabhṛd yatra varṇayet / tadāśrayasca pātrasya praveśas tatpravṛttakam//.

Итак, правриттакой именуется такая ситуация, когда сутрадхара делает описание, имеющее отношение к наступившему (или текущему) времени года, и по связи с этим описанием происходит выход персонажа (речь, очевидно, идет о персонаже, открывающем действие пьесы). Не совсем ясно, однако, какое значение имеет тут āśṛitya — делает ли сутрадхара описание «касательно» сезона или «с опорой на» сезон? Все средневековые комментаторы избирают второй вариант и заключают отсюда, что описание строится как двухплановое: характеристика сезона образует в нем лишь первый, внешний план, за ним скрывается другой, через который описание и связывается с выходом

персонажа. Относительно того, что именно составляет этот второй план, мнения расходятся.

Дхананджая полагает, что описание несет в себе информацию о выходящем герое, и, таким образом, приравнивает правриттаку к форме представления персонажа. «Выход [персонажа], — читаем мы в „Дашарупаке“ (3.10), — указанный через сходство с временем года, будет правриттакой»³. Комментируя это определение, Дханика приводит в пример заключительную строфу из пролога к несохранившейся рамаитской драме (по свидетельству Рамачандры, она называлась «Обманутый Рама» [«Натъядарпана», с. 155]):

Сияя ярко ясною луной,
Пришла к нам чистая, чарующая осень,
Усеянная бандхудживами, как Рама — Десятиглавого,
Сразив ужасную, исполненную тьмы пору дождей.

Как видим, сообщение о персонаже вводится здесь с помощью сравнения. Это довольно распространенный способ организации представляющей реплики — им пользуются Калидаса в «Шакунтале» и «Малавике», Харша в «Счастье нагов», встречается он и в южных пьесах (правда, в несколько трансформированном виде). В отличие от пьес Калидасы и Харши, однако, сравнение в данном случае связывает выходящего героя не с сутрадхарой, а с временем года: осень, прогнавшая пору дождей, уподобляется Рамае, сразившему Равану. Есть тут и еще одна особенность, на которую специально указывает Дханика (видимо, считая ее главной). «Правриттака, — пишет он, — [это] выход персонажа, о котором сообщается с помощью описания качеств [героя], общих [с качествами] наступившего сезона»⁴. Действительно, эпитеты в приводимой строфе подобраны так, что могут быть равным образом отнесены и к осени, и к Рамае (параллель «дожди–Равана» выражена менее явно). Достигается это в первую очередь использованием двузначных слов. Так, эпитет *saṃbhṛtabandhujīvaḥ* читается и как «усеянная [цветами] бандхудживы», и как «[тот], для кого [вся его] жизнь заключена в соратниках», а эпитет *āsāditaprakaṭanirmalacandrabhāsaḥ* означает и «сияющая незакрытой [тучами] ясною луной», и «обладающий обнаженным и сверкающим мечом». Что еще важно — все эти характеристики имеют прямое отношение к выходу героя. Согласно Дханике, за процитированной им строфой в тексте драмы шла ремарка: «Затем входит, как описано, Рама». Значит, Рама появлялся на сцене, окруженный соратниками и с мечом, еще не вложенным в ножны после боя с Раваной⁵.

Иначе понимает правриттаку Абхинавагупта. Он считает, что описание сезона содержит сообщение не о персонаже, а о событиях, непосредственным участником которых этот персонаж является. Соответст-

венно определение «Натьяшастры» читается им так: «Когда, опираясь на какое-либо действие, [производимое] временем года (kālapravṛttim kiṃcid avalambya [=āśṛitya]), сутрадхара описывает некоторое событие (vastu) и выход персонажа [происходит] по связи с этим [событием], это правриттака» («Натьяшастра», т. III, с. 95). В качестве примера цитируется строфа (1.6) из начальной части пролога к «Заплетению косы» Бхаттанараяны. Как и строфа из «Обманутого Рамы», она построена на двузначных эпитетах и совмещает в себе два описания — прилетающих с наступлением осени гусей (внешний план) и гибнущих на поле боя Кауравов:

1. Сладкоголосые, быстрокрылые,
Украшающие собой пространство, возбужденные,
Подчиняясь зову времени, на землю
Опускаются черноногие гуси.
2. Сладкоречивые, окруженные союзниками,
Покорившие страны света, горделивые,
Подчиняясь зову Времени, на землю
Падают сыновья Дхритараштры.

Хотя Абхинавагупта никак не комментирует свой пример, ход его рассуждений достаточно ясен. Рисуя гибель Кауравов, описание сутрадхары уведомляет зрителей о том, что в пьесе будут показаны события «Махабхараты». Так как тем самым оно уведомляет их и о героях, которых им предстоит увидеть, его можно считать косвенным сообщением об открывающем пьесу выходе Бхимы.

Еще одно толкование правриттаки предлагает Сагаранандин («На-такалакшанаратнакоша» 1214–1221) — это такое замечание о сезоне, точнее о производимом им действии, которое содержит намек на душевное состояние появляющегося затем персонажа. Иллюстрацией служит следующий фрагмент из пролога к утерянной драме «Свадьба Шармиштхи»:

Н а т и. О каком же времени года мне спеть?

Н а т а. А спой об этой весне.

Н а т и. Ну его, этот сезон, несущий страдания разлученным влюбленным. Я лучше спою о другом времени года.

«Здесь нати, — поясняет Сагаранандин, — выказывая отвращение к весеннему сезону, сообщает о состоянии Шармиштхи». Очевидно, по окончании пролога на сцену выходила Шармиштха, тоскующая в разлуке с Яйти.

Оценивая в целом три приведенные интерпретации, приходится признать, что все они плохо согласуются с определением «Натьяшастры». В самом деле, особенность представления персонажа в классиче-

ском театре состоит в том, что оно вводится как бы невзначай, не нарушая хода интимной беседы актеров. Поэтому форма представляющей реплики определяется в первую очередь способом, каким сообщение о герое подключается к предмету предшествующего разговора. Между тем «Натьяшастра» ничего не говорит о структуре описания и указывает только на его тему. С другой стороны, если принять, что правриттака равна сюжетному намеку, то тогда непонятно, почему определение связывает ее не с событийной линией пьесы, а именно с выходом персонажа. И наконец, в версии Сагаранандина описание сезона подменяется простым замечанием о его свойствах, а роль сутрадхары теряет свою обязательность.

Решая проблему правриттаки, следует, видимо, двигаться не от предположения к материалу, а от материала к предположению. Так как в любом случае правриттака должна быть связана с сезонной темой, отберем драмы, в прологах к которым эта тема так или иначе присутствует (в счет, конечно, могут идти только прологи диалогической формы). В материале, датируемом в пределах IV–XI/XII вв., таких драм всего четыре. Это «Шакунтала», сохранившаяся в тибетском переводе пьеса Чандрагомина «Счастье мира», «Заплетение косы» Бхаттанараяны и «Натака о статуях» из тривандрумского цикла. Драма Чандрагомина по времени близка к «Шакунтале» (М. Хан датирует ее IV–V вв., С. Леви — VII в.; последняя датировка кажется более вероятной). Пьеса Бхаттанараяны датируется обычно VIII или IX в. К IX–X вв. должна быть отнесена, видимо, и «Натака о статуях» (пьеса написана на рамаитский сюжет, который, судя по всему, вошел в классическую драму только после Бхавабхути, т.е. после VIII в.). Расположив драмы в хронологическом порядке, приведем содержание всех четырех прологов.

«Шакунтала»⁶

Сутрадхара, выйдя на сцену, вызывает из-за кулис нати и сообщает ей, что собирается показать публике новую пьесу Калидасы. Его, однако, беспокоят актеры — надо, чтобы все они сегодня постарались. «Почтенный так хорошо изучил искусство представления, — возражает нати, — что просчета ни в чем не будет». Дальше разговор развивается так:

С у т р а д х а р а (*усмехаясь*). Скажу тебе правду, почтенная,

Пока меня не похвалил знаток,
Мне кажется, я ничего не смыслю
В искусстве ставить пьесы. Ведь в себе
И лучший мастер не уверен.

Нати (*вежливо*). Это так. А как прикажешь, почтенный, что надлежит мне сейчас сделать?

Сутрадхара. Что же еще, как не спеть песню, которая порадовала бы слух нашей публики.

Нати. И о каком же времени года мне спеть?

Сутрадхара. Как о каком? Конечно, об этой только что наступившей летней поре. Сколько услад она сулит! Ведь сейчас

Так хороши купанья, ветерок,
Несущий запахи лесной паталы,
Так сладко дремлет в тени, а вечера
Чаруют красотой заката.

Нати. Ладно. (*Поет*)

Посмотри, как осторожно красавицы
Делают себе сережки из цветов шириши,
Нежные тычинки которых
Целуют пчелы.

Сутрадхара. Ах, почтенная, до чего же хорошо ты поешь! Вон и зрители сидят все как нарисованные на картине — так пленила сердца их эта мелодия. Каким же представлением порадуем мы теперь публику?

Нати. Но почтенный говорил, что мы должны разыграть новую натаку под названием «Кольцо и Шакунтала».

Сутрадхара. Хорошо, что напомнила, почтенная! А я тут же все и забыл. Еще бы!

Ведь так меня увлекла
Мелодия твоей песни,
Как быстрая антилопа —
Этого царя Душьянту.

«Счастье мира»⁷

Сутрадхара, решив, какую пьесу покажет зрителям, вызывает на сцену нати (она здесь не только актриса, но и жена сутрадхары). Нати печальна — их единственный сын вознамерился вступить в буддийскую общину. Сутрадхара утешает ее — а вдруг окажется, что он бодхисаттва? Разговор еще некоторое время вертится вокруг этой темы, затем, меняя его направление, сутрадхара предлагает нати спеть. «О каком же времени года мне спеть, почтенный?» спрашивает та. «Спой о весне, об этой поре, когда все наполняет запах цветущих манго, люди собирают цветы, а пчелы танцуют». Нати соглашается и поет песню о

красотах весенней поры (солнце пробуждает к жизни побитые морозом лотосы, веет южный ветер, всюду полыхают красными цветами деревья палаша, по ночам, как диадема, сияет в небе месяц). Когда она кончает петь, за сценой раздается возглас. Сутрадхара прислушивается и, объясняя, в чем дело, представляет выходящую на сцену героиню.

«Натака о статуях»

В связи с тем что тривандрумские пьесы дошли до нас в сокращенной сценической редакции, текст пролога к этой драме явно неполон (в нем, в частности, как и в других драмах этого цикла, опущено объявление о пьесе). Приводим его целиком:

Сутрадхара (*взглянув в сторону театральной уборной*). Поди-ка сюда, почтенная.

Нати (*выходя*). Я здесь, почтенный.

Сутрадхара. Спой-ка теперь, почтенная, об этой вот осенней поре.

Нати. Хорошо, почтенный. (*Поет.*)

Сутрадхара. В эту пору

Завернувшись в покрывало из кáша,

Носится по речным берегам ликующая гусыня...

(*За сценой*). Почтенный, почтенный!

Сутрадхара (*прислушавшись*). А, понимаю —

Как в царском дворце радостно

Спешащая от покоя к покою привратница⁸.

«Заплетение косы»

В построении этого пролога использован прием, впервые введенный Бхавабхути: сразу же после объявления пьесы действие переносится во времена «Махабхараты». Ситуация, предшествующая началу беседы сутрадхары и парипаршвики, такова: Кришна отправляется с посольством к Дурьйодхане и в связи с его проводами Видура собирает музыкантов и актеров. Вызвав парипаршвику, сутрадхара спрашивает, почему до сих пор не слышно музыки.

Парипаршвика. Сейчас начинаем. О каком времени года прикажешь спеть?

Сутрадхара. Как о каком? Конечно, песня должна быть об этой вот осенней поре, когда водоемы полны сладкой воды, а небосклон беллет от лунного света и звезд, журавлей и гусей, а также от пыльцы, облетающей с семилистников, лилий, лотосов и цветов кáша. И еще этой порой

Парипаршвика понимает стихотворную часть описания по второму плану — как предвестие гибели Кауравов — и пугается. Сутрадхара успокаивает его, объясняя, что хотел описать всего лишь прилет гусей. И вообще теперь, когда за дело взялся Кришна, бояться нечего, говорит он и произносит здравицу в честь сыновей Панду, за которой следует представление Бхимы.

Итак, выясняется нечто в достаточной степени неожиданное. Оказывается, во всех четырех прологах сезонная тема заключена в рамки одной и той же сцены. Эту сцену мы теперь без труда можем узнать во фрагменте из «Свадьбы Шармиштхи», присутствие ее почти несомненно в «Обманутом Раме». Помимо того, мы можем обнаружить ее еще и в тривандрумской пьесе «Об обете и Яугандхараяне» — правда, в крайне урезанном виде. Легко заметить, что сцена используется в прологах, где в паре с сутрадхарой выступает нати; единственное исключение из этого правила (если не считать «Обманутого Рамы», где ситуация вообще неясна) составляет драма Бхаттанараяны. Чтобы привлечь зрителей перед началом спектакля, сутрадхара предлагает нати спеть (момент публичности выступления яснее всего обозначен в «Шакунтале» и «Яугандхараяне»). Песня нати должна быть обязательно сезонной, и выбор сезона вызывает небольшое обсуждение, которое предшествует самому выступлению.

В двух ранних драмах, «Шакунтале» и «Счастье мира», эта сцена занимает одно и то же место — непосредственно перед представлением персонажа — и состоит из четырех компонентов, расположенных в следующей последовательности: 1) предложение сутрадхары; 2) вопрос нати (о каком времени года ей петь); 3) ответ сутрадхары, включающий описание достоинств избранного сезона (обычно стихотворное); 4) песня нати. В «Натаке о статуях» нет вопроса нати и отсутствует текст песни, но это может быть следствием редакторских сокращений. Существеннее то, что описание сезона отделяется здесь от ответа сутрадхары и помещается после песни нати, приобретая функцию представляющей реплики. Сходную трансформацию следует предположить и в «Обманутом Раме». В «Заплетении косы», где пролог преобразован, по сути дела, в эпизод, дающий экспозицию пьесы, естественным образом снят мотив выступления: песня, о которой говорят сутрадхара и парипаршвика, должна быть исполнена не для зрителей, а для Кришны и вообще вне пределов сценического действия. В результате из четырех компонентов сцены тут остаются только два: вопрос о сезоне и ответ сутрадхары (ответ, заметим, осложняется в данном случае сюжетным намеком). В «Свадьбе Шармиштхи» вновь ку-

поры, вызванные на этот раз применением своего рода «минус-приема»: нати отказывается петь, так как предложенный сутрадхарой сезон вызывает у нее мрачные ассоциации. В «Яугандхараяне» тот же прием свертывает сцену до одного предложения сутрадхары: нати отказывается тут сразу, даже не задав своего традиционного вопроса, — она видела дурной сон, и ей сейчас не до песен.

Как видим, композиционное разрушение сцены, несомненно свидетельствующее об ее изживании, начинается довольно рано, не позднее VIII в. Значит, сложилась она в древнем театре, вероятнее всего еще до гуптской эпохи. Если учесть вдобавок, что классическая драма, по видимому, не знала никакой иной формы разработки сезонной темы, то едва ли мы ошибемся, предположив в ней правриттаку «Натьяшастры». Окончательно убеждает в правильности этого вывода следующее наблюдение.

В прологах, где сцена с нати сохранилась в более или менее полном объеме, ответ сутрадхары начинается фразой, с незначительными вариациями повторяющейся из пьесы в пьесу. Оставив в стороне драму Чандрагомина, которая, как уже говорилось, дошла до нас в тибетском переводе, приведем соответствующие тексты из остальных пьес. «Шакунтала»: *nanv imam eva tāvannāticirapravṛttam* (вар. *tāvad acirapravṛttam*) *upabhogakṣamaṃ grīṣmasamayam āśritya* (вар. *adhikṛtya*) *gīyatām*. «Натака о статуях»: *imam evedānīm śaratkālam adhikṛtya gīyatām tāvat*. «Заплетение косы»: *nanv amum eva tāvat ... śaratsamayam āśritya pravartyatām saṃgītakam*. Нетрудно заметить, что в основе всех приведенных фраз лежит одна формула: *imam eva (amum eva) samayam (kālam) āśritya (adhikṛtya) gīyatām (pravartyatām saṃgītakam)*. Вспомним теперь первую паду определения правриттаки — *kālam pravṛttam āśritya...* Перед нами — часть той же формулы, причем в варианте, который встречается в самой ранней из наших драм, «Шакунтале»: [*acira-*] *pravṛttam...* *samayam āśritya*. Такое совпадение не может быть, конечно, случайностью. Ясно, что составитель «Натьяшастры» имел в виду именно известную нам сцену и формула из реплики сутрадхары была введена им в определение в качестве своего рода опознавательного знака⁹. Более того, мы можем предположить, что этой формуле обявано своим происхождением и само название данного «члена» амухи. Термин *pravṛttaka*, вообще говоря, бессмыслен и явно представляет собой искусственное образование. Пытаясь найти в нем какую-то связь с самой формой, Дхананджая соотносил его с понятием *praveśa* «выход [персонажа]», опираясь на такие значения *pravṛtta*, как «пущенный в ход, появившийся». Абхинавагупта возводил *pravṛttaka* к *pravṛtti* «действие (сезона)», «поскольку то, что хочет сказать [сутрадхара], выражено с помощью [описания производимого] сезоном дей-

ствия» (kālapravṛtṭyā svārthoktatvāt). Поздние авторы — Сагаранандин, Вишванатха — вообще заменили pravṛttaka на pravartaka «запускающая вход, вводящая [героя реплика]». Между тем название pravṛttaka, вероятнее всего, не имело никакого отношения к специфике обозначенной им конструкции и было образовано просто-напросто по первому слову формулы pravṛtṭam kālam āśṛitya.

Вывод о тождестве правриттаки сцене выступления нати ставит перед нами один существенный вопрос: если «Натьяшастра» разумеет под правриттакой всю сцену, почему в определении говорится лишь об одном ее компоненте — описании, которое делает сутрадхара? Означает ли это, что именно и только через описание осуществлялась связь сцены с выходом персонажа? Поздние пьесы как будто подтверждают такое предположение. И в «Натаке о статуях», и в «Обманутом Раме», и в «Заплетении косы» с выходом персонажа или сюжетом связано действительно одно описание, сцена в целом может в лучшем случае рассматриваться как мотивировка этой связи. Но в ранних драмах — «Шакунтале» и «Счастье мира» — картина совершенно иная. Описание сутрадхары никак не выделено здесь из общего контекста: оно не выполняет функции представления персонажа и не включает в себе второго плана, намекающего на события пьесы. Если же иметь в виду всю сцену, то значение ее в этих двух драмах оказывается разным. В «Счастье мира» она замкнута на себе, какой-либо соотносительности ее с выходом персонажа или действием вообще уловить невозможно. В «Шакунтале» же обращенность ее если не к выходу персонажа, то к началу действия вполне очевидна. Дело в том, что события первого акта «Шакунталы», как, впрочем, и двух следующих, происходят летом, т.е. именно в ту пору, которую описывает сутрадхара и о которой поет нати. На это в тексте даются многочисленные указания: одна из подруг Шакунталы упрекает ее за то, что она поливает только деревья, цветущие летом (gimhālakusumadāiṇo), и не подходит к уже отцветшим; от летней жары страдают влюбленные царь и Шакунтала; на тяготы летнего времени жалуется видушака в выходном монологе второго акта и т.д. Таким образом, сцена выступления нати, взятая именно как целое, предстает в прологе к «Шакунтале» несущей одновременно две функции: с одной стороны, это музыкальный номер, развлекающий зрителей перед началом спектакля, с другой — указание на сезон, в который начнется действие драмы. Причем если на уровне событийном смысловым и композиционным центром ее является песня нати, то с точки зрения внутренней — сезонной — функции эту роль приобретает реплика сутрадхары, называющая и «рекомендующая» соответствующее время года. Теперь становится ясно, как заблуждались средневековые комментаторы в трактовке āśṛitya. Опи-

сание сутрадхары и, шире, сезонная тема и были тем вторым планом, по которому правриттака связывалась с действием пьесы, они же искали этот второй план в самом тексте описания.

И все-таки форма определения «Натьяшастры» нуждается в объяснении. Положим, что, выделяя реплику сутрадхары, составитель стремился акцентировать самый существенный в функциональном отношении компонент правриттаки. Но почему ему потребовалось соотнести правриттаку с выходом персонажа, когда на самом деле она связана с начальной ситуацией сюжета? Можно, конечно, предположить, что сезон обозначался костюмом персонажа или тем, как он выходил на сцену¹⁰. В «Шакунтале», скажем, Душьянта охотится, а охота — в литературном каноне, во всяком случае, — была занятием летним (ср., например, охоту царя Дашаратхи в «Роде Рагху»). Но истинная причина, скорее всего, в другом. Если внимательно всмотреться в текст описания амулки, то можно заметить, что определение правриттаки построено по тому же принципу, что и предшествующие ему определения катходгхаты и прайогатишаи. Описание этих «членов» амулки точно так же фиксирует два момента: словесное действие сутрадхары, во-первых, и выход персонажа, во-вторых (в первом случае акцентируется манера выхода — персонаж «подхватывает» сказанное сутрадхарой, во втором — действие сутрадхары). О чем говорит такое единообразие? О том, видимо, что все три формы принадлежат к одному ряду. В отношении катходгхаты и прайогатишаи это очевидно — и та и другая являются, судя по всему, приемами представления персонажа (какими именно — проблема особая, требующая специального исследования). Но какое отношение к представлению имеет правриттака? На этот вопрос, кажется, есть только один ответ.

Хорошо известно, что структура классической праставаны (гуптской прежде всего) предполагает совмещение в пределах пролога двух пространственно-временных систем. Вначале нам являются актеры, принадлежащие как бы реальному миру, миру сидящей в театре публики, — они собираются ставить данную пьесу, размышляют о том, понравится ли она зрителям, и т.д. Однако к концу пролога оказывается, что эти же актеры существуют в одном пространстве и времени также и с персонажами пьесы. Иногда переход из одного мира в другой совершается в самой беседе — так, например, в «Глиняной повозке» из разговора сутрадхары с нати мы узнаем, что они живут в Удджайини, где правит царь Палака, хорошо знакомы с другом Чарудатты — Джурнавривидхой и т.д. Но, как правило, совмещение происходит в конечной точке пролога, при представлении персонажа, когда выясняется, что этот персонаж столь же реален для участников пролога, как и сидящая перед ними публика (сутрадхара видит героя, слы-

шит его, может вступать с ним в беседу и пр.). Если теперь мы обратимся к сцене выступления нати, то легко убедимся, что и она, подобно приемам представления, утверждает единство мира пролога и мира пьесы. Дело в том, что, выбирая сезон для песни нати, сутрадхара неизменно останавливается на сезоне «теперешнем», т.е. том самом, в который протекает действие пролога, — см. в «Шакунтале»: «(Спой) об этой только что наступившей летней поре»; так же в других драмах: «спой об этой осени», «спой об этой весне». Но поскольку этот сезон — «теперешний» и для выходящего персонажа, значит, между прологом и началом пьесы нет никаких временных различий. Таким образом, мы приходим к выводу, что на уровне амулки и приемы представления персонажа, и правриттака рассматривались не как простые указания на персонаж и/или сюжетную ситуацию, а как приемы пространственно-временного сближения пролога и пьесы. Этим вызвана «неправильность» определения правриттаки, и по этой же причине формула, открывающая ответную реплику сутрадхары, стала главным показателем всей сцены выступления нати.

Правриттака, в том виде, в каком она предстает нам в «Шакунтале» и определении «Натьяшастры», едва ли пережила гуптскую эпоху. Начиная с VII в. появляется тенденция к отказу от двухмерности пролога, столь обязательной для древней драмы. В связи с этим, в частности, меняются принципы представления персонажа: представляется теперь обычно не герой как таковой, а актер, исполняющий роль данного героя (ср. «Приядаршику» Харши, «Малати и Мадхаву» Бхавабхути, «Уязвленную шалабханджику» Раджашекхары и др.). Одновременно чрезвычайное распространение получают всевозможные, часто хитроумные, намеки на сюжет пьесы (в гуптской драме, заметим, такие намеки не были приняты). Сюжетная параллель может устанавливаться на уровне действия: в «Ратнавали», например, сутрадхара собирается отправить дочь к мужу, живущему в далекой стране, — в том же положении оказывается и героиня драмы. В других случаях зашифрованное сообщение о сюжете дается в песне (обычно поющей за сценой) либо в стихотворной реплике. На фоне всех этих преобразований сезонная связь выступления нати с действием пьесы начинает казаться, с одной стороны, необязательной, а с другой — слишком простой. Ее постепенно забывают. Уже в «Счастье мира» мы не найдем в тексте первого акта никаких указаний на время года. Отсутствуют они и в более поздних пьесах (исключением, может быть, является «Свадьба Шармиштхи»). Лишившись своей изначальной функции, сцена стала приобретать другие, больше отвечавшие новым вкусам. При этом функциональная нагрузка придавалась не всей конструкции, а только одному из ее компонентов, чаще всего стихотвор-

ному описанию из реплики сутрадхары. Сцена дробилась и уже не воспринималась как нечто целостное (не случайно средневековые комментаторы, постоянно работая с ней, так ее и не увидели). В результате беседа о сезоне могла теперь отделиться от выступления нати (как в «Заплетении косы»), а ситуация выступления, в свою очередь, могла не сочетаться с сезонной темой (ср. «Яугандхараяну»). Вообще с X в. сцена с нати — в сезонном своем варианте, во всяком случае, — использовалась, видимо, крайне редко. Характерно, что последователям Дхананджаи приходилось повторять все тот же пример из «Обманутого Рамы» — другой, вероятно, найти было трудно. Отсюда в конце концов и родилась, наверное, идея «исправить» текст «Натьяшастры», заменив *kāla* на *kāṅya*. Так правриттака исчезла уже не только из литературной, но и из теоретической традиции.

В заключение приведем перевод определения «Натьяшастры», каким он видится после проведенного анализа. Итак: «Где сутрадхара описывает наступившее время года и в связи с этим [временем происходит] выход персонажа, это правриттака»¹¹.

¹ Все ссылки на «Натьяшастру» даются по калькуттскому изданию. Комментарий Абхинавагупты цитируется по изданию Рамакришны Кави.

² Определение «Натьяшастры» обнаруживает только одно расхождение между амушкой и классической праставаной: в амушке партнером сутрадхары помимо парипаршвики и нати может выступать видушака; в классическом театре видушака из пролога исчезает (единственное, насколько нам известно, исключение — пролог к пьесе Махендравикрамавармана «Святой и гетера»).

³ *kālasāmyasamākṣiptapraveśaḥ syāt pravṛttakam.*

⁴ *pravṛttakālasāmānagunaṅṅanayā sūcitapātrapraveśaḥ pravṛttakam.*

⁵ Интерпретация Дхананджаи была принята многими учеными, в том числе такими авторитетами, как Рамачандра и Вишванатха. Так как первые исследователи индийского театра знакомились со средневековой теорией по учебникам Дхананджаи и Вишванатхи, мы встречаемся с ней также у С. Леви, С. Конова, А.Б. Кейта (Lévi 1890: 137, Konow 1920: 26, Keith 1954: 340–341). Следует этой интерпретации и Фейстель.

⁶ Все цитаты из «Шакунталы» приводятся по тексту так называемой «бенгальской рецензии». В версии пролога, представленной в «рецензии деванагари», опущен вопрос нати относительно сезона (редакторское сокращение Рагхавабхатты?).

⁷ Изложение дается по переводу М. Хана.

⁸ Как заметил уже Фейстель (Feistel 1969: 132), эта реплика сутрадхары по принципу построения близка к реплике из «Обманутого Рамы». Здесь также информация о персонаже подключается к характеристике сезона через сравнение. Но если в «Обманутом Раме» сравнение осложнено двойным описанием, тут оно сочетается с еще одним приемом представления — с помощью перебивающей застенной реплики (см. использование этого приема в «Урваши» Калидасы, «Васавадатте» Бхасы и др.).

⁹ Текст «Шакунталы» показывает, между прочим, что исходно на первом месте в определении правриттаки должно было стоять слово pravṛttam (как во всех изданиях «Натьяшастры», кроме бародского; ср. также вариант рукописи bh).

¹⁰ Заметим, что «Натьяшастра» (26.36) упоминает костюм среди прочих сценических средств изображения сезона.

¹¹ Ср. перевод Фейстеля: «Wo der Sūtradhāra, sich auf die laufende Jahreszeit stützend, [eine Person] beschreibt, und [unmittelbar darauf /gleichzeitig] das Auftreten [eben dieses] Charakters (des Schauspiels) erfolgt, [und zwar so, dass] er sich darauf (d.h. auf die Beschreibung des Sūtradhāra) stützt — das ist Pravṛttaka (“Das-Sich-In-Bewegung-Setzen”?)» (Feistel 1969: 109).

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭМА НА САНСКРИТЕ И СТИЛЬ КАВЬЯ*

«Стилем кавья» принято называть высокий стиль санскритской изящной словесности. Хотя индийская поэтика пользуется термином «кавья» как общим обозначением художественной литературы, отделяемой в этом своем качестве от всякой иной — религиозной (Веды), исторической (пураны и итихасы), учебной (шастры), — сложившаяся в индологии традиция связывает его лишь с литературой придворного круга (исключая, таким образом, из кавьи поэтическую дидактику, повествовательные сборники и прочие «низшие» жанры). Понятие «стиль кавья» — результат переноса этого условного наименования высокой литературы на характерный для нее стиль.

Взаимодействие стиля кавья с жанрами санскритской литературы свидетельствует об известной независимости его положения. Притом что высокий жанр вне высокого стиля не существует, высокий стиль может использоваться по временам и в жанрах низшего ранга (например, в повествовательных сборниках), и даже за пределами художественной словесности — в сочинениях по астрономии, алгебре и т.д. Стилистические различия между высокими жанрами малоощутимы и связаны, видимо, не столько с трансформациями структурного порядка (если таковые и имеют место, они остаются пока невыявленными), сколько с большей или меньшей чистотой и концентрированностью стилеобразующих средств (ср. концепцию простого и сложного стилей в индийской поэтике). В романе и особенно в драме стиль кавья выступает в сочетании с другими стилями (ср. различия в стиле описательных и повествовательных частей в романе, стихотворных и прозаических реплик в драме). К тому же драма, связанная с живой сценической традицией, а также виды романа, ориентированные на сравнительно широкую аудиторию, демонстрируют стремление к определенному упрощению стилистической фактуры. Напротив, эпическая поэма (махакавья) обнаруживает как высокую степень стилистической однородности, так и неизменную установку на предельно полное

* Теория стиля литератур Востока. Сборник статей. М., 1995.

использование заключенных в стиле возможностей (с особым тяготением к сложным приемам и построениям). Будучи самым сильным (и, следовательно, высоким) в стилистическом отношении придворным жанром, махакавья в то же время занимает и самое высокое место в санскритской жанровой иерархии. Это жанр парадный, входящий необходимой составляющей в официальную культуру двора (не случайно государства Южной Индии, а позднее Южной и Юго-Восточной Азии, усваивая североиндийские стандарты придворного обихода, перенимали вместе с ними и махакавью — ср. пракритские махакавьи в государстве Вакатаков в Северном Декане, тамильские эксперименты с большой поэмой, сингальские аналоги жанра, древнеяванские какавины, бирманские пью).

Существующие характеристики стиля кавья выделяют в нем несколько определяющих черт. Первая из них — орнаментальность. Произведения высокого стиля перегружены тропами и фигурами, сложными звуковыми повторами и отмечены общим стремлением к непрямому выражению и к игре традиционными образами. Исследования последних лет нередко обращают при этом внимание на особенности санскритских украшений, отделяющие их от фигур античной (европейской) традиции. Подчеркивается, с одной стороны, что санскритские украшения в большей своей части устанавливают логические отношения между предметами или суждениями (Gerow 1971: 20; Porcher 1978: 14, 402); с другой стороны, их отличает преимущественная ориентация не на слово, а на синтагму или предложение (Porcher 1978: 5; Гринцер 1987: 65). В связи с этим делается вывод, что «аланкара... не частный изобразительный прием, но принцип изображения» (Гринцер 1987: 134).

Помимо обилия украшений для высоких жанров характерно обилие описаний. В махакавье место, занимаемое описаниями, так велико, что это превращает ее в поэму скорее описательную, чем повествовательную (Gerow 1974: 153). Описания здесь не только многочисленны, они образуют художественный центр всей конструкции; что же касается повествования, то оно, как считают некоторые исследователи, нередко выполняет роль всего лишь рамки, мотивирующей ввод описательного материала (Gerow 1974: 152–153; Lienhard 1984: 160, 162; Warder 1972: 169). Особой и часто обсуждаемой проблемой является композиция этого материала. Согласно широко распространенному взгляду, описательные пассажи махакавьи не являются целостными описаниями, но рассыпаются на множество малых — протяженностью в строфу — описаний, совершенно независимых друг от друга и объединяемых только общностью темы. Это уподобляет их тематическим разделам поэтических антологий и позволяет ставить вопрос об антологическом принципе организации махакавьи в целом (Lienhard 1984: 63, 162).

Аморфность крупной поэтической формы исследователи связывают с повышенной замкнутостью санскритской строфы. Строфа махакавы (четыре, реже две строки) не только наделена синтаксической и смысловой завершенностью, но, как правило, ни в содержательном, ни в структурном плане не является прямым продолжением предыдущей строфы и не продолжается в следующей за ней (Renou 1959: 7–8; Warder 1972: 170; Gerow 1971: 71–72; Lienhard 1984: 65, 160). Поскольку автономность строфы — черта, не свойственная долитературному эпосу, ее появление в литературной эпической поэме требует объяснения. Рену полагает, что она обусловлена общим тяготением кавьи к остроумному высказыванию и возникла под воздействием гномической традиции (Renou 1959: 3). Линхард склонен связывать автономизацию строфы в махакаве с влиянием литературной лирики (Lienhard 1984: 61–63).

Впечатление самодостаточности, производимое строфой махакавы, приводит иногда к крайним суждениям. Джероу, например, убежден в ее способности к самостоятельному существованию и в доказательство ссылается на средневековые антологии, в которых цитаты-строфы из поэм фигурируют наравне с произведениями малой формы (Gerow 1974: 126; ср. Lienhard 1984: 65, 162). Поскольку же малая форма на санскрите никогда не выходит за пределы строфы (т.е. представляет собой также либо четверостишие, либо двустиишие), это дает основание для вывода о принципиальной монострофичности санскритской поэзии. «Поэтическая кавья, — пишет Джероу, — не шла дальше строфы. Способность поэта вроде Калидасы создавать крупные произведения, по существу, сводилась к способности создавать много прекрасных строф» (Gerow 1971: 74); также: «Строфа есть искусно отделанное и завершенное в себе целое... Произведения большего объема, как правило, составлялись подобно ожерелью, т.е. простым нанизыванием строф» (Gerow 1974: 126). Ср. сходное мнение Гринцера: «Санскритская поэзия... это, таким образом, поэзия... по существу самостоятельной строфы» (Гринцер 1994: 66).

Этим выводам противостоит, однако, наблюдение Инголлса, который, работая с антологией Видьякары, не обнаружил в ней, вопреки ожиданиям, большого числа цитат из поэм — в собрании, насчитывающем более 1700 стихов, их оказалось всего около двадцати (Ingalls 1965: 34–35). Как заметил Инголлс, независимость строфических описаний, очевидно, не мешает их соединению в некоторую общую картину, и именно целостность эстетического впечатления, или, по выражению Инголлса, создаваемый строфами-описаниями «кумулятивный эффект», затрудняет антологизацию описательных текстов махакавы (Ingalls 1965: 34).

В любом случае сжатость строфического пространства, одинаково действенная и в малой, и в крупной форме, признается важнейшим стилиобразующим фактором. К ней возводятся такие существенные аспекты стилистики кавьи, как суггестивность (Ingalls 1965: 27), уплотненность синтаксической структуры, широкое использование словосложения, многозначных выражений, игры слов и прочих средств, расширяющих смысловые рамки высказывания (Renou 1959: 9; Gerow 1971: 72; Lienhard 1984: 5–12).

В предлагаемой статье речь пойдет об описаниях махакавьи. Нас будет интересовать до сих пор не проясненная структура этих текстов, используемые в них приемы композиции литературного материала. Роль, отводимая описаниям в высокой поэзии, позволяет думать, что способ их организации теснейшим образом связан с общими принципами художественного изображения, определившими стилистику и махакавьи, и кавьи в целом.

В своем анализе мы предполагаем опираться на материал древних поэм (как более близкий к началам жанра и, соответственно, стиля). Таких поэм сохранилось всего четыре; это «Жизнь Будды» (ЖБ) и «Прекрасный Нанда» (ПН) Ашвагхоши (I–II вв.) и «Рождение Кумары» (РК) и «Род Рагху» (РР) Калидасы (IV–V вв.)¹. В поле нашего внимания будут находиться преимущественно «чистые» описания, т.е. такие, которые не сливаются с рассказом о событии (будь то битва, военный поход, свадьба или что иное), но отделены от него и образуют особые, замкнутые и факультативные по отношению к действию эпизоды. Форма подачи этих эпизодов может быть двоякой: они либо включаются в повествование, либо вводятся в прямую речь персонажей. Прямая речь в этом случае строится как «обращенный» монолог и связана с ситуацией «показа»: один персонаж указывает другому на нечто, находящееся перед глазами обоих, сопровождая описание призывами типа «смотри!», «взгляни!» и т.п.; персонаж, к которому обращена речь, хранит при этом молчание.

В синтаксическом плане описание чаще всего представляет собой последовательность простых (реже сложных) предложений, причем границы каждого предложения строго совпадают с границами строфы. Если описательный пассаж составляет часть повествования, возможна и другая, по видимости более компактная структура, когда все описание уместается в рамках одного — сложного или простого — предложения. При этом в сложном предложении каждое из составляющих его предложений (и главное, и любое из придаточных) опять-таки занимает строфу; в простом же, где расширение происходит путем нанизывания причастных оборотов, равным строфе оказывается каждый

такой оборот. Таким образом, синтаксическое и строфическое членения во всех случаях обнаруживают полное соответствие друг другу.

Размеры описательных эпизодов в древних махакавьях в отличие от средневековых относительно невелики. Как правило, они не превышают десяти строф. Описания в двадцать и более строф редки, а описательный пассаж длиной в песнь (явление довольно частое в средневековой махакавье) встречается только раз (РР 13).

Темы «чистых» описаний тяготеют к постоянству. Поскольку повторяемость многих из них распространяется не только на древние поэмы, но и на средневековые, допустимо говорить о некотором круге описаний, которые являются столь же необходимым признаком жанра, как объем, тип сюжета или элементы «внешней» композиции (разбивка на песни — сарги и др.)². Вокруг этого неподвижного ядра располагаются темы, более или менее факультативные, — с изменчивым статусом, употребляемые лишь в одну из эпох (т.е. либо в древности, либо в средневековье), в один эпохальный период и даже, может быть, у одного поэта. Вариативность тематического репертуара обеспечивается также и определенной свободой выбора, которой располагает поэт в отношении канонизированных тем, — жесткого правила использовать в каждом произведении все такие темы, видимо, никогда не существовало.

Тематика древних описаний позволяет разбить их на три группы. Первая объединяет описания природных объектов и явлений: 1) горы — Гималаев (ПН 10.5–13, РК 1.1–17, РР 4.71–76); 2) океана (РР 13.2–17); 3) сезонов — весны (ПН 7.2–11, ЖБ 4.44–51, РК 3.24–39, РР 9.24–47); лета (РР 16.43–53), осени (РР 4.14–23); 4) переходных периодов суточного цикла — захода солнца (РК 8.30–47), наступления ночи (РК 8.53–74) и утра (РР 5.66–74). Вторую группу образуют «портреты»: индивидуальные — красавицы (РК 1.33–49), богов (РР 10.7–14, РК 3.44–50) и «групповые» — горожанок, спешащих к окнам, чтобы посмотреть на торжественный царский выезд (ЖБ 3.13–22, РК 7.56–64, РР 7.5–12), женихов на сваямваре царевны Индумати (РР 6.12–19), красавиц, обольщающих Сиддхартху (ЖБ 4.29–42), внезапно захваченных сном обитательниц гарема (ЖБ 5.47–62) и др. В третью может быть включено все, что так или иначе связано с царем и царством, — описания столицы (ПН 1.42–57, РК 6.36–46, РР 16.11–21), отшельнической обители-ашрамы (ПН 1.5–17, РР 1.49–53), летних купаний гарема (РР 16.58–67).

Большинство перечисленных тем унаследовано махакавьей от долитературного эпоса (сошлемся на описания Гималаев и океана в «Махабхарате», сезонов и ашрам в «Махабхарате» и «Рамаяне», столицы в «Рамаяне»). Все темы природного цикла, а также темы столицы и летних купаний переходят в средневековую махакавью. При этом

по меньшей мере некоторые из них претерпевают определенные изменения. Описания отдельных сезонов, например, встречаются в средневековых поэмах сравнительно редко, зато обязательность приобретает «сводное» описание всех шести сезонов, практически отсутствующее в древней махакавье (единственный случай, когда в описание вводятся все сезоны, и то в качестве вторичной, «фоновой» темы, — пассаж о развлечениях Агниварны в РР 19.37–46). Описание заката, наступления ночи и утра, у Калидасы независимые друг от друга, соединяются в один эпизод, рисующий последовательную трансформацию дня в ночь и ночи в день; исчезает разнообразие в трактовке темы столицы (в древней махакавье она выступает в трех ипостасях: царская столица — Капилавасту в ПН, заброшенная царская столица — Айодхья в РР, волшебная столица в царстве богов — Ошадхипрастха в РК); тема Гималаев сменяется темой горы вообще и т.д. Ряд древних тем (ашрама, горожанки, любующиеся царским выездом) либо вовсе уходят из средневековых поэм, либо теряют прежнюю значимость. В то же время резко расширяется круг тем, связанных с придворными развлечениями; к теме летних купаний добавляются темы прогулки дам и кавалеров в лесу или в парке, ночного пиршества и любовных свиданий. Все эти изменения отражены у Дандина, который дает в «Зерцале поэзии» следующий список обязательных для махакавьи описательных тем: «[Махакавью] украшают описания города, океана, горы, времен года, восхода луны и солнца, развлечений в парке и в воде, пиршества и радостей любви» (1.16).

Говоря об описаниях махакавьи, исследователи нередко уподобляют их ожерелью, подчеркивая тем самым странную упрощенность их композиции, которая, в сущности, и не может считаться композицией, поскольку не несет в себе никакой выстроенности (Gerow 1974: 126; Smith 1985: 142–143). Действительно, строфические описания всегда подаются как раздельные и присоединяются друг к другу путем простого соположения. Вот как выглядит описание весны у Ашвагхоши (ЖБ 4.44–51), оно включено в монолог одной из красавиц, обольщающих Сиддхартху.

Взгляни, господин, на манго, покрытое
Сладкопахнущими цветами,
В ветвях которого, словно запертая в золотой клетке,
Кричит кукушка.

На ашоку эту взгляни,
Умножающую муки влюбленных,
Где, словно опаляемые пламенем,
Громко жужжат пчелы.

Взгляни на дерево тилака,
К которому тесно прижалось манго,
Будто к облаченному в белое мужу
Жена, умастившаяся желтой мазью.

На курабаку в цвету погляди,
Подобную цветом непросохшему лаку,
Что склонилась, будто поднятая на смех
Цветом женских ногтей.

На юную ашоку эту взгляни,
Густо покрывшуюся молодыми листьями,
Что стоит, будто пристыженная
Красотой наших рук.

Посмотри на пруд, окруженный
Прибрежными синдувараками,
Подобный завернувшейся в белое покрывало
Спящей красавице.

Видишь силу женщин?
Этот самец чакравака
Покорно плывет следом
За самкой, как слуга.

Прислушайся к крику
Охваченной страстью кукушки.
Другая кукушка сразу,
Как эхо, вторит ей.

Нанизывающее построение этого текста очевидно. Весенние картинки примыкают одна к другой, не сопрягаемые внутренней необходимостью, и образуют ряд, который с одинаковой легкостью может быть и продолжен, и прерван. В данном случае разъединенность картинок и самый принцип нанизывания как будто мотивированы речевой ситуацией. За обращениями «взгляни», «посмотри» встает указующий жест, как бы выхватывающий предметы из общей панорамы с тем, чтобы привлечь внимание к их красоте, «поведению» и т.д. Но та же «выхватывающая» структура сохраняется и в описаниях, подключаемых к повествованию, где подобная мотивировка отсутствует. Это хорошо видно в следующих отрывках из большого описания весны в РР (9.26–31, 40–44):

Рождение цветов, затем — новые листья,
После жужжание пчел и крики кукушек —

Так шаг за шагом являла себя весна,
Опустившись на густо поросшие деревьями
лесные пространства..

Будто просители к царским сокровищам, умноженным
Мудрым правлением и доблестью ради помощи достойным,
Устремились пчелы и плавающие в водах птицы
К озерным лотосам, наполнившимся нектаром.

Воспламенил сердце распустившийся на ашоке
Весенний цветок, и не он один,
Но и молодой ее лист, что пьянит влюбленных,
Когда красавицы вдевают его в ушко, как серьгу.

Похожие на узоры, только что
Нарисованные весной на лице красавицы-рощи,
Обернулись искусные в раздаче меда курабаки
Причиной, вызывающей жужжание пчел.

Жадными до меда собирательницами меда
Наводнило бакулу появление цветов,
Вызванное брызнувшим с губ красавицы вином
И созвучное вину достоинствами.

Красавицей-весной дарованная,
Засияла на кимшукке россыпь бутонов,
Будто на милом украшение из царяпин,
Которым наделила его, забыв о стыдливости,
захмелевшая возлюбленная...

Девушки вплели в волосы сорванный для них
Нежный лепестками и тычинками цветок,
Что, горя, как пожиратель жертв,
ублагодотворенный жертвой,
Служит красавице-роще золотым украшением.

Словно знак тилака красавицу, украсила
Лесное пространство тилака, отмеченная
Прелестными, как капельки сурьмы,
Пчелами, слетевшимися на ее цветы.

Опьянила сердце обдающей запахом меда,
На губах молодых листьев играющей
Белой улыбкой цветов
Прекрасная возлюбленная дерева — навамаллика.

Покрывала, победившие в споре цвет утреннего солнца,
Вдетые в ушки вместо серег ячменные колосья,
Крики кукушки — все эти воинства Смары
Обратили мысли мужей к одним только женам.

Рожденная тилакой гроздь, что вступила в связь
С роем пчел и составляющие которой
Стали выпуклыми от белой пыльцы, в красоте сравнилась
С жемчужной сеткой, наложенной на кудри...

Дискретность описательных текстов махакавы, как уже говорилось, связывают с тематической и формальной автономией строфы. Однако дело тут не в том (или по меньшей мере не только в том), что каждая строфа равна предложению, а каждое предложение есть сообщение о новом предмете. Главное, чем создается впечатление прерывности, — это способ изображения включенных в описание предметов. В приведенных описаниях весны, например, предметы существуют не в общем пространстве, но даны либо вовсе вне пространства, либо каждый в своем пространстве. Обратим внимание, как у Калидасы от строфы к строфе меняются широта и направление обзора. Взгляд фиксирует то «густо поросшие деревьями лесные пространства», то отдельное дерево, то цветочную гроздь, то одинокий цветок, «нежный лепестками и тычинками». В одном случае дерево изображается на фоне леса («Похожие на узоры, только что / нарисованные весной на лице красавицы-рощи, / ...курабаки...»), «Словно знак тилака красавицу, украсила / лесное пространство тилака...»), в другом оно не предполагает за собой никакого пространства (как, например, кимшука в 9.31). Сходным образом цветок или ветвь могут быть соотнесены с деревом, на котором они растут («Засияла на кимшуке россыпь бутонов...»), но могут абстрагироваться от него, приобретая почти вещную отдельность (как цветок ашоки в 9.28 или гроздь тилаки в 9.44). Это впечатление усиливается еще и тем, что цветы, листья и т.п. сплошь и рядом сравниваются с украшениями или атрибутами бога любви: о цветке карникары, например, говорится, что он «служит красавице-роще золотым украшением», гроздь тилаки уподобляется жемчужной сетке для волос; см. также в описании весны из РК: «Тут же завершив изготовление / стрелы из распутившегося цветка манго... / весна поместила на нее пчел...» (3.27) — или в описании лета в РР: «Засияла длинная гроздь арджуны... будто тетива, сорванная с лука Манобхавы» (16.51) и т.д.

Отсутствие общего пространства, обнимающего изображаемые предметы, исключает масштабную и любую иную пространственно обусловленную соотнесенность их друг с другом. Между цветком, деревом и лесом, между деревом и озером, между цветком, украшаю-

щим женщину, и цветком, украшающим дерево или лес, нет никаких иерархических различий. Они располагаются как бы в одной плоскости и наделяются равным значением и равными правами. Если мы отвлечемся от описательных характеристик и сосредоточим внимание на предметах, о которых сообщают предложения-строфы, это равноправие предстанет нам равноправием предметов, объединенных перечнем. Картина весны (и любого другого времени года) конструируется в махакавье не как пейзаж (если разуметь под пейзажем пространственно организованное сочетание природных предметов), а как перечисление цветов, птиц, атмосферных и иных явлений, образующих признаки наступившего сезона.

Перечисляющая, «наборная» структура свойственна не только сезонным описаниям. В махакавье это универсальный способ предметного изображения, применяемый и там, где изображаемое представляет собой не собрание предметов, а нечто единое и безусловно цельное. Портрет красавицы Парвати, например (РК 1.33–49), строится на перечислении «компонентов» ее прекрасного облика, начиная со ступней ног и кончая волосами. Эффект набора достигается при этом сочетанием двух уже известных нам приемов: во-первых, каждый компонент заключается в рамку особой строфы; во-вторых, описательные характеристики, которыми наделяются компоненты (бедро, талия, груди, глаза и т.д.), приравнивают их к цветам, драгоценным камням, светилам и т.п., тем самым как бы сообщая им статус самостоятельно существующих вещей. Знаменательно, что концовка, завершающая это «портретное» описание, рисует Творца, создавшего красавицу, не то составителем мозаики, не то плотником, прилаживающим друг к другу разрозненные предметы (РК 1.49):

Казалось, Творец, создавая ее с великим тщанием,
 Делал это из желания увидеть красоту разного
 заключенной в одном,
 И потому собрал вместе все предметы, используемые
 обычно в сравнениях,
 И распределил их по должным местам.

Конечно, всякое описание предполагает членение описываемой реальности. Однако то, какой эта реальность явится нам в описании, зависит от заложенного в нем представления о целом. В махакавье целое видится не конфигурацией, не единством, рождаемым взаимосвязью и взаимодействием частей, а простой суммой составляющих. Именно этим очень архаичным по происхождению представлением объясняется тот странный способ структурирования изображаемого, который мы здесь находим. Когда целое мыслится вырастающим из частей, но

не равным им, изображение необходимо стремится к воссозданию целостного облика вещей и «собирает» вычлененные детали, устанавливая между ними отношения зависимости. Но если целое — только механическое единство, полностью сводимое к своим частям, принципом изображения становится, напротив, разъятие изображаемого, раскрытие внутренней составности того, что на первый взгляд кажется единым и целостным. Особенность махакавы в том, что она упорядочивает и одновременно резко обнажает эту процедуру, совмещая ее со строфическим членением текста. Независимо от характера целого и способа разбивки его на составляющие, части обязательно распределяются по строфам: в «портрете» красавицы строфа оказывается равной описанию части лица или тела, в «портрете» группы красавиц — «портрету» одной красавицы, в картине обряда — описанию одного из входящих в него действий и т.д. Эффект от этого получается двойной. С одной стороны, возрастает обособленность частей, подчеркнута разделяемых границами строф, с другой — благодаря предметной разобщенности частей повышается содержательная автономность строфы.

Но и строго обособленные друг от друга части не перестают быть частями. Все рассуждения о том, что описательные пассажи махакавы не являются едиными текстами и могут быть приравнены к разделам антологий, основаны на смешении целостности с целостностью. Пластического единства в этих описаниях по большей части действительно нет: описание сезона не складывается в пейзаж, из описания Парвати не вырастает образ красавицы, из описания Гималаев — образ горы и т.д. Однако они наделены единством предмета, во-первых, и полнотой набора образующих предмет частей³, во-вторых. Для читателей и слушателей, воспитанных на описаниях «по частям», это служило знаком, безусловно отделяющим их как цельные тексты от любых циклов однострофных стихов, свободно варьирующих каноническую тему (наблюдение Инголлса — веское тому подтверждение).

Разъятые части не просто нижутся одна на другую, как это представляется на первый взгляд. В подавляющем большинстве случаев они определенным образом группируются, объединяясь в логически организованные последовательности. Самый распространенный тип описательной композиции в древней махакаве — это рубрицированный (или классифицирующий) перечень, составление которого предполагает: 1) группировку частей изображаемого по тем или иным логическим признакам, 2) систематизацию выделенных признаков через установление между ними иерархических отношений и 3) размещение групп в соответствии с их местом в общей иерархии.

Вернемся к приведенному выше описанию весны из ЖБ. Присмотревшись, мы без труда обнаружим, что оно рисует поочередно две

группы природных предметов. Вначале идут цветущие деревья: манго, ашока, тилака, курабака, юная ашока, синдувараки; за ними — птицы: уточки-чакраваки и кукушки (описание деревьев занимает шесть строф, птиц — две). Те же группы и в той же последовательности даны в описаниях весны и волшебного сада Индры в ПН (7.2–11 и 10.19–32). При этом деревьям и лианам вновь отведено большее место — восемь строф из десяти в пассаже о весне (7.3–10) и девять из пятнадцати в пассаже о волшебном саду (10.19–27); описания птиц занимают соответственно одну (7.11) и четыре строфы (10.28–31). Последняя строфа пассажа о саду Индры (10.32) добавляет к общему перечню его чудес гуляющих в саду небожителей. В описании Гималаев у Ашвагхоши (ПН 10.5–13) растительность и элементы горного ландшафта перечислены во вступлении, дающем общую панораму горы: «Быстро достигли они Химавана, / благоухающего... запахом деодаров, / изобилующего реками, озерами, родниками и ключами, / полного золота и мышьяковых руд...»; «...стал смотреть по сторонам с изумлением Нанда / на пещеры, заросли и лесных жителей — / украшение и защиту горы» (10.5,7). В основной части описания все это — пещеры, ручьи, деревья — становится обстановкой, фоном, в центр же картины помещаются «лесные жители», распадающиеся на две группы: первую образуют павлин, лев, тигр, як (10.8–11), вторую — горные охотники (кираты) и красавицы из мифического племени киннаров (10.12–13). Калидаса в эпизоде неожиданного прихода весны в Гималаи (РК 3.24–39) объединяет «сезонные» рубрики с «горными»; в результате получается следующая цепочка: (1) деревья — ашока, манго, карникара, палаша (или кимшука), тилака (3.26–30), (2) животные и птицы — антилопы, кукушка (3.31–32), (3) люди и мифические существа — киннари, горные отшельники (3.33–34). Сходный ряд определяет композицию описания ашрамы Капилы у Ашвагхоши (ПН 1.5–17), где картины лесов, водоемов, лугов (1.6–11) сменяются описанием вначале живущих в обители антилоп и хищников (1.12–13), а затем занятых покаянием отшельников (1.14–17). В утренней песне из РР (5.66–74), наконец, первая ее часть (5.67–71) рисует утренний «пейзаж» (блещущий месяц, раскрывающийся лотос, предрассветный ветерок, роса на листьях, встающее солнце), вторая (5.72–74) — пробуждающихся в лагере Аджи животных (слонов, коней, ручного попугая в царском шатре).

Во всех этих описаниях последовательность изображения подчинена одной и той же классификационной схеме, представляющей действительность в виде иерархической системы из трех составляющих — мира неживой природы (низшая ступень), животного мира (средняя) и мира людей и антропоморфных мифических существ (высшая сту-

пень). Иерархия соблюдается жестко: захватывает ли описание все три рубрики или только две, оно неизменно разворачивается по восходящей линии — от деревьев к птицам, от птиц и зверей к горным племенам и т.д. Даже пропуск средней ступени, предполагающий описание, построенное на двучлене «неживая природа — люди», судя по нашему материалу, не допускается.

Это — предельный вариант классифицирующего описания. Но возможны и иные. «Групповые портреты», например, несводимы к единой классификации, а иерархия в них не всегда отчетливо выражена. И то и другое, видимо, связано с особенностями этого жанра.

То, что мы условно называем «групповым портретом», представляет собой описание, рисующее некоторое, всегда неопределенное множество лиц, застигнутых одной ситуацией, охваченных одним чувством или состоянием, но демонстрирующих при этом различие в формах внешнего поведения. Важны в «портрете» именно эти формы, лица же, составляющие группу, значимы лишь как их носители (это подчеркнуто помимо прочего тем, что они не наделены именами и иными признаками конкретных персонажей и обозначаются только неопределенными местоимениями — «какой-то», «некоторый», «иной»⁴). Описание перебирает варианты поведения, распределяя их между членами группы по схеме «какой-то делал в это время то-то, какой-то — то-то, иной — вот это» и т.д. (заметим, что вкупе с отвлеченностью действующих лиц это создает картину, ориентированную не на единичную сцену, а на обобщенное представление о том, как могут или как должны вести себя люди в соответствующих обстоятельствах).

Поскольку «групповые портреты», таким образом, являются портретами поведения, а поведение формируется ситуацией, выработка единой композиционной сетки становится в этом случае затруднительной. В каждом «портрете» применяется своя рубрикация и своя последовательность рубрик, продиктованная отчасти теми или иными общезначимыми критериями, отчасти конкретными художественными задачами. Сцена с парковыми красавицами, соблазняющими Сидхартху (ЖБ 4.29–53), например, в соответствии с предпринимаемыми ими уловками⁵ разбивается Ашвагхошей на четыре части. В первой, занимающей четыре строфы (4.29–32), красавицы под тем или иным предлогом пытаются дотронуться до царевича (4.29–30: «Какие-то из тех женщин, / притворяясь захмелевшими, / касались его своими упругими, полными, / тесно сбитыми, прекрасными грудями»; «Какие-то женщины, сделав вид, / что споткнулись, крепко обнимали его / нежными лианами рук, / прелестно падающих с покатых плеч» и т.д.); во второй части, также в четыре строфы (4.33–36), они демонстрируют Сидхартхе свои прелести (4.33, 35: «Иная в синем покрывале... / то и

дело спадавшем, / обнажая пояс, сияла, / будто ночь в сверкающих молниях»; «Иные, схватившись за ветку / цветущего манго, выгибались, / показывая похожие на / золотые кувшины груди»); в третьей, включающей шесть строф (4.37–42), они дразнят его, вышучивают, раззадоривают намеками на силу своего очарования (4.38, 42): «Иная изображала его, / натягивая луки бровей / на прекрасном лице / и совершая движения, / отмеченные достоинством и изяществом»; «какая-то, пройдясь мужской походкой и приняв мужскую позу, / говорила: „Как видишь, ты подвластен женщинам! / А ну-ка, попробуй установить власть над этой землей!“»); наконец, четвёртую часть образует известный нам монолог о красотах весны, вводимый строфой 4.43: «И тут, играя глазами, какая-то / из них, вдохнув аромат голубой лилии, / обратилась к царевичу / с речами, нежно звучащими от страсти». Уловить какую-то заданность в расположении первых трех рубрик невозможно, однако общее движение от телесных действий (жестов, поз, походки) к речевому напоминает иерархию, закрепленную в известной (прежде всего по буддийским текстам) формуле «тело–слово–мысль».

Более изощренно выглядит композиция эпизода с уснувшим гаремом из той же поэмы (ЖБ 5.47–62). В строфе, предваряющей сцену, Ашвагхоша предупреждает, что боги, наславшие внезапный сон на гарем Сиддхартхи, позаботились и о том, чтобы облик уснувших женщин внушил царевичу отвращение (тем самым укрепив его в желании покинуть мир): «И тогда боги... в тот же миг предписали женщинам сон и уродливые телодвижения» (5.47). Однако предлагаемая дальше картина оказывается не столь однозначной.

Описание разворачивается по двум пересекающимся схемам. Одна делит текст на два равных пассажа по семь строф в каждом (5.48–54, 5.55–61). Первый описывает женщин, которых сон не лишил красоты, второй — тех, которые красоту потеряли. И те и другие обитательницы гарема, в свою очередь, делятся на музыкантш и не музыкантш, причем в обоих пассажах «портреты» музыкантш занимают начальную позицию. Строфы 48–50 (первый пассаж) описывают последовательно лютнистку с виной, флейтистку и музыкантшу, играющую на барабане (мриданге); строфы 55–56 (второй пассаж) — вновь лютнистку, но с другой, более крупной разновидностью вины, и барабанщицу с маленьким барабаном панав (помимо общей симметрии отметим полное соответствие порядка перечисления инструментов их традиционной иерархии: начиная с «Натьяшастры», теоретическая классификация располагает музыкальные инструменты в последовательности 1) струнные, 2) духовые, 3) металлические и деревянные ударные, 4) ударные, обтянутые кожей, т.е. барабаны). Вторая схема разбивает

портретируемую группу на три подгруппы: 1) красивые и красиво спящие женщины (5.48–54), 2) женщины красивые, но уснувшие в малопривлекательных позах (5.55–58), 3) женщины, спящие уродливо (с храпом, открытым ртом и т.д.) и в безобразных и непристойных позах (5.59–61).

Размежевание подгрупп достигается разнообразными средствами. Красота женщин первой подгруппы, например, подчеркивается, помимо прочего, обилием надетых на них украшений, особенно золотых: «одна уснула, руками... / тесно схваченными блестящими золотыми браслетами, обняв... мридангу» (5.50); «иные в новых золотых украшениях, / облаченные в превосходные желтые платья...» (5.51); «еще одна... в длинных и красивых бусах из жемчуга...» (5.52); «иные уснули, как сидели... / обняв друг друга руками в золотых браслетах» (5.54; добавим к этому драгоценные серьги в 5.53 и золотой орнамент на вине в 5.48). Применительно же ко второй и третьей подгруппам украшения упоминаются лишь дважды, в самой общей форме (без эпитетов) и оба раза — с указанием на то, что они слетели, оказались отброшенными, разбитыми, словом — не выполняют положенной им функции: «у иной растрепались и спутались волосы, / соскользнули с бедер украшения и покрывало, рассыпались бусы...» (5.58); «иные, сбросившие с себя украшения и гирлянды...» (5.60).

Очень выразительна смена образов, иногда сопровождаемая перекличкой контрастирующих сравнений. Скажем, одна красавица — из первой подгруппы, — «уснувшая в тот момент, когда она схватилась за край оконной рамы, / изогнув стройное тело наподобие лука» (5.52), сравнивается с прекрасной статуей, украшающей арку ворот (так называемой шалабханджикой), а другая — из второй — уподобляется «женскому изваянию, растоптанному слоном» (5.58); одна спит, «обняв мридангу, как милого» (5.50), другая — «зажав панаву меж ног, как супруга, обессиленного после трудов любви» (5.56). Если образами безусловных красавиц выступают «река с берегами, смеющимися пеной» (5.49), лотос (5.49, 5.53), ветки покрытой золотисто-желтыми цветами карникары (5.51), а в описании «средней» подгруппы появляется образ вечерних — закрывшихся и, значит, потерявших красоту — лотосов, то в характеристику третьей вводится сравнение с трупом: «Иные... что спали, не подавая признаков жизни, / пугая белками полузакрытых неподвижных глаз, / были неприятны, как трупы» (5.60).

В концовке, которая, как это часто бывает в древней махакавье, дает ключ к пониманию общего смысла нарисованной картины, над эстетическими различиями в позах уснувших женщин несколько неожиданно надстраивается социальная иерархия: «Одним словом, это множество женщин, спящих в соответствии с различиями в их естестве,

воспитании и происхождении, / походило на пруд с поверженными ветром лотосами» (5.62). Ряд «красивые — потерявшие красоту — безобразные» преобразуется тем самым в последовательность «благородные — среднего происхождения — низкого происхождения» (ср. классификацию «Натьяшастры», подразделяющую натуры или характеры на высокие, средние и низкие по связи с их социальным рангом)⁶.

Прием внутренних делений, переключек и параллелей, столь эффективно используемый в гаремной сцене, применяется в качестве дополнительного средства организации текста и во многих других случаях. В описании Гималаев (ПН 10.5–13) четыре строфы, рисующие горных животных (10.8–11), связаны попарно параллелизмом деталей и образных характеристик: павлин и лев сравниваются с браслетами, причем и в том и в другом случае речь идет о браслетах для предплечья, различаются только их форма и материал («...павлин, распустивший хвост, / сверкал, будто браслет-кейюра из кошачьего глаза», «Лев, на шкуре которого остались оранжевые следы / от мышьяковых руд, вкрапленных в камни, служившие ему ложем, / сиял, как оброненный небом серебряный браслет-ангада / с узором из червонного золота»); тигр и як уподобляются людям с высокими помыслами («Тигр, что, желая испить воды из горного ручья, / шел широким и размеренным шагом, / перекинув хвост направо, будто жертвенный шнур, / сиял, как брахман, спустившийся к воде, чтобы совершить возлияние предкам»; «...як запутался в свисающих до земли ветвях, / не мог оторвать от дерева зацепившийся хвост, / как благородный — от сердца старую привязанность»). В первой паре строф животные даны в статике (павлин сидит на вершине, лев лежит на камнях), во второй — в движении; в первой паре основой сравнения выступает окраска животного, во второй — производимое им действие и положение хвоста.

В монологе соблазнительницы (ЖБ 4.44–51) внутренняя группировка строф, описывающих весенние деревья, разбивает их как бы на два «терцета», где первые две строфы синтаксически и образно параллельны друг другу, а третья оказывается холостой. Перемежение параллельных строф холостыми подчеркнуто различием используемых в них украшений: в холостых строфах это сравнение, в параллельных — утпрекша, прием, основанный на преобразовании реальной ситуации в воображаемую (кукушка, призывно кричащая в ветвях цветущего золотисто-желтыми цветами манго, изображается протестующей против того, что ее заперли в золотую клетку; пчелы, с жужжанием носящиеся вокруг огненно-красных цветов ашоки, — объатыми ужасом перед опаляющим их пламенем; курабака, покрытая розовыми цветами, и ашока с ее резными листьями — проигравшими в состязании ногтям и рукам женщин). На «терцетах», но более сложно построено и описа-

ние купающегося гарема у Калидасы (РР 16.58–67). Подобно Ашвагоше, Калидаса не только соблюдает чередование «рифмующихся» и холостых строф, но и вводит дополнительный признак, отделяющий один тип строфы от другого. На этот раз, однако, размежевание достигается не использованием разных фигур, а приемом, который можно было бы назвать сменой ракурса. «Рифмующиеся» строфы разрабатывают тему купания как взаимодействие реки и женщин (развертывающееся по преимуществу вокруг деталей женского туалета), холостые же дают общие планы купальщиц, отмечая, с одной стороны, их действия (плавают, брызжут водой в лицо друг другу и т.д.), а с другой — красоту. Меняется и способ сопряжения «рифмующихся» строф. Отказываясь от синтаксического и образного параллелизма, Калидаса связывает строфы переключкой ситуаций по принципу «действие — ответное действие»: 1) женщины красками, покрывающими их лицо, грудь, руки, окрашивают реку в цвета зари (16.58); в свою очередь, река, возбуждая женщин, вызывает у них покраснение глаз (16.59); 2) цветы, выпадающие из ушей купальщиц, обманывают рыб, принимающих их за водоросли (16.61); брызги воды, «ревнующие к жемчужинам», оседая на груди женщин, подменяют рассыпавшиеся бусы (16.62) и т.д. Перечень примеров легко было бы продолжить.

Рубрицированные описания, как было сказано, безусловно доминируют в древнем материале, составляя две трети всех «чистых» описаний. Среди небольшого числа эпизодов, не подпадающих под это определение, можно выделить два, которые очень близки к классифицирующему типу, хотя рубрикация как таковая в них отсутствует. Это «портрет» Парвати (РК 1.33–49) и описание вечера и наступления ночи (РК 8.30–47, 53–74). В обоих случаях описание не нарушает естественных связей между частями и сохраняет их реальную последовательность. Но то, с какой строгостью выдерживается эта последовательность, вносит в общую картину момент логической организованности. В «портрете» Парвати взгляд движется снизу вверх, не обходя ни одной детали и ни разу не отклоняясь от принятого направления. Первая строфа описывает ступни ног, затем следуют браслеты (нупуры) на лодыжках, ноги, бедра, ягодицы, живот, талия, груди, руки, шея, лицо, губы (голос), глаза, брови и кудри⁷.

Сходным образом переход от дня к ночи, от захода дневного светила к тьме и от тьмы к восходу светила ночного разбивается на резко разграниченные и закономерно следующие друг за другом шаги: солнце перемещается на западную половину неба, опускается к горизонту, садится; вечерняя заря, поначалу охватывающая большое пространство, постепенно сжимается до узкой полоски света, гаснет; наступает тьма, затем на востоке занимается зарево, на небе проступают

звезды, появляется лунный диск и т.д. Выделенность и отчетливая сменяемость фаз создают впечатление перечня, а распределение их по двум симметрично построенным и равным по протяженности отрезкам текста (до наступления тьмы и после) как бы делит этот перечень на группы-рубрики.

В прочих нерубрицированных описаниях никакой логической обусловленности в расположении частей обнаружить невозможно. Регулярность уступает в них место свободе и прихотливости, заданность — непредсказуемости. Однако пестрота этих описаний не абсолютна. Она перекрывается и в определенном смысле организуется характерным для них повторением однотипных мотивов, ситуаций, предметов. Иногда роль таких повторов не выходит за рамки сугубо формального скрепляющего приема. В сцене с женихами Индумати, например (РР 6.12–19), движения и жесты царевичей, выдающие охватившее их волнение, всякий раз связываются с каким-либо предметом: один вертит в руках лотос, другой поправляет гирлянду, третий трогает корону и т.д. Эта структурная деталь проходит через весь текст, как бы сшивая в остальном никак не сходные друг с другом «портреты». В других случаях повторяющиеся мотивы образуют доминанту, придающую картине единство тона или образных ассоциаций. Так построено, в частности, описание весны в РР (9.24–47). Повторы выдвигают здесь на первый план три темы: цветы (которым посвящены 11 строф из 24), женщину и связанные с ней любовные ситуации (15 строф) и — в меньшей степени — женские украшения (8 строф). Тема цветов ведет к образу весны как поры цветения, тема женщины и любви — к образу сезонного праздника, который справлялся и как праздник любви и центральная роль в котором принадлежала женщине. Не случайно первая из этих ассоциаций обозначена в зачине описания: «И вот пришла весна, словно для того, чтобы почтить / цветами того единого повелителя над людьми...» (РР 9.24), а вторая — в концовке: «И вот, справив вместе с игривыми женщинами в свое удовольствие праздник весны, / тот царь...» (РР 9.48). Другой пример подобного рода — знаменитое описание Гималаев в РК (1.1–17). Больше половины строф (10 из 17) отданы здесь «сценам из жизни» горных племен (кираты, выслеживающие львов, ступающие по льду киннари, риши, собирающие лотосы на озерах, расположенных выше солнца, совершающие свой туалет и пишущие любовные письма волшебницы-видьядхари и т.д.). Сочетание сурового ландшафта (скалы, темные пещеры, лед, снег) и почти домашнего быта, который устраивается из, казалось бы, совершенно не предназначенных для этого природных предметов (пещеры служат горным жителям домами, облака — дверными занавесками, гнилушки — светильниками и т.д.), создает атмо-

сферу замкнутого в себе, сказочного, одновременно недоступно-природного и пронизанного человеческим теплом мира.

Примечательно, что пестрые описания есть только у Калидасы. Они составляют около половины чистых описаний, представленных в его поэмах; другую половину образуют описания рубрицированные. У Ашвагхоши на рубрицирующем принципе построены все описания. Этот расклад говорит не столько об индивидуальных различиях, сколько об эволюции жанра. К концу древней эпохи кавья пытается, не отказываясь от дискретной структуры, создать на этой основе нечто, по меньшей мере приближающееся к целостности пластического изображения. Но важно, что начинает она с описания, построенного по типу классификации.

Теперь нам предстоит опуститься на нижний уровень системы и посмотреть, как организуется описание отдельных компонентов большой картины, т.е. описание, развертывающееся на пространстве строфы.

С точки зрения общей структуры строфические описания могут быть разделены на два вида: 1) построенные с помощью некоторой фигуры (или «украшения») и 2) не включающие украшения и, значит, «простые», безобразные. Так делит поэтические высказывания, приравниваемые к предложениям-строфам, и индийская литературная теория, очевидно имея при этом в виду прежде всего описательные тексты махакавы.

«Считается, — пишет Бхамаха (IV в.?), — что вся эта [кавья] состоит из гнутых и прямых высказываний» (ПУ 1.30). Он же разъясняет, что прямым называется высказывание, «в котором предмет описан таким, каков он есть, в своем естественном состоянии» (2.93), а гнутым — «высказывание, в котором предмет и слова изогнуты», т.е. непрямы, «закручены», необычны (1.36, 5.66). Из двух видов микроописания исходным⁸ и определяющим для махакавы безусловно является первый, украшенный. Поскольку же, за крайне редким исключением, в качестве украшения в описательных пассажах⁹ выступает сравнение или его трансформации (прежде всего уже упоминавшаяся утпрекша), то можно сказать, что самое типичное и характерное для махакавы строфическое описание — это описание, построенное на сравнении.

Сравнение, которое культивирует махакавья, устроено сложно и необычно. Форма его подчинена ряду правил, довольно рано ставших предметом теоретической разработки. Бхамаха приводит их в составе учения о недостатках сравнения (ПУ 2.39–64), сообщая при этом, что заимствовал это учение у своего предшественника Медхавина (2.40). Если оставить в стороне предостережения, имеющие отношение к характеру образа и обоснованию сходства, то суть требований, предъявляемых к сравнению, сводится к следующему. 1) Сравнимые пред-

меты должны быть «одного рода», иначе говоря, должны обозначаться словами, принадлежащими к одному грамматическому роду. Допустимо, хотя и не одобряется, расхождение мужской–средний род; полностью исключено расхождение мужской–женский род (2.52–53, 56–57); 2) Сравнимые предметы должны соответствовать друг другу и в отношении числа: нельзя сравнивать множество предметов с одним и наоборот (2.52–53); 3) В полном соответствии также должны находиться характеристики сравниваемых предметов: количество деталей (атрибутов), отмеченных в одном предмете, должно точно совпадать с количеством сходных с ними деталей (атрибутов) в другом предмете. Скажем, если темнокожий Кришна сравнивается с тучей и при этом в его характеристику включены такие постоянные для него атрибуты, как желтая повязка на бедрах, лук и белая боевая раковина (служившая индийским воинам сигнальным инструментом), то и туча должна предстать в описании с тремя атрибутами — молнией (соответствующей желтой повязке), радугой (соответствующей луку) и луной (соответствующей раковине). Если же в предмете, с которым производится сравнение, обнаружится неполнота или перевес в деталях, это будет рассматриваться как ошибка (2.41–42, 58–60).

Черта, которую прежде всего отражают приведенные требования, — это стремление к установлению почти абсолютного формального тождества между членами сравнения. Как не раз отмечалось исследователями (см., например, Renou 1959: 4–5), сравнение кавьи представляет собой идеально сбалансированную структуру, две части которой равны друг другу и в том, что касается грамматических показателей основных слов (род, число), и в том, что касается объема (средтенденцию приравнивать части сравнения к полустрофам). Формальное равновесие является, в свою очередь, следствием равновесия предметного.

Именно потому, что сравнение в махакавье — это не просто сравнение, а описание, построенное на сравнении, первый его член представляет собой не одиночный предмет, а некоторое предметное образование. Возможны в основном два варианта такого образования. Оно может подаваться либо как группа, составленная из главного, собственно изображаемого, предмета и какого-либо другого, находящегося с ним в сочетании или взаимодействии, либо как группа компонентов (частей), входящих в состав изображаемого. Пример первого варианта: «...устремилась пчелы и плавающие в водах птицы / к озерным лотосам, наполнившимся нектаром» (РР 9.27); еще: павлин, сидящий на скале; тигр, идущий к ручью; тилака с прижавшимся к ней манго и др. Пример второго: «...заблестали / домашние пруды в раскрывшихся лотосах, / в призывно кричащих и снующих туда и сюда по воде

птицах» (РР 9.37); также «ночь в звездах и с месяцем, заслоненным горой Мандара» (РК 8.59), портреты спящих красавиц в гаремной сцене из ЖБ и др.

Как бы ни описывалось изображаемое, по уже известному нам закону равновесия вторая — образная — половина сравнения также разворачивается в некоторую картину. В параллель одной предметной группе или ситуации выстраивается другая, и обязательно с тем же числом составляющих. Сопоставление производится строго по частям: каждая составляющая одного ряда объединяется с составляющей другого общим для них признаком или признаками. При этом существует выраженная тенденция давать указание не на одну, общую для обоих предметов черту, но выделять особо в каждом из них близкие или тождественные свойства, детали и т.д., таким образом, подавая в виде параллельных и уравнивающих друг друга величин и признаки, служащие основанием для сравнения. Чтобы показать, как это делается, возьмем уже приводившуюся строфу из описания Гималаев: сидящий на скале павлин сравнивается с браслетом на руке божественного героя Балы (Баларамы): «На высокой белой скале / сидя, павлин, распутивший хвост, / сверкал, будто браслет кейюра из кошачьего глаза / на руке обладателя длинных и мощных рук, Балы» (ПН 10.8). Основанием для сопоставления той и другой пары предметов — скалы и руки, павлина и браслета — служат форма и цвет. Высоте скалы (эпитет «высокая», в тексте букв. «очень длинная») соответствует длина (и мощь) руки Баларамы (эпитеты «длинный», «мощный», используемые в общей характеристике рук героя), ее белизне («белая») — его белокожесть, так же хрестоматийно известная, как чернота Кришны. В паре «павлин–браслет» распущенный хвост павлина соотнесен с формой браслетов для предплечья типа кейюра, центральная часть которых выделялась в виде выступавшего вверх зубчатого овала, напоминавшего раскрытый павлиний хвост и инкрустировавшегося драгоценными камнями. Соответственно, указание на то, что браслет — «из кошачьего глаза» (или «с кошачьим глазом»), т.е. отделан зеленовато-голубым камнем, дает сходство павлина с браслетом в цвете.

Сравнение, построенное на тотальном параллелизме, надделено колоссальной расщепляющей энергией. Оно выделяет предмет из общего ряда, ослабляя его связи с соседними предметами, и акцентирует деталь, отделяя ее от целого. Это особенно хорошо видно там, где мы имеем дело с детализацией изображаемого, например в «портретах» из гаремной сцены: «Иная, лежа с флейтой в руке, / в соскользнувшем с груди белом покрывале, сияла, / словно река с лотосом, к которому ровной линией протянулась стайка пчел, / и с берегами, смеющимися пеной» (ЖБ 5.49); «Лицо другой, склоненное вниз, / с узором на

щеках, смазанным драгоценными серьгами, / блистало, будто лотос с полуизогнутым стеблем, / истертый прижавшимися к нему утками-карандавами» (ЖБ 5.53). Образы «женщина-река», «лицо-лотос» — фольклорные по происхождению и широко употребляемые в санскритской поэзии штампы. Здесь они развернуты в нечто напоминающее ряды уравнений. В первой из приведенных строф рука спящей флейтистки сопоставляется с лотосом, флейта — с протянувшимися к нему «ровной линией» пчелами, груди — с берегами реки, соскользнувшее с них покрывало — с пеной; во второй — склоненное вниз лицо уснувшей красавицы приравнено к склонившемуся на изогнутом стебле лотосу, трущиеся о лицо и портящие нанесенный на него рисунок серьги — к уткам, теснящим и треплющим лотос. Ни масштабная, ни пространственная соотнесенность частей в сопоставляемых предметах при этом не берется в расчет. Утки заведомо больше лотоса, но это ничуть не мешает сравнить их с серьгами, качающимися у лица; женщина уподобляется реке, но при этом ее груди могут быть представлены берегами этой реки. «Портреты» рассыпаются. Параллельные ряды разбирают их, как механические устройства, и превращают в наборы сложенных друг подле друга деталей.

Но череда членений на этом не заканчивается. Возьмем еще одну строфу с детализацией: «Словно женщины с лицами, похорошевшими от улыбок, / в слабо держащихся на бедрах, звякающих поясах, заблестали / домашние пруды в раскрывшихся лотосах, в призывно кричащих и снующих туда и сюда по воде птицах» (РР 9.37). Все свойства, позволяющие сравнить лотосы с лицами женщин и птиц с поясами на их бедрах, прямо указаны в той и другой половине сравнения и, подобно самим этим предметам, образуют параллельные ряды (строго говоря, в эти ряды включаются и показатели рода: «пруд» в оригинале — слово женского рода, что говорит об общей — родовой — связанности и, следовательно, сопоставимости прудов и женщин). Раскрытости лотоса соответствует красящая лицо улыбка, движение и гомон птиц соотнесены с движением пояса (слабо держится на бедрах и, значит, «ездит» туда-сюда) и с издаваемым им звуком (пояса делались из золотых шнуров с нанизанными на них драгоценными камнями и на ходу позвякивали). Симметричность отмеченных свойств неизбежно выдвигает их из предмета, особенно ощутимо, конечно, в паре «птицы-пояса», где сходство предметов не поддерживается ни традицией, ни зрительным впечатлением.

В связи с этой же парой можно указать на еще один характерный для сравнений махакавыи аспект. Это сравнения, стремящиеся к максимально возможной обстоятельности и мотивированности. Заметим, сходство птиц и поясов утверждается не одним, а двумя признаками.

Ту же картину мы нередко видим и в других случаях (ср. уже приводившийся пример с павлином и скалой). Даже там, где близость сравниваемых объектов очевидна, она нередко обставляется дополнительными подробностями и уточнениями. В строфе, описывающей гроздь тилаки с сидящими на ней пчелами (РР 9.44), к белой окраске цветов, вполне достаточной, в сущности, для уподобления их жемчугу, добавляется еще одна подкрепляющая эту параллель деталь: цветы, составляющие гроздь, круглятся (букв. «утолстились») от обсыпавшей их пыльцы, при этом подчеркнуто, что пыльца — белая. В другой строфе из того же описания весны — «Будто просители к царским сокровищам, умноженным / мудрым правлением и доблестью ради помощи достойным, / устремились пчелы и плавающие в воде птицы / к озерным лотосам, наполнившимся нектаром» (РР 9.27) — сравнение лотосов с сокровищами, казалось бы, не требующее объяснений (лотос — традиционный символ богатства), расширяется и уточняется ссылкой на привлекающий птиц нектар (в свою очередь, параллель «наполнившийся — умноженный, накопленный» влечет за собой объяснение, каким образом и для чего умножаются царские сокровища). Сходство как бы не показывается, а доказывается, признаки же из основания сравнения превращаются в его обоснование.

Сравнения кавьи принято мерить привычными мерками, называть «яркими», «наглядными», «достоверными». Но эти эпитеты к ним неприложимы, потому что изобразительность — не их черта и не их задача, хотя они и имеют в виду цвет и форму вещей чаще, чем другие признаки. Дело в том, что исходным для этих сравнений является не реальное сходство предметов, не ассоциативные связи между ними, а их логическая сопоставимость. Уподобление женщин реке и пруда женщине становится возможным потому, что они принадлежат к одному (грамматическому!) роду, стайка птиц может быть сопоставлена с поясом, поскольку они совершают одно движение и в равной мере «звучат». Неважно, какие черты избраны в качестве отправной точки для сравнения, насколько они существенны (в частности, в зрительном плане), главное — чтобы эти черты совпадали или по меньшей мере были аналогичны друг другу. Тогда в предметах, пусть внешне и сущностно очень разных, появляется определенная совмещенность¹⁰, которая — очевидно, вследствие ее логического характера — принимается как нечто более глубокое и более «правильное», чем схваченное на глаз поверхностное сходство.

Сила логизированного сравнения — в его видимой доказательности и в точности найденных совпадений. Качество образа как такового имеет гораздо меньшее значение. Показательно в этом отношении, что кавья одинаково охотно пользуется и традиционными, стертými об-

разами, и образами новыми, даже неожиданными. В первом случае эффект создается самим по себе переводом образного ряда в логический, когда наглядность такого, скажем, образа, как «танцующая под ветром лиана», преобразуется в доказательность уравнения, соотносящего белые цветы со сверкающими в улыбке зубами, жужжание летающих вокруг них пчел — с напеваемой песней, а трепещущие от ветра листья — с ритмично движущимися в танце руками (РР 9.35; ср. также приводившиеся выше логические трансформации образов «лицо–лотос» и «женщина–река»).

Во втором случае действительность сравнения проистекает из контраста между идеальной совмещенностью признаков и очевидной несовместимостью их носителей. Ашвагхоша в уже не раз цитировавшемся описании Гималаев сравнивает хищника тигра, идущего к водопою, с благочестивым брахманом, собирающимся совершить возлияние предкам (ПН 10.10). Это парадоксальное уподобление держится на двух «точных» аналогиях: тигр идет, во-первых, широким и размеренным шагом, т.е. важно, как ходят брахманы, и, во-вторых, перекинув хвост направо, подобно тому как брахманы во время поминальных обрядов вешают на правое плечо жертвенный шнур. В том же описании можно встретить и другие неожиданности — сравнение яка с человеком благородного поведения, например, или сравнение павлина и льва с браслетами.

Но самый поразительный образ использован в описании киратов: «Золотисто-желтые кираты, / тела которых украшали полосы перевязей из перьев павлина, / подражая в прыжке тиграм, выскакивали / из пещер, будто блевотина, изрыгаемая горой» (ПН 10.12). Ради красоты логического парадокса, как видим, в кавье позволительно было пожертвовать всем, даже красотой образа. Любопытны в этой связи некоторые замечания Бхамахи. Приводя список «оскорбляющих слух» и потому не рекомендуемых к употреблению в поэзии слов и включая туда в том числе и слово «блевотина», Бхамаха тут же делает следующую оговорку: «Однако и дурно сказанное становится красивым благодаря целому, в которое оно введено, как это бывает с темным листом, вплетенным в середину цветочных гирлянд. Ведь подобно сурьме, наложенной на глаза красавицы, даже то, что само по себе некрасиво, обретает красоту от красоты основы» (ПУ 1.54–55). С этим замечанием перекликается еще одно, сделанное в другом месте и по другому поводу: «Иные украшают речь сверкающими драгоценными камнями, сгибающимися под тяжестью плодов деревьями, распустившимися цветами и тому подобным... Но этими вещами украшается не речь, а убор, сады, цветочные гирлянды. Украшению же речей служит высказывание с гнутым предметом и гнутыми словами» (там же, 5.64, 66).

Конечно, принцип несопоставимости сопрягаемых сравнением предметов соблюдается не всегда. И у Ашвагхоши, и у Калидасы можно найти немало примеров, где сравнение строится с опорой на непосредственность зрительного впечатления. Однако и в этом случае сходство как бы подавляется, «логизируется» умножением признаков, уточнениями, мотивировками, самой формой сравнительной конструкции, многоступенчатостью параллелей и отчетливым разделением «шагов» напоминающей форму логического доказательства.

* * *

Все структурные особенности описательных текстов махакавы, которые нам удалось выявить, могут быть правильно поняты и обоснованы, только если мы подойдем к ним исходя из общих установок этого жанра. Выше уже говорилось, что махакава занимала верхнюю ступеньку в иерархии придворных литературных жанров. По своему содержанию и назначению это была царская поэма. Она писалась о царях и для царей. Отсюда вытекали те особые, подчеркнута высокие требования, которые предъявлялись к изображаемой в ней реальности. Махакава должна была рисовать мир в самых широких его очертаниях — как вселенную, как космос, и при этом — стерев с его лица «случайные черты» и обнажив скрытую за ними идеально упорядоченную и гармонически ясную сущность. Эта задача никоим образом не мыслилась как задача чисто художественная. В определении махакавы, которое приводит Бхамаха, сказано, что она «должна приносить процветание» (ПУ 1.20). Позднее, в средние века, никто из теоретиков об этом уже не вспоминает, но в ранний период истории махакавы ее исполнение, очевидно, понималось как некая магическая процедура: давая истинную картину мира, махакава оказывала на него гармонизирующее действие и тем самым способствовала процветанию царства и царя.

В создании образа правильного мироустройства важнейшая роль принадлежала описаниям. В отличие от подвижного повествования, событийная занимательность которого могла отчасти смазать контуры общего замысла, описание реализовывало этот замысел в максимально концентрированной и полной форме. Оно задавало основные параметры изображаемого мира, определяло его облик и в этом смысле выступало чем-то вроде необходимой и постоянной декорации для эпического действия. Сама по себе тематика описаний говорит об их масштабности. Темы природного круга ориентированы на космически значимые объекты (гора, океан) и временные циклы (сезонный, суточный; ср. тему сезонов в ведийской ритуальной литературе и отмечен-

ность переходных периодов суток, особенно перехода от дня к ночи, в ведийском ритуале). Царские темы, в свою очередь, включают в себя то, что, по представлениям древних, должно было обеспечивать жизнедеятельность социального мира: центры царства — государственный и религиозный (столица, ашрама), и проявления жизненной энергии царя (его развлечения, прежде всего с гаремом, воинские походы и битвы). Показательно, что природные картины тоже нередко стягиваются к царю, подчеркивая характерную для мифологизированной картины вселенной взаимосвязь природного и социального: у Калидасы в РР сезоны не наступают, а приходят к царю, в описании осени признаки сезона приравниваются к атрибутам и символам царской власти и могущества и т.д.

То, что изображаемый мир предстает в описаниях как мир отдельно существующих предметов, несомненно связано с идеей его упорядоченности. Махакавья доводит эту идею до абсолютного предела. Слитность, переживаемая как знак хаоса, не допускается здесь ни под каким видом. Предметы могут быть положены рядом, даже наложены друг на друга, но не могут быть показаны смешанными или перетекающими один в другой. Этим всепоглощающим стремлением к ясности, к разграниченности вещей и значений объясняются многие стилистические особенности кавьи, в частности ее очевидная и не раз отмечавшаяся исследователями (Гринцер 1987: 81) нелюбовь к метафоре. Единственным видом метафоры, который признавался литературной теорией и более или менее охотно принимался литературной практикой, была метафора-сравнение (так называемая рупака), т.е. метафора, в которой сравниваемые предметы не просвечивают один через другой, а даны в прямом сопоставлении друг с другом. Сходным образом допускавшаяся в кавье форма игры слов (шлеша) не предполагала никакого мерцания смыслов и вообще никакой реальной игры. Выстроенное на шлеше описание представляло собой предложение, составленное сплошь из двузначных слов, на основе которых, благодаря специфической для санскрита полисемии, выросли два параллельных, но совершенно независимых друг от друга ряда (выходящие из лесу слоны, например, и выплывающие на небо тучи). Описание как бы удваивалось и превращалось все в то же сравнение, только без передающей сходство связи.

Единству нерасчлененного мира, как и хаотическому многообразию непосредственно воспринимаемой реальности, махакавья противопоставляет единство мира, состоящего из явственно отдельных, разнообразных и тем не менее глубинно связанных между собой вещей. Впечатление всеобщей связанности предметов и явлений создается прежде всего сравнениями с их способностью к неожиданному рас-

крытию не лежащих на поверхности соответствий. Вообще сравнительная процедура в махакавье чрезвычайно близка к технике установления ритуально-космических эквиваленций (бандху) в ведийской ритуалистической экзегезе. Их объединяет сходный поиск внешне не мотивированных (и потому уже осознаваемых сущностными) тождеств и сходная опора на случайные совпадения. Возможны и прямые переключки, например, когда основой сравнения выступает один из самых употребимых признаков ритуальных отождествлений — число (отец и два его сына, скажем, уподобляются в ПН 2.60 троичному понятийному комплексу — дхарме, артхе и каме; ср. РР 10.84). Не вызывают сомнений ритуальные истоки и «грамматических» сравнений, живо напоминающих лингвистические упражнения брахман: «И было то бракосочетание женихов и невест, / словно соединение аффиксов с корнями» (РР 11.56), «Герой тот, убив Валина, на трон его... / поместил Сугриву, / будто на место корня — замещающую его форму» (РР 12.58) и т.д.

Понятия, лежащие в основе предлагаемой в махакавье картины мира, и приемы ее создания (расчленение, наведение новых связей), разумеется, очень архаичны. Более того, обилие ведийских реминисценций наводит на мысль о намеренной архаизации, входившей, видимо, в изначальные установки жанра (ср. помимо прочего нередко высказываемую мысль о том, что строфическая дискретность махакавья является своего рода возрождением структуры ведийского гимна). Но, используя подчеркнуто архаичную процедуру преобразования реальности в организованное целое и утверждая таким образом свое отличие от эпоса и свою связь с более древней и более высокой традицией, махакавья вместе с тем подключает к этой процедуре нечто совершенно новое, резко отмежевывающее ее от всякой архаики. В картину изображаемого мира вносится логика: упорядоченность отношений между составляющими мир компонентами подается как упорядоченность логическая, указывающие на его внутреннее единство предметные отождествления подчиняются формам логической аргументации.

Само по себе притязание на раскрытие истинной, сущностной стороны действительности оборачивается в махакавье демонстративным сближением художественного текста с шастрическим (теоретическим), что, в свою очередь, отграничивает литературную поэму от исходной для нее эпической (шире — фольклорной) традиции даже при сохранении фольклорной фактуры. На унаследованное от фольклора (эпоса в том числе) описание-перечень накладывается рубрицирующая схема, превращающая его в классификацию; также восходящие к фольклору образные выражения перерабатываются в логические (или псевдологические) конструкции; язык насыщается именами действия,

отыменными образованиями с абстрактным значением (Renou 1959: 34–37), а также множеством абстрагирующих оборотов, выявляющих логические (причинные и иные) аспекты реальных отношений (у Калидасы, например, расцветшие курабаки не привлекают пчел, а — в буквальном переводе — «пришли в состояние причины, вызывающей жужжание... пчел», гроздь тилаки не усеяна пчелами, а «вступила в связь с роем пчел», и т.д.). Все эти аналитические схемы и абстрагирующие приемы прилагаются в махакавье к реальности, исполненной жизненного напряжения и энергии, движущейся, дышащей, благоухающей, и именно это сочетание движения и статики, чувственной конкретности и рассудочности создает тот неповторимый эстетический эффект, который отделяет стиль кавья от всех иных стилей и делает его мгновенно узнаваемым всюду, где бы он ни использовался.

Ограниченность связи стиля кавья с «царской» поэмой настолько очевидна, что это практически исключает возможность его формирования за пределами махакавья. Впрочем, предположение Линхарда, возводящего стиль кавья к гипотетической городской лирике постведдийского периода (Lienhard 1984: 62–63), неприемлемо и по ряду других соображений. Прежде всего многое говорит за то, что на Севере Индии — в отличие от Северного Декана и тамильского Юга — лирика долгое время находилась на периферии литературного процесса. Возможно, вплоть до конца древности она так и не обрела статуса действительно литературного жанра и бытовала в полуустных, полумпровизационных формах. Во всяком случае, трудно не считаться с тем фактом, что единственный поэтический сборник, сохранившийся от древней эпохи, сборник Бхартрихари (III–IV вв.?), почти не содержит лирической поэзии и в основном составлен из моралистических стихов (заметим, кстати, что моралистическая поэзия, не в пример лирике, широко и многообразно представлена как в долитературных традициях, так и в литературе Севера). С этим смыкаются и данные литературной теории. В списке жанров, приводимом Бхамахой, малая форма занимает последнее место (тогда как махакавья его возглавляет). Вдобавок Бхамаха именует малую форму «не связанной [с другими строфами]» и тем самым как бы подчеркивает, что она выделилась из махакавья, генетически (и, значит, исторически) восходит к ней (ПУ 1.30; то же у Дандина, который отказывается дать особое определение муктаке — «свободной» форме — на том основании, что она «представляет собой часть саргабандхи (махакавья)», ЗП 1.13). Представление о вторичности малой формы держалось поразительно долго. Даже в конце VIII в., когда лирика не только вполне утвердилась в литературе Севера, но и начала теснить эпическую поэму, Вамана все еще писал: «В несвязанных поэтических формах нет красоты — / час-

тицы света, взятые в отдельности, не испускают сияния» (СПУ 1.3.29 и сл.). Линхард не отрицает, что теория малой формы не подтверждает его гипотезу, но считает ее «поздней и ошибочной концепцией» и пытается спасти положение ссылкой на несохранившиеся ранние тексты, в которых, по его мнению, все было наоборот и малая форма рассматривалась не как порождение, а как источник махакавы (Lienhard 1984: 65–75). Довод, разумеется, малоубедительный.

Странно выглядит и идея Линхарда о городских корнях стиля кавья. В это трудно поверить, даже если признать вслед за Линхардом, что определяющими чертами кавья являются «точность описания и суггестия» (Lienhard 1984: 63). Тем более неприемлемым представляется такое решение при понимании стиля кавья как стиля логизированного (риторического). В самом деле. Именно дворы, в равной мере культивировавшие и поэтические состязания, и философские диспуты, были тем местом, где художественная деятельность и деятельность научная (философская) реально оказывались рядом и имели возможность взаимодействовать друг с другом. Поэтому — даже оставляя в стороне другие факторы, сыгравшие свою роль в становлении кавья, например придворную панегирическую традицию, — не приходится сомневаться в том, что только здесь, при дворах, могла и должна была родиться концепция такого стиля, как стиль кавья. Вообще, утверждая городское происхождение кавья, Линхард более всего, видимо, одушевляется старой эволюционной схемой, предполагающей, в частности, развитие от простого к сложному: простая лирическая поэзия городов, еще не украшенная, — это первый этап в истории стиля; затем она пересаживается на придворную почву, усложняется, обрастает украшениями и т.д. Сходным образом — эволюционно — представляет Линхард и формирование махакавы: поэзия «рапсодов» вступает во взаимодействие с городской лирической кавьей, и «в результате долгого периода ассимиляции, объединившей эпическую и лирическую традиции» (Lienhard 1984: 63), появляется высокая литературная поэма. Однако махакавы не эволюционирует из эпоса, как стиль кавья не образуется путем усложнения фольклорных или полуфольклорных стилей (таких, скажем, как стиль буддийских или пракритских гатх — см. Lienhard 1984: 76–79, 87). И то и другое — плод сознательной работы, направленной на создание новых, не похожих на прежние словесных форм.

Вопрос о происхождении стиля кавья влечет за собой вопрос о его жанровых и исторических трансформациях. Ответ на него — дело будущих исследований. Одно, во всяком случае, ясно. Широкое распространение этого стиля и его долгая жизнь были обусловлены не только статусом породившего его жанра, не только инерцией традиции, но

также (и, вероятно, более всего) богатством заложенных в нем художественных возможностей. Логическая структура давала выход как к глубокомыслию, почти научному истолкованию действительности (тенденция, особенно заметная в драме, где стихотворные части реплик играют роль своего рода аналитического комментария к действию), так и к игре, остроумию, парадоксу (см. замечания Рену, сближающего стиль кавья с «остроумным» стилем, — Renou 1959: 3). С другой стороны, связанное с той же структурой тяготение к детализации и поиску «доказательных» подробностей вело к постоянному расширению изображаемого, к введению в художественную сферу нового жизненного материала, мелких, неожиданно и точно увиденных вещей. Стиль оказывался больше сформировавшего его содержания, и это позволяло ему существовать в иных условиях и в иные эпохи.

¹ Поэмы Ашвагхоши принадлежат к буддийскому ответвлению жанра и с точки зрения жанрового канона не совсем «правильны» (написаны на буддийские житийные сюжеты, переполнены религиозными наставлениями и проповедями и т.д.). Индийская литературная теория их игнорирует. Поэмы Калидасы, напротив, ценятся традицией очень высоко. В списке лучших образцов махакавьи, составленном в позднее средневековье, им отведено первое место.

² Знаменательно, что Дандин (VII–VIII вв.), определяя махакавью, включает темы постоянных описаний (наряду с важнейшими сюжетными узлами) в список характерных для нее общих мест (ЗП 1.16–17).

³ Состав предмета описания задавался традицией и должен был присутствовать в сознании читателей и слушателей в качестве обязательной для него нормы. В набор частей, определяющий границы изображаемого, включались при этом лишь опорные и потому всегда исчислимые его компоненты. В описании бога, например, это был набор его атрибутов, в картинах природы — тот или иной (в зависимости от темы) набор подлежащих изображению природных сфер (растительность, птицы, состояние атмосферы, состояние водоемов и т.д.), в описании города — комплекс важнейших элементов городского ландшафта (крепостная стена, царская дорога, дворцы) и категории населяющих его жителей и т.д.

⁴ Установка на безликость группы хорошо видна в эпизоде выбора жениха царевны Индумати (РР 6). Ко двору царя Видарбхи съезжаются властители разных областей; у каждого есть имя, титулы и т.д. Но это выясняется только в сцене представления женихов невесте (РР 6.20–79). Когда же Калидаса дает их групповой портрет в момент прибытия Индумати (РР 6.12–19), они являются нам безымянными. Причина в том, что «портретируются», собственно, не женихи, а проявления чувства, носителями которого они в данном случае оказываются.

⁵ См. концовку пассажа: «Вот так те юные красавицы, / воображению которых дало простор овладевшее ими желание, / наступали на царевича, / используя то те, то другие уловки» (ЖБ 4.53).

⁶ Как давно уже было замечено исследователями, разобранная сцена очень близка к описанию спящего гарема Раваны в «Рамаяне» (см. особенно 5.10). Достаточно сказать, что большая часть описания «Рамаяны» имеет перечисляющую

структуру с распределением отдельных картинок по строфам, здесь также описываются музыкантши, уснувшие в обнимку с инструментами, часто используется сходная образность. Многочисленность и многообразие совпадений естественно рождает мысль о заимствовании, и хотя заимствующей стороной, казалось бы, должен быть Ашвагхоша, изощренность и литературность описания «Рамаяны» указывают скорее на обратный ход. Вообще, говоря об отношении эпоса и махакавы, нельзя забывать о том, что «Махабхарата» и «Рамаяна» были записаны, по всей вероятности, в IV в. (во всяком случае, не ранее II в.), т.е. в эпоху расцвета литературной поэмы, и последняя могла и должна была сыграть свою роль в окончательной редакции эпического материала.

⁷ Традиция описания человеческого тела по частям и в определенном направлении очень архаична. С композицией такого рода мы сталкиваемся уже в Атхарваведе (10.2), причем, как и у Калидасы, тело здесь выстраивается снизу вверх. В гатхе Амбалали из буддийского канона («Тхери-гатха» 252–270) впервые встречается выполненный этим приемом (но с обратным направлением — от прически к ступням) «портрет» красавицы. Пристрастие к подобным «портретам» — женским и мужским — сохраняется и после V в. Они часто используются, например, в прозаическом романе (Hueckstedt 1985: 81–122). В XVII–XVIII вв. в поэзии на брадхе женский «портрет» такого типа выделяется в особый жанр *накх-шикх* («с ногтей ног до макушки»). Хотя Маллинатха, комментируя «портрет» Парвати, замечает, что «по утверждению благочестивых, облик богов описывается начиная с пальцев ног, а людей — с волос», литературный материал не подтверждает этого правила; направление обзора являлось предметом свободного выбора (см., в частности, наблюдения Хейкстедта — Hueckstedt 1985: 81–87).

⁸ Подобно нерубрицированным описаниям, описания неукрашенные появляются, видимо, сравнительно поздно: у Ашвагхоши они составляют исключение, у Калидасы начинают играть заметную роль. Любопытно, что и в литературной теории интерес к ним возникает не сразу. Бхамаха, самый ранний из известных нам теоретиков (по ряду косвенных признаков должен быть отнесен к IV в., если не к более раннему времени), практически их не рассматривает. Он, правда, упоминает о том, что «некоторые называют прямое высказывание украшением» (ПУ 2.93), и даже приводит пример, но сам, очевидно, сторонником этой точки зрения не является — во-первых, потому, что склонен понимать под украшением только не прямые речевые обороты, во-вторых, потому, что не считает высказывания этого типа эстетически значимыми (и в этом широком смысле «украшающими»). Теория прямых описаний начинает активно разрабатываться только в раннее средневековье — в работах Дандина, Ваманы (VIII в.), Рудраты (IX в.). В это время никто уже не сомневается в их эстетическом равноправии с описаниями непрямыми. Дандин и Рудрата выделяют их в особый вид украшений, Вамана причисляет их к высшему разряду поэтических форм.

⁹ Для махакавы характерна тенденция к использованию в каждой из входящих в нее композиционных и жанровых форм разных наборов украшений. Свои предпочтения существуют в плаче, гимне, панегирике, этикетной речи и т.д. Повествование, также охотно прибегающее к сравнению, наряду с ним гораздо шире, чем описание, пользуется синтаксическими фигурами.

¹⁰ См. определение Бхамахи: «Установление по немногим свойствам общности предмета, подлежащего сравнению с предметом, который несовместим с ним в том, что касается места, времени, действия и т.д., — это сравнение» (ПУ 2.30).

О ПОЛЕТАХ У КАЛИДАСЫ*

Во всех произведениях Калидасы, написанных на мифологические и эпические сюжеты, — в драмах «Натака о кольце и Шакунтале» (Ш) и «Натака о мужестве и Урваши» (У), в поэмах «Род Рагху» (РР) и «Рождение Кумары» (РК), а также в поэме «Облако-вестник» (ОВ), которая хотя и не связана с определенным мифологическим сюжетом, но рассказывает о мифологических персонажах, — есть эпизоды путешествий по воздуху. Такие путешествия совершают мифические существа (апсары, гандхарвы, божественные риши) и цари. Мифические существа передвигаются по воздуху либо без всяких вспомогательных средств, либо в специально приспособленных для этого колесницах — виманах. Цари летают только на колесницах. Особенно стоит воздушное путешествие в «Облаке-вестнике». Это полет плывущей на север тучи, каким он видится герою поэмы — якше.

В том немногом, что сохранилось от североиндийской литературы I–V вв., помимо полетов Калидасы есть только одно воздушное путешествие — его совершают Будда и Нанда в поэме Ашвагхоши «О прекрасном Нанде». И в композиционном, и в изобразительном плане оно весьма далеко от путешествий Калидасовых персонажей. Сцены полетов в раннесредневековой литературе — их можно найти у Бхарави, Кумарадасы, в «Авимараке» и других сочинениях — напротив, обнаруживают несомненное сходство с аналогичными сценами в произведениях древнего поэта. Это позволяет предположить, что полеты приобрели статус особой литературной темы с канонизированным набором композиционных и изобразительных приемов, скорее всего, к началу гуптской эпохи. На основании имеющегося материала мы можем также утверждать, что тема складывалась в рамках высоких литературных жанров и главным образом в связи с разработкой эпико-мифологических сюжетов.

Рассмотрение воздушных путешествий в произведениях Калидасы представляет двойкий интерес. Во-первых, мы получаем таким образом доступ к раннему слою традиции, сохранившей свое значение и в

* Труды по культурной антропологии. Памяти Григория Александровича Ткаченко. М., 1987.

постгуптский период. Во-вторых, тема полетов, явно очень важная для Калидасы, может вывести нас к некоторым общим установкам, определяющим характер его художественного мира.

С точки зрения конструкции эпизоды, которые нам предстоит рассмотреть, легко разбиваются на три группы. В первую входят полеты апсар — Санумати в шестом акте «Шакунталы» и Урваши и Читралекхи во втором и третьем актах «Урваши». Вторую составляют полеты Читратракхи и риши Нарады в «Урваши» (в первом и пятом актах соответственно) и полет семи божественных риши в шестой песни «Рождения Кумары». Третья группа — это царские полеты: полет Душьянты в седьмом акте «Шакунталы», Пурураваса в первом акте «Урваши», Рамы в тринадцатой песни «Рода Рагху». Сюда же — хотя и с некоторой натяжкой — может быть причислен полет тучи в «Облаке-вестнике».

Все полеты первой группы связаны с путешествиями в земной мир, хотя мотивы, приводящие апсар на землю, различны. Появление на земле Санумати обусловлено двумя причинами (см. ее выходной монолог в начале шестого акта). Первая и «официальная» причина — дежурство в тиртхе апсар на Ганге: апсары обязаны присутствовать в этой тиртхе в часы, отведенные для омовения паломников, и отбывают свою обязанность по очереди. Вторая причина — просьба Менаки, которая хотела бы узнать, что делает Душьянта в разлуке с ее дочерью Шакунталой. Чтобы выполнить просьбу подруги, Санумати, отдежурив в тиртхе, летит к дворцу Душьянты, и именно эта часть ее путешествия вводится в действие драмы. Урваши влечет на землю любовь к Пуруравасу. Но если первое ее путешествие продиктовано исключительно личным желанием увидеться и объясниться с возлюбленным, то мотивировка второго осложняется подключением дополнительных, внешних причин. Дело в том, что после первого путешествия Урваши постигает проклятие Бхараты, лишшающее ее божественного статуса, и теперь она — уже независимо от ее желаний — должна перелететь на землю и оставаться там до истечения срока проклятия. Индра, в свою очередь, решает на этот самый срок «подарить» ее Пуруравасу, которому он обязан многими своими успехами в борьбе с асурами. Таким образом, второе путешествие к Пуруравасу оказывается для Урваши одновременно и желанным и вынужденным.

Во всех трех эпизодах полеты апсар выносятся на сцену. Как показывают разделы «Натьяшастры» (НШ), посвященные актерской пластике, в первую очередь раздел о «походках» (*gati*), древний театр располагал целой системой условных движений и жестов для сценического изображения полетов. В частности, мы находим в «Натьяшастре» описания «походки», символизирующей передвижение по воздуху

(*ākāśagamana*), т.е. собственно полет (НШ 13.93), а также «походки», обозначающей спуск с неба на землю (*vyomnaścāvatared yas...* — НШ 13.94). Судя по ремаркам, использование всей этой техники предусматривалось и в эпизодах с апсарам. В целом — с учетом сценического действия — композиция эпизодов выглядит так.

В обеих драмах апсары при появлении на сцене находятся в полете. Об этом нас извещает предваряющая их выход ремарка: *tataḥ praviśaty ākāśayānena...* «Затем входит, двигаясь по воздуху...» (или «походкой, [изображающей] передвижение по воздуху»: *ākāśayāna* — очевидный синоним *ākāśagamana* «Натьяшастры»). Как можно думать, проход или даже танец, изображавший полет, давался в виде заставки к словесной части эпизодов (в «Шакунтале» — к монологу Санумати, в «Урваши» — к диалогам Урваши с Читралекхой). Но при этом весь текст, произносимый до новой пластической фигуры (или танца), знаменующей спуск на землю, считался произносимым в воздухе. Это позволяет говорить о большей или меньшей протяженности сценических полетов. Так, исходя из размеров выходного монолога Санумати, вынесенная на сцену часть ее полета очень невелика, полеты же Урваши с Читралекхой относительно длительны.

За полетом обязательно следует приземление, которому предшествует определенная подготовка. Прежде всего апсары сообщают о том, что прибыли к царскому дворцу (который во всех трех случаях является конечной целью путешествия) и осматривают его с воздуха. «Что это? Время праздника, — говорит Санумати, — а во дворце, похоже, никто к нему не готовится». «Ну вот мы и прибыли к венчающему Пратиштхану дворцу царя-риши, что будто любитесь своим отражением в водах божественной Бхагиратхи — из-за соединения с водами Ямуны их святость здесь особенно велика». Это слова Читралекхи (после У 2.9), на которые Урваши, взглядевшись, откликается репликой: «Если не знать, то можно было бы подумать, что сюда переместилась сварга»; ср. также реплику Читралекхи из третьего акта (после У 3.9): «Ну вот мы и прибыли к дворцу твоего возлюбленного, похожему на смещенную со своего места вершину Кайласы». Затем апсары выбирают место приземления (это может быть дворцовый парк либо верхняя терраса дворца) и лишь после этого опускаются вниз. О спуске сообщают ремарки: *nāṭyena avatīrya sthitā* «изображает, что опускается и застывает на месте» (о Санумати); *ubhe avatarataḥ* «обе спускаются» (об Урваши и Читралекхе). Перед тем как спуститься, апсары делаются невидимыми — это позволяет им без помех подслушать интересующие их разговоры. Далее действия персонажей расходятся. Урваши и Читралекха, подслушав, о чем говорят царь и видушака, возвращают себе зримый облик и таким образом обнаруживают свое

присутствие. Санумати же, не раскрывая себя, поднимается в воздух и улетает — *udbhrāntakena niṣkrāntā* «Уходит походкой, изображающей подъем вверх» (ремарка после заключительного монолога Санумати в шестом акте).

Примечательной особенностью эпизодов с апсарами является невыраженность полета в речах действующих лиц. Апсары не говорят о том, что летят, не высказывают по этому поводу каких-либо замечаний или впечатлений, а разглядывая дворец или дворцовый парк, ни словом не выдают того, что смотрят на них сверху. То же со спусками и взлетами. Только раз — во втором акте «Урваши» — реплика Читралекхи упоминает о предстоящем спуске: на вопрос Урваши, где может быть сейчас царь, Читралекха отвечает: «Узнаем, спустившись в этот... парк» (реплика после У 2.9). Во всех прочих случаях подобные предупреждения отсутствуют, и о том, что апсары спускаются, взлетают или летят, мы узнаем из ремарок. Таким образом, изображение полета в эпизодах с апсарами выведено за рамки литературного текста и целиком отдано сцене.

Эпизоды второй группы также рисуют путешествия из небесных миров к земле, причем все путешествия совершаются по приказу или просьбе богов. Царь гандхарвов Читраратха (вместе с возглавляемым им отрядом) послан Индрой для спасения похищенной данавами Урваши, но на полдороге узнает (от небесных бродячих певцов!), что она уже спасена Пуруравасом и летит к горе Хемакута, где Пуруравас должен передать Урваши ее подругам — апсарам. Нарада летит к Пуруравасу с посланием от Индры. Семеро риши летят к Химавану в Ошадхипрастху, чтобы высватать Шиве дочь Химавана Парвати.

В эпизодах из «Урваши» полеты представлены завершающим их спуском. Во время спуска совершающий полет персонаж находится вне сцены, и полет передается, с одной стороны, реакцией тех, кто находится на сцене и якобы за ним наблюдает (они поднимают глаза вверх, ахают и т.д.), а с другой — описанием, вложенным в уста одного из наблюдающих (в эпизоде с Читраратхой это сута Пурураваса, в эпизоде с Нарадой — сам Пуруравас). В обоих случаях описание, рисуя облик летящего, выделяет исходящий от него блеск и уподобляет его движение вспышке молнии. См. сцену с Читраратхой (У 1.13):

С у т а. Государь, судя по шуму, с востока сюда на большой скорости мчится колесница.

А вот уже с неба кто-то
В браслетах из червонного золота
Спускается на вершину горы,
Похожий на тучу в молниях.

А п с а р ы (вглядываясь). Ой, Читрататха! (Входит Читрататха.)

Судя по ремарке, Читрататха появляется на сцене уже после приземления. Так же обстоит дело и с Нарадой, который, заметим, в отличие от Читрататхи летает без колесницы. См. У 5.19:

Все изображают, будто их ослепило ярким светом.

Ц а р ь (взглянув на небо). Что это? Молния, когда на небе ни облачка?

У р в а ш и (вглядевшись). Ой, блаженный Нарада!

Ц а р ь. Э, да это блаженный Нарада!

Космы на голове желты, как штрихи,
нанесенные горочаной.

Священный шнур бел, будто лунный серп.

Кажется, что движется дерево кальпа
с золотой кроной,

Великолепно украшенное нитью из жемчугов.

Гостевой воды ему!

У р в а ш и (взяв, что ей было сказано). Вот все для приема блаженного. (Входит Нарада.)

В «Рождении Кумары» полет дан целиком — от взлета до спуска, но и здесь акцент сделан на спуске. Взлет и само путешествие очерчены бегло (РК 6.36):

И в темно-голубое, как меч, небо
Взлетев, первейшие среди риши
С быстротою мысли
Достигли Ошадхипрастхи.

Спуск же (который идет сразу за панорамным описанием Ошадхипрастхи, не предполагающим не только взгляда сверху, но и какой-либо определенной точки обзора вообще) развернут в целую картину с уже знакомыми по пьесам деталями — глядящими вверх зрителями, быстротой движения, исходящим от летящих фигур сиянием (РК 6.48–49):

Стремительно к жилищу Горы
На глазах у закинувших головы вверх стражей
Спустились они, и их длинные космы,
распростершиеся в воздухе без движения,
Казались языками пламени, выписанными кистью.

И та спускавшаяся с неба,
Выстроившаяся по старшинству
Цепочка муни сверкала,
Как вереница солнц, созданная отражением в воде.

Сложнее и разнообразнее устроены эпизоды последней — третьей — группы. Здесь можно говорить о двух композиционных моделях: одна используется в драмах, другая — в поэмах.

Из двух драматических эпизодов один — полет Душьянты в «Шакунтале» — прозрачно связан с небесным путешествием Арджуны в «Махабхарате» (Мбх 3.43–45, 164–171). Арджуна, напомню, пройдя через испытательный поединок с Шивой, получает оружие от богов-локапал. Варуна, Яма и Кубера передают ему оружие в Гималаях, Индра же обещает вручить свой дар в сварге. Спустя некоторое время Индра посылает за Арджуной колесницу, и возница Индры Матали доставляет героя на третье небо. Получив оружие, Арджуна учится обращению с ним, после чего Индра дает ему задание, выполнение которого должно стать платой за обучение. Арджуне предстоит разгромить крепость асуров-ниватакавачей, с помощью тапаса получивших от Брахмы дар частичной неуязвимости: этот дар защищает их от богов, но не имеет силы в сражении с человеком. На той же колеснице, управляемой Матали, Арджуна отправляется за океан, бьется с данавами и с победой возвращается в город Индры. Затем Матали переправляет его обратно в Гималаи.

Калидаса опускает линию, связанную с дарением оружия, и таким образом сводит мотивировку путешествия исключительно к необходимости истребления асуров. В остальном происходящее в «Шакунтале» довольно точно следует эпическому прототипу. Индра не может сам справиться с асурическим племенем каланеми (очевидно, так же защищенным от богов даром Брахмы, как и племя ниватакавачей) и решает поручить это дело Душьянте. На присланной за ним колеснице бога Душьянта поднимается в сваргу, с боем изгоняет оттуда асуров, после одержанной победы предстает перед довольным Индрой и — вновь на божественной колеснице — летит в Хастинапуру.

На сцену выносятся два эпизода путешествия — отправление на битву и возвращение из сварги. Первый помещается в конце шестого акта — появившийся в царском дворце Матали сообщает Душьянте о решении Индры и предлагает тут же направиться к месту сражения: «Так что бери свой лук, поднимайся на колесницу Индры и отправляйся навстречу победе!» (ср. завершающую акт ремарку: «Царь изображает, что поднимается на колесницу»). Второй эпизод занимает седьмой акт. Царь и Матали находятся в воздухе и ведут беседу (среди прочего о разгроме асуров и приеме, оказанном Душьянте Индрой); при приближении к земле Душьянта замечает золотую вершину Хемакуты и, узнав от Матали, что там совершает тапас сын Маричи Кашьяпа, решает посетить великого подвижника. В ашраме на Хемакуте он неожиданно встречает Шакунталу и сына и уже вместе с ними в самом

конец акта отбивает в Хастинапуру (см. реплику Маричи перед заключающей акт строфой 7.34: «А ты, дитя мое, вместе с сыном твоим и женой взойди на колесницу друга твоего Акхандалы (Индры) и отправляйся в свою столицу»).

Полет в сваргу и обратно совершает и Пуруравас. Более того, его путешествие включает в себя те же события, что и путешествие Душьянты: он тоже бьется с асурами, посещает бога, встречается с героиней и, возвращаясь к себе в столицу, делает остановку на Хемакуте. Меняются только порядок происходящего и мотивировки. В самом начале акта, представляясь зовущим на помощь апсарам, Пуруравас говорит: «Я Пуруравас. Возвращаюсь после посещения (upasthāna) Сурьи...». О причинах посещения ничего не говорится, но ясно, что оно не было связано с боевыми акциями. Как полагает Кале, речь идет о рутинном визите вежливости: будучи внуком Солнца по материнской линии (см. У 4.19), Пуруравас обязан был, видимо, регулярно являться в собрание бога. Апсары сообщают Пуруравасу о похищении данавами Урваши и Читралекхи, и царь устремляется за похитителями. Сражение с асурами, таким образом, разыгрывается не до посещения бога (как в «Шакунтале»), а после, на обратном пути из сварги. Пуруравас отбивает похищенных апсар, асуров же с помощью вызывающей ураган волшебной стрелы загоняет в соленый океан (см. У 1.17). Бой с асурами и встреча с героиней (в отличие от «Шакунталы» не завершающая, а открывающая историю любви), происходят за сценой. Когда Пуруравас вновь появляется перед зрителями, рядом с ним в колеснице сидят спасенные им апсары и он уже влюблен в Урваши. Следует полет к Хемакуте, где царя и Урваши ждут подруги героини. На Хемакуте Пуруравас встречается с Читраратхой, который предлагает ему вместе доставить Урваши к Индре (апсары, напомню, живут в царстве Индры и находятся в его подчинении). Однако событийная связка «Шакунталы» — «победа над асурами — визит к Индре» — здесь не реализуется. Пуруравас отклоняет предложение Читраратхи: «Не тот это случай, чтобы являться мне к Шатакрату. Доставь почтенную к повелителю сам» (реплика после У 1.15) — и, простившись с Урваши, возобновляет прерванное путешествие в Пратиштхану. Как и в «Шакунтале», это происходит в самом конце акта.

Итак, в обеих драмах в сценическое действие включены только те полеты, которые связаны с возвращением на землю и, значит, с движением вниз (любопытно, что в эпическом эпизоде, к которому восходит полет Душьянты, крупным планом дано движение не вниз, а вверх, к сварге, — см. Мбх 3.43.28–38). Обратный путь начинается в мире богов и ведет к царским дворцам. Однако начало и конец путешествия остаются за пределами сценических эпизодов. Выхватывается

только средний отрезок пути, который проходит в пространстве между небом и землей и завершается на горной вершине, где герои (по разным причинам) останавливаются, прежде чем продолжить путешествие к своим дворцам. Полет Душьянты прям. Он движется вниз, не сворачивая с пути, вплоть до спуска на Хемакуту. Что до Пурураваса, то, преследуя асуров, он отклоняется в сторону северо-востока, после чего возвращается и опускается на ту же Хемакуту. Его движение до встречи с апсарами не выносится на сцену, и то, что мы видим, это начало горизонтального полета на северо-восток, а при повторном появлении на сцене — полет к горе и следующее затем приземление.

В сценическом изображении царские полеты должны были иметь иной, чем у апсар, пластический рисунок. Цари летают на колесницах, согласно же «Натьяшастре», полету и спуску, совершаемым на вимане, соответствуют свои типы «походки» (см. НШ 13.91–92). При этом, как и апсары, цари и правящие колесницами суты выходят на сцену «летающим» шагом и до приземления на Хемакуте считаются пребывающими в полете. Помимо «полетной» заставки, а также пластически отмеченного спуска в эпизодах с царями используются еще и промежуточные пантомимические вставки. В «Шакунтале» ввод такой вставки сигнализирует ремарка, вклиненная в реплику Матали, следующую за Ш 7.4: «Похоже, что так. (*Преодолев некоторое расстояние.*) Взгляни сюда, государь! Как повезло твоей утвердившейся в сварге славе...». Очевидно, откликнувшись на предыдущую реплику царя, Матали делает паузу, изображает движение колесницы и лишь затем возвращается к прерванному разговору. В «Урваши» сходная ситуация возникает в начале погони за асурами. Царь приказывает вознице подстегнуть лошадей; следующие затем ремарки, отмечающие исполнение приказа и быстрый бег колесницы, предполагают соответствующую пантомимическую сценку (см. фрагмент, предшествующий У 1.4).

Одной пантомимой, однако, изображение полета в царских эпизодах не ограничивается. В отличие от апсар цари тем или иным образом комментируют свое передвижение в воздухе, и это создает наряду с пластической также словесную картину происходящего. В «Урваши» есть только одна комментирующая полет реплика — это замечание царя, восхищенного скоростью, с которой движется его колесница (У 1.4):

Ц а р ь. Поверни коней в сторону Шивы, сута, и гони их что есть сил!

С у т а. Как прикажет государь. (*Делает, как приказано.*)

Ц а р ь (*изображая бег колесницы*). Прекрасно! Прекрасно! При такой скорости я мог бы настичь и самого Вайнатейю, что же говорить об этом негодяе, нанесшем оскорбление Магхавану. Ну в самом деле!

Как пыль, летят впереди колесницы
разбитые копытами тучи;
Словно еще один ряд спиц порождает меж спиц
вращенье колес;
Неподвижны, будто нанесены на картину,
вытянувшиеся в длину султаны на головах коней;
И ровно держится флаг на острие древка —
из-за силы ветра не плещется по краям.

В «Шакунтале» обсуждению полета посвящен целый фрагмент открывающей акт беседы царя и Матали (III 7.6–8):

Ц а р ь. Матали, вчера мне так не терпелось сразиться с асурами, что, поднимаясь на небо, я не обратил внимания на ведущую в сваргу дорогу. Скажи, по пути какого из ветров мы движемся?

М а т а л и. Этот путь, осветленный вторым шагом Хари,
Называют путем ветра Париваха, того, что
Овеает небесную Гангу
И, вращая светила, делит их свет на лучи.

Ц а р ь. Воистину поэтому, Матали, тело и душа мои преисполнились покоя. (*Смотрит на колеса колесницы.*) А теперь мы спустились на путь туч.

М а т а л и. Как ты догадался?

Ц а р ь. Чатаками, что вылетают из проемов
между колесных спиц,
Конями, умащенными светом
сверкающих молний,
Влажными от мороси ободьями колес
выдала мне колесница твоя секрет,
Что мчится по беременным водой тучам.

М а т а л и. Через мгновение государь будет уже на подвластной ему земле.

Ц а р ь (*глядя вниз*). Из-за стремительности спуска земной мир открывается взору, как по волшебству. В самом деле —

Словно спускается вниз с вершин
выплывающих гор земля;
Перестав таить среди листьев стволы,
показались деревья;
Расширяясь, пропавшие из-за узости водных
потоков, появляются реки.
Смотри! Кто-то будто толкает вверх земной мир
и гонит его мне навстречу.

Различие в поведении двух царей — один много говорит о полете, другой почти ничего — объясняется различием исходных ситуаций, которое, в свою очередь, определяется различием в статусе героев. Пуруравас «исторически» значительно старше Душьянты и в глазах традиции, которой следует Калидаса, стоит почти вровень с богами. Внук Сомы и Сурьи, первый царь Лунной династии, он — свой в небесных мирах. У него собственная летающая колесница, подаренная ему Сомой (см. реплику Рамбхи перед повторным появлением царя на сцене), ему не нужно приглашения для того, чтобы нанести визит Сурье. Он легко ориентируется в верхнем пространстве, прекрасно знает воздушные пути, ему хорошо знакома Хемакута, на вершину которой он отсылает ожидающих его апсар. Все это вместе говорит о том, что путешествия в сваргу для Пурураваса — обычное дело и полет как таковой занимать его не может. Иное дело Душьянта. В списке царей Лунной династии (см. Мбх 1.90.6–63) он стоит у начала линии, непосредственно ведущей к Пандавам, и, определяя дистанцию между ним и богами, Калидаса явно отправляется от эпических героев. Как и Пандавы, Душьянта может вступать в общение с богами только по желанию бога. Поэтому встреча с Индрой для него — великое событие (заметим, что Пуруравас, пусть из скромности, но отказывается от предложения отправиться на прием к Индре). Своей колесницы для полетов у Душьянты, разумеется, нет, он поднимается в сваргу на колеснице Индры. И что важнее всего — в отличие от Пурураваса и подобно Арджуне в «Махабхарате» — Душьянта, очевидно, впервые совершает путешествие в верхний мир. Отсюда его изумление при виде открывающейся сверху панорамы земного мира, восхищение чудесным приземлением божественной колесницы (Ш 7.10). Отсюда же то любопытство, с которым он расспрашивает Матали о дороге, пролегающей между землей и сваргой, о Хемакуте (см. его вопрос после Ш 7.8: «А что это за гора, Матали, протянувшаяся от Восточного до Западного океана и золотящаяся, будто гряда облаков на вечерней заре?»), а позднее об ашраме Маричи (ср. сходное поведение Арджуны: поднимаясь в сваргу, он тоже преисполняется изумления и обращается за разъяснениями к Матали — см. Мбх 3.43.28–35).

Большая часть приведенного диалога Душьянты и Матали посвящена дороге или, точнее, дорогам, по которым они летят. Первая из них — «дорога ветра Париваха» — описывается Матали, вторую — «дорогу туч» — описывает сам Душьянта. Так как смена дорог, как следует из реплики Душьянты, сопряжена со спуском («А теперь мы спустились на путь туч»), ясно, что дороги располагаются одна над другой. О дорогах, пролегающих в надземном пространстве, говорит и Рама в «Роде Рагху»: «То дорогой богов следует, то дорогой туч, а

то — птиц: / как возжелает мысль моя, так и движется, смотри, вимана!» (РР 13.19). Хотя Рама летит не из сварги и волен, как вытекает из его же слов, свободно менять воздушные пути, тем не менее ясно, что эти пути даны здесь в той же последовательности, что и в «Шакунтале», т.е. сверху вниз. «Дорога богов», как и упоминаемая дальше (РР 13.68) «дорога светил» (jyotiṣpatha), — это, очевидно, то же, что и «дорога ветра Париваха» (см. прямое отождествление дороги богов с дорогой созвездий в Мбх 3.44.11). «Дорога птиц», как нетрудно понять, располагается ниже дороги туч (о заливаемых дождем птичьих путях — vihaṅgarathe — см. «Тхера-гатха» 522).

Ряд расположенных друг над другом дорог — это, конечно, пространственные уровни, или ярусы. Представление же об этих уровнях как о дорогах связано с тем, что на каждом из них движутся, как по отведенной им дорожке, различные небесные предметы и существа. На верхнем уровне совершают свой путь светила, здесь же веет ветер Париваха, течет небесная Ганга и летают в своих колесницах боги (отсюда набор его названий: «путь светил», «путь богов» и т.д.). На следующем уровне движутся тучи, ниже туч летают птицы. Таким образом, разговор о дорогах дает картину устройства промежуточного пространства (правда, с некоторым сокращением — полная его формула, очевидно, трехчленна).

Передвижению в воздухе как таковому в диалоге Душьянты и Матали посвящена, как и в «Урваши», только одна реплика — это слова Душьянты, наблюдающего за тем, как меняется при быстром спуске облик расстилающейся внизу земли. Реплики Душьянты и Пурураваса перекликаются: несмотря на различие в предметах наблюдения (в одном случае это колесница, в другом — открывающееся взгляду ездовых пространство), их связывает тема быстрого движения. Более того, если мы сопоставим эти реплики с репликами Душьянты и его суты в открывающей первый акт «Шакунталы» сцене охоты, то обнаружим, что между ними существует не только тематическая, но и подспудная композиционная связь. Сцена охоты представляет Душьянту преследующим оленя на боевой колеснице. Условное изображение бега колесницы (см. ремарки и НШ 13.88–89) перемежается здесь, как и в полетных эпизодах, замечаниями, которыми обмениваются царь и сута. Вначале сута любит царя (Ш 1.6), а царь — несущимся впереди оленем (Ш 1.7), но затем, когда сута по приказу царя отпускает вожжи, обоих захватывает стремительность колесничного бега (Ш 1.8–9):

Ц а р ь. Отпусти же вожжи!

С у т а. Как прикажет государь. (*Изображает бег колесницы.*) Смотри, смотри, государь!

Лишь отпустил я вожжи — и вытянулись в линию кони.
Не волнуются хвосты их султанов. Недвижны прямо стоящие уши.
Бегут, будто мучимые ревностью к бегу оленя,
Обгоняя поднятую ими же пыль.

Царь. Верно! И даже зеленых коней Солнца превзошли они в беге.
В самом деле —

Что виделось малым, вдруг вырастает,
Разъятое в середине становится словно бы цельным,
Кривое по природе на глазах выпрямляется.
Так быстро бежит колесница, что и на миг
далекое не остается далеким, а близкое — близким.

Очевидные схождения между приведенной сценой и сценами полетов указывают, как кажется, на традицию. По-видимому, в древнем театре существовала канонизированная сцена, представлявшая собой беседу царя и суты во время езды на колеснице. Тематика беседы варьировала в соответствии с событийным контекстом, в который помещалась сцена, но в ней была и обязательная часть. Эту обязательную часть составляли описания колесницы и колесничного бега. И то и другое присутствует во всех трех эпизодах, только в двух из них — в сцене охоты и в сцене полета Пурураваса — описание колесницы совмещено с описанием колесничного бега, а в эпизоде полета Душьянты, где картина бега дана не через описание бегущей колесницы, а через описание меняющегося пространства, привязано к теме воздушных дорог (Ш 7.7). Можно заметить, что колесница в этих описаниях рисуется либо в целом — от колес до укрепленного на ней штандарта (как в эпизоде полета Пурураваса), либо с преимущественным вниманием к какой-то из ее частей — к коням, как в сцене охоты, или к колесам, как в сцене полета Душьянты. Что касается колесничного бега, то для его изображения, судя по нашему материалу, использовались два рода описаний — описание бегущей колесницы и описание бегущего навстречу ездокам пространства. В эпизодах полетов эти описания представлены порознь (в «Урваши» описывается бегущая колесница, в «Шакунтале» — стремительно приближающееся земное пространство), в эпизоде охоты они сведены вместе. Последний эпизод отчетливо выявляет их внутреннюю соотнесенность и даже дополнительность по отношению друг к другу. В самом деле, хотя и то и другое описание вкладывается в уста ездоков (царя или суты), ясно, что одно из них рисует бег колесницы со стороны, а другое — с точки зрения того, кто в ней сидит и, таким образом, непосредственно вовлечен в ее движение.

Едва ли мы ошибемся, предположив, что система двух описаний сложилась вне полетов и лишь позднее была подключена к полетной теме. Показательно, что, описывая летящие колесницы, Калидаса неизменно связывает их с тучами (см. Ш 7.7, У 1.4). Тучи, видимо, представлялись некоторой твердью, это позволяло видеть в них замену земле и сохранять все характерные для бега земной колесницы подробности (вплоть до таких, как вращение колес). В результате описания бегущей колесницы в сцене охоты и в сцене полета Пурураваса оказываются очень близки друг к другу и даже содержат одни и те же детали — клубящуюся пыль (в сцене полета она образуется из частиц разбитых копытами туч; ср. в Ш 7.7 морось на ободьях колес, явно замещающую пыль земных дорог) и неподвижно вытянувшиеся под сильным ветром конские султаны из ячых хвостов. В связи с последней деталью следует заметить, что неподвижность предметов, в обычных условиях развевающихся на ветру, — вообще самый частый у Калидасы показатель скорости движения. В «Урваши» помимо конских султанов неподвижным рисуется полотнище укрепленного на колеснице штандарта. В «Рождении Кумары» неподвижно распластавшиеся в воздухе джаты (длинные волосы) риши являются основной деталью, указывающей на стремительность их спуска (РК 6.48). Деталь нельзя назвать вполне точной, и пристрастие к ней Калидасы объясняется, скорее всего, ее парадоксальностью (неподвижность как знак движения).

Сходство пространственных описаний не столь велико. Притом что картина в обоих описаниях строится на резкой смене впечатлений, создающей видимость мгновенного преобразования заполняющих пространство предметов, самый характер впечатлений в сценах охоты и полета оказывается различным. Это обусловлено, с одной стороны, изменением в направлении движения: в сцене охоты колесница движется горизонтально и герой смотрит прямо перед собой; в сцене полета движение вертикально и взгляд устремлен вниз (см. ремарку перед Ш 7.8: *adh'o'valokya* «взглянув вниз»). С другой стороны, в том и другом описании акцентируются разные аспекты порождаемых быстрым движением предметных трансформаций. В сцене охоты, где эти трансформации, заметим, представлены в общем, без отсылки к конкретным предметам, упор сделан на искажении реального облика вещей, на смазанности развертывающейся перед глазами картины («разъятое в середине становится словно бы цельным, кривое по природе на глазах выпрямляется»). В сцене же полета смена планов приводит к обратному эффекту: то, что в начале представлялось герою сплошной («смазанной») поверхностью, при приближении расчленяется, превращаясь в обретающие свой истинный облик отдельные предметы — горы, деревья, реки.

Переходя теперь к повествовательным эпизодам третьей группы, следует признать, что в событийном плане они (в отличие от эпизодов драматических) совсем несхожи между собой. Полет Рамы в «Роде Рагху» повторяет соответствующий эпизод «Рамаяны» (Рам. 7.26.2–52): одержав победу над ракшасами, Рама поднимается на виману Куберы (в свое время отнятую у того Раваной) и вместе с Ситой, Лакшманой и ближайшими соратниками отправляется в Айодхью. По сути это та же ситуация, что и в драмах: выигравший сражение с демонами царь на божественной колеснице возвращается по воздуху в свой город. Исходная ситуация в «Облаке-вестнике» — лирическая и в истоках, видимо, связанная с песенным фольклором. Якша, проклятый Куберой за какой-то проступок и вынужденный из-за этого на год переселиться в земной мир, тоскует по оставленной в Алаке (городе Куберы) жене и обращается к туче с просьбой передать ей послание. Изложению послания предпосылается описание пути, которым должен проследовать отправляемый в Алаку «вестник». В известном смысле это тоже возвращение домой, но нереальное и опосредованное: якша совершает его мысленно, как бы следуя за плывущей по намеченному им маршруту тучей.

При очевидном расхождении во внешних обстоятельствах (включая сюда и природу летящих персонажей) в конструкции эпизодов есть много общего. Первое, что их объединяет, — это направление полета. И Рама и туча летят с юга на север: полет Рамы начинается в крепости Раваны Ланке и заканчивается в Айодхье (в современном Уттар-Прадеше), туче предлагается проделать путь от горы Рамагири в месте ссылки якши, обычно отождествляемом с Рамтеком близ Нагпура (Махараштра), до вершины Кайласы в Гималаях, где располагается Алака. В обоих полетах при этом горизонтальное движение над землей сочетается с движением вверх. В «Облаке-вестнике» движение вверх приходится на завершающий этап путешествия, когда туча поднимается на Кайласу, а по сути — в мир богов, поскольку расположенная на Кайласе Алака является городом бога. В «Роде Рагху», наоборот, подъемом отмечено начало путешествия, связанное с перелетом через океан. Согласно мифологической топографии, океан — пространство, разделяющее нижний и земной миры (ср. постоянную локализацию демонических крепостей либо на дне океана, либо за океаном), и перелет, следовательно, должен пониматься как восхождение из нижнего мира к земле (ср. РР 13.18: «Брось, пока не поздно, взгляд на пройденный путь, круглобедрая, ланеокая! / Впереди, словно выпрыгнув из удаляющегося океана, уже показалась земля со своими лесами»). Это подтверждается между прочим тем, что перемещение над океаном явно не связывается в «Роде Рагху» с воздушным или над-

земным (т.е. расположенным между землей и сваргой) пространством (акашей). Упоминание о нем, как и о воздушных дорогах, появляется только после того, как колесница Рамы достигает берега, — ср. уже приводившийся перечень воздушных путей в РР 13.19 и следующую затем строфу: «Этот пахнувший мадой слона Махендры и прохладный от прикосновения к волнам небесной Ганги / ветер акаши осушает рожденные юностью дня капли пота на твоём лице» (РР 13.20).

Еще одна черта, сближающая путешествия Рамы и тучи, — их спроецированность на земное пространство. Оба определяются земными ориентирами, и оба прочерчиваются как следование от одного земного пункта к другому. Для Рамы, который летит над лесами, где он провел долгие годы ссылки, возвращение в Айодхью становится также возвращением в прошлое, а путешествие превращается в путешествие по памятным местам (заметим, что если в «Рамаяне» памятными для героя являются главным образом места сражений с ракшасами, то в «Роде Рагху» таковыми оказываются места, отмеченные событиями интимного порядка). Полет тучи в «Облаке-вестнике» окрашен в тона занимательного путешествия, предполагающего посещение знаменитых мест. В первой части полета (ОВ 13–41) такими местами представлены прославленные города — Видиша (ОВ 24) и особенно Уджджайни, ради посещения которого допускается даже отклонение от заданного маршрута (ОВ 27, 30–38), во второй (ОВ 42–63) — паломнические центры: святилище Сканды в Девагири (ОВ 42–44), поле Куру (ОВ 48–49) и др. Вместе с тем отношения между тучей и природными объектами, над которыми она проплывает (горами, реками), строятся по типу либо путевых встреч, либо свиданий после долгой разлуки (туча при этом как бы отождествляется с ежегодно возвращающимся дождливым сезоном). Характер встреч определяется грамматическим родом слов, обозначающих участников события. «Гора» и «туча» одинаково принадлежат к мужскому роду, поэтому их встречи рисуются как встречи старых друзей — горы приветствуют тучу криками павлинов (ОВ 22), предоставляют ей свои вершины для отдыха (ОВ 17, 25), плачут, прощаясь с ней (ОВ 12); туча, в свою очередь, оказывает горам дружеские услуги — тушит, например, мучающие их лесные пожары (ОВ 17). «Река» — слово женского рода, и в отношениях с тучей реки исполняют роль женщин. Встречи с ними могут изображаться и как случайные любовные приключения в дороге (ОВ 24, 28, 40–41), и как возвращение к надолго покинутой жене (ОВ 29). Ясно, что, описывая таким образом взаимодействие тучи с встречными горами и реками, якша, в сущности, заранее проигрывает в своем воображении будущее возвращение домой.

Повествовательные эпизоды близки друг к другу и в том, что касается изображения полета как такового. В основе создаваемого в них образа лежит не быстрое движение (черта, выделявшаяся в драматических эпизодах и в эпизодах второй группы), но парение над землей и связанное с ним ощущение высоты и большого пространства (единственный среди рассмотренных ранее эпизод, в котором присутствует этот аспект, — эпизод полета Душьянты). Общий подход к изображению полета при этом не меняется. Полет по-прежнему рисуется либо с точки зрения того, кто находится в полете, либо с точки зрения того, кто наблюдает за полетом со стороны. Как и в драмах, эти два варианта разнесены по отдельным произведениям: первый представлен в «Роде Рагху», второй — в «Облаке-вестнике». И там и там описание воздушного путешествия вложено в уста героя, выступающего в роли гида: Рама на протяжении всего полета показывает и представляет Сите места, над которыми они летят (РР 13.2–67); якша объясняет туче маршрут ее будущего путешествия и одновременно как бы воспроизводит это путешествие, проводя тучу по всем местам, через которые должен пройти ее путь (ОВ 6–63). Взгляд поглощенного воспоминаниями Рамы не отрывается от земли. Только раз — во вступлении к надземной части полета (РР 13.18–21) — он упоминает о воздушных дорогах (РР 13.19) и туче, до которой дотрагивается Сита (РР 13.21: «Рукою, вытянутой из окна колесницы, тронутая тобою, ревнивица, из любопытства, / туча браслет из вспыхнувшей молнии надевает тебе в придачу к твоим украшениям»). В дальнейшем воздушное пространство как бы вовсе исчезает из поля зрения героя, и даже птицы, которых он замечает в полете, — это птицы, взлетающие в небо с земли (см. РР 13.33: «Вон, заслышав звон золотых колокольчиков, висящих внутри виманы, / поднимаются в небо, словно спеша тебе навстречу, стаи журавлей с Годавари»). Позиция якши, который является не просто сторонним наблюдателем, но находится вне создаваемой им картины путешествия, значительно раздвигает границы обзора. Якша следит за летящей тучей, но при этом видит и все окружающее тучу пространство — не только земное, на которое проецируется ее полет, но и воздушное, в котором она движется.

Оба путеописания складываются из множества последовательно сменяющих друг друга картин (напомню, что путеописание Рамы занимает 66 строф, а путеописание тучи — 58), и далеко не в каждой из этих картин присутствует образ полета. Описания подавляющего большинства мест, над которыми летит Рама, выстроены обобщенно, без учета пространственного положения описывающего их героя. Также и в «Облаке-вестнике» образ плывущей над землей тучи появляется хотя и нередко, но не всюду. Тем не менее относительная рав-

номерность распределения отмеченных полетом картин в текстах путеописаний скрадывает впечатление дискретности и как бы налагает образ полета и на те картины, в которых его реально нет.

В «Роде Рагху», где внимание героя целиком сосредоточено на земле, состояние полета передается через вид сверху. Поскольку же наблюдение не осложнено в этом случае скоростью движения, трансформация увиденных сверху земных предметов сводится исключительно к изменению их размеров. Иногда, как в описании озера Пампа, например (РР 13.30), к этому добавляется прямое указание на положение наблюдателя:

Спустившись издалека и словно устав с дороги,
Пьет мой взгляд эти воды озера Пампа,
Где плавают едва видные отсюда журавли
И берега густо поросли камышом.

Дистанция между героем и землей, однако, постоянно меняется, нередко приводя к масштабной несогласованности расположенных друг подле друга предметов. В описании горы Читракуты, например (РР 13.48–49), сама Читракута и огибающая ее река Мандакини увиденны явно с очень далекого расстояния, но, несмотря на это, Рама удаётся разглядеть еще и растущее у подножия горы дерево тамала:

Чистая, спокойным потоком текущая,
Узкая, из-за дальности расстояния,
Мандакини у подножия горы кажется
Жемчужным ожерельем, надетым на шею земли.

А вон рядом с горой та превосходная тамала,
Сорвав с которой ароматные листья,
Я сделал тебе из них серьги,
Оттенившие бледность щек твоих, цветом

подобных ячменным колосьям.

Невыдержанность дистанции может иметь и другие проявления. Пролетая над озером пяти апсар, скажем, Рама слышит стук барабанов, доносящийся из расположенного под водой дворца Шатакарни, хотя находится при этом на такой высоте, что это окруженное лесом озеро представляется ему «чуть видимым сквозь тучи лунным диском» (РР 13.38, 40). Иногда он оказывается, напротив, очень близко к земле, так что может разглядеть растущие на дереве плоды (см. РР 13.53), обменяться приветствиями с подвижником, уловить направление его взгляда (РР 13.43) и т.д.

Приемы, используемые для изображения полета в «Облаке-вестнике», более разнообразны. Поскольку якша находится вне пределов

пространства, в котором совершается путешествие тучи, следящий за полетом взгляд здесь как бы удваивается: с одной стороны, это взгляд якши, т.е. взгляд извне, с другой — взгляд тех, кто существует в одном пространстве с тучей и может непосредственно наблюдать за ее движением. Такими наблюдателями выступают прежде всего женщины — жены сиддхов, живущие на склонах Рамагири (ОВ 14), жены, ожидающие не вернувшихся еще из странствий мужей (ОВ 8), поселянки (ОВ 16), храмовые танцовщицы (ОВ 35), жительницы Дашапуры (ОВ 47). Поднимая глаза вверх, женщины смотрят на тучу — кто с надеждой на скорое возвращение мужа, кто с надеждой на урожай, кто просто из любопытства: «...ступай... привлекая к себе заинтересованные взгляды женщин Дашапуры, от взмаха ресниц уподобившиеся прыгающим вверх черным с белыми пятнышками антилопам...» (ОВ 47), «Когда ты решительно двинешься в путь, простодушные жены сиддхов в испуге поднимут головы, гадая, не уносит ли это ветер вершину с горы...» (ОВ 14) и т.д. Туча при этом обычно не описывается — важен сам по себе взгляд, определяющий ее пространственное положение.

Помимо взгляда снизу в «Облаке-вестнике» изображается и взгляд сверху. Носителями этого взгляда являются небожители, которые, согласно уже известной нам небесной топографии, располагаются выше туч. Строго говоря, небожители смотрят не на тучу, а на землю, но зависшая над горой или рекой туча неизбежно попадает в поле их зрения и, накладываясь на земной пейзаж, становится его частью. Возникающие картины напоминают аналогичные картины из «Рода Рагху». Как и там, река кажется сверху ниткой жемчуга, но туча, темным пятном лежащая на светлую ленту реки, добавляет к жемчужному ожерелью украшающий его сапфир (ОВ 46):

Когда ты, похитившая цвет у Шарнгина (Кришны),
 склонишься над ней, чтобы набрать воды,
 Поток той реки, широкий, но сузившийся из-за дали,
 Непременно покажется опустившим вниз глаза небожителям
 Жемчужным ожерельем земли с большим сапфиром в середине.

Гора, в свою очередь, представляется небожителям грудью земли с темным соском лежащей на ее вершине тучи (ОВ 18):

Когда ты, цветом неотличимая от умащенной маслом косы,
 взберешься на вершину Амракуты,
 Воистину будет чем полюбоваться божественным парам —
 Та гора, покрытая по склонам лесными манго,
 светящимися спелыми плодами,
 Станет похожей на грудь земли, светлую повсюду,
 но темную в середине.

Любопытно, что картины, не включающие наблюдателя и формально таким образом принадлежащие исключительно рассказчику-якше, тоже нередко даются как увиденные с огромной высоты: снежный Химаван с опустившейся на его вершину тучей уподобляется белому быку Шивы, поддевшему рогом ком влажной земли (ОВ 52), ослепительно белая Кайласа с той же тучей, прильнувшей к ее склону, — Балараме в накинутом на плечи темном плаще (ОВ 59) и т.д. Эффект большого пространства создается, впрочем, и иными способами — изображением взаимодействия тучи с другими воздушными путниками: птицами (ОВ 9), сиддхами (ОВ 45: «После того как ты почтишь рожденного в камышах бога и пересечешь дорогу, распугав по пути пары сиддхов, боящихся замочить свои вины...»), упоминанием в качестве мест ее привала гор, дворцовых крыш (ОВ 38), дворцовых террас (ОВ 32), описанием тени, которой она скользит по лицам цветочниц (ОВ 26), по водной глади рек (ОВ 40, 51), по полю Куру (ОВ 48). Благодаря этим и некоторым другим приемам на протяжении всего путеописания мы видим не только землю, над которой летит туча, но и поднимающееся над землей высокое небо.

Теперь, когда все эпизоды воздушных путешествий разобраны, попробуем взглянуть на полеты со стороны той роли, которая отведена им в художественном мире Калидасы. Конечно, они мифологизируют этот мир, подчеркивая его принадлежность к эпохе великих героев прошлого. Но дело этим не ограничивается. Обратим внимание: путешествия, о которых идет речь, не похожи ни на полеты сказочных персонажей в повествовательной прозе, ни на полеты буддийских архатов. Это не просто перемещения из одного места в другое, совершаемые по воздуху, а не по земле, главным образом из соображений скорости. Каждое путешествие имеет под собой серьезные основания, но главное — развертывается в пределах не земного, а вселенского пространства: апсары и риши путешествуют из сварги на землю, Пуруравас и Душьянга — в сваргу и обратно, Рама — из нижнего мира на землю, и даже туча, которая как будто не покидает надземного пространства, реально летит из земного мира в город бога.

Несомненно, центральное место среди рассмотренных путешествий принадлежит полетам трех царей. Используя известные эпические прототипы — полет Арджуны, полет Рамы — и добавляя к ним сконструированный по той же модели полет Пурураваса, Калидаса придает царскому полету новый, не свойственный ему в эпосе смысл. Прежде всего царь наделяется как бы преимущественным правом пересечения вселенского пространства. В то время как боги и демоны в значительной мере привязаны к своим мирам, а второстепенные мифические персонажи — апсары, гандхарвы, божественные риши — посещают

только землю, цари могут появляться и в сварге, и в нижнем мире. При этом и там и там они выполняют одну и ту же миссию, уничтожая асуров/ракшасов и таким образом поддерживая мировой порядок (тем же делом, только в виде поддержания и защиты дхармы, заняты они, как известно, и на земле). Одинаково упорядочивая разные вселенские зоны и связывая их между собой своими полетами, царь у Калидасы оказывается, по сути дела, единственной фигурой, которая обеспечивает вселенной ее единство и целостность. Недаром именно в царские полеты вводится общая картина мироустройства, с двумя крайними — верхним и нижним — уровнями, с располагающейся в середине землей и с промежуточными зонами — соленым океаном и трехъярусной акашей, — отделяющими землю соответственно от нижнего и верхнего уровней.

Хотя всякий полет у Калидасы представляет собой передвижение из одного мира в другой, оба мира, между которыми разворачивается полет, показаны только в «Облаке-вестнике». В драмах изображаемая часть путешествий ограничена воздушным пространством (акашей), в «Роде Рагху» рисуются океан (вновь промежуточное пространство) и земля, но нет описания Ланки. В «Рождении Кумары» Ошадхипрастха соответствует Алаке, но земля в путешествие риши не включена, а в других частях поэмы представлена лишь ее горным миром. Важно еще то, что в «Облаке-вестнике» картины земного пространства и Алаки следуют одна за другой и таким образом прямо сопоставлены друг с другом.

В каждом из миров — земном и божественном — описание выделяет некоторые доминирующие черты. Земной мир в «Облаке-вестнике» напоен влагой (дожди, много рек в пути) и запахами. О запахах говорится постоянно. Пахнет свежеспашанная земля (ОВ 16), пахнут горы цветами какубхи (ОВ 22), острым запахом мады лесных слонов пахнет вода в Реве-Нармаде (ОВ 20), олени в пострадавших от летних пожаров лесах вдыхают ароматный запах горелой земли (ОВ 21), пещеры в окрестностях Видиши пахнут запахом любви продажных женщин (ОВ 25), благоухают ветры — ароматом увлажненной дождем земли (ОВ 42), пряным запахом купальщиц (ОВ 33), ароматом водяных лилий (ОВ 33) и вяжущим запахом лотосов (ОВ 31) и т.д. В Алаке ничего не пахнет (в описании города и дома якши, ОВ 64–77, — ни единого упоминания о запахах!), зато все сверкает. Хотя Алака — город божества второго ряда и расположена не в сварге, она устроена так же, как город Индры (см. описания Амаравати в «Махабхарате» — Мбх 3.44 и др., а также описание сада Индры в ПН 10.18–34), а принадлежность Кубере только увеличивает ее роскошь и богатство. Дворцы здесь из хрусталя (ОВ 64, 66), светильники горят не пламенем,

а блеском драгоценных камней (ОВ 69), в спальнях покоях над ложем висят лунные камни, которые испускают капли влаги под лучами луны и таким образом освежают влюбленных (ОВ 67). В саду перед домом якши горка для игр выложена из сапфиров (ОВ 74), насест для павлина сделан из золотого шеста и хрустальной перекладки (ОВ 76), ступеньки на пруду — изумрудные (ОВ 73). Драгоценной природой наделяются и растения: здесь растут золотые лотосы (ОВ 70, 73), стебли которых из кошачьего глаза (ОВ 73), а горку для игр в саду якши окружают золотые банановые пальмы (ОВ 74).

Драгоценные растения фигурируют и в эпических описаниях божественных миров, а также у Ашвагхоши (см. в ПН 10.24 описание золотых лотосов со стеблями из кошачьего глаза и с алмазными тычинками). Но и там и там они пахнут (Ашвагхоша наделяет золотые лотосы даже сильным ароматом). И вообще сварга в докалидасовых текстах вовсе не лишена запахов — в эпических описаниях часто упоминаются, например, благовонные ветры, а у Ашвагхоши помимо пахучих золотых лотосов фигурируют деревья, одаряющие желающих ароматными венками (10.20). Значит, исключая запахи из описания Алаки, Калидаса сознательно идет на нарушение традиции. Очевидно, это делается затем, чтобы не дать ни одному из противопологаемых миров превосходства над другим. Оба мира равно прекрасны, и каждый из них красив по-своему (не случайно в седьмом акте «Шакунталы», откликаясь на описание земного мира в реплике Душьянты, Матали, тоже бросив взгляд вниз, восклицает: «Ах, как велика красота земли!»). Более того, поскольку каждый владеет достоинством, которого нет у другого, ясно, что они дополняют друг друга, а вместе (недаром туча объединяет их в своем полете!) составляют один — прекрасный и гармонически устроенный — космос.

Отчетливо обозначенная в «Облаке-вестнике» идея сопряженности земного и небесного миров позволяет понять, почему Калидаса так часто переносит действие своих сюжетов на вершины великих гор. Напомню, что в рассмотренных нами эпизодах встречаются две горы — Хемакута, на которой останавливаются Душьянта и Пуруравас, и Кайласа, куда летит туча. В четвертом акте «Урваши» Пуруравас теряет и вновь находит героиню на горе Гандхамадане. Эта же гора — как место развлечений Шивы и Парвати — появляется в «Рождении Кумары» (восьмая песнь). Пристрастие Калидасы к горам (причем непременно северным, огромным) объясняется их особым пространственным положением. Являясь продолжением земли (ср. реплику Матали перед спуском на Хемакуту: «Через мгновение государь будет на подвластной ему земле»), они вместе с тем так далеко уходят вверх своими вершинами, что оказываются частью промежуточного про-

странства и таким образом приобщаются если не к самой сварге, то к ее преддверию. Эта пространственная двойственность горных вершин, принадлежащих одновременно и земле и небу, позволяет Калидасе представить их местом, где земной мир сходится с небесным и появляется нечто третье — мир, сочетающий в себе земные и божественные черты. Сочетание черт дается простой контаминацией. Так, в описании Алаки рядом с драгоценными растениями и такими специфически небесными (растущими только в сварге) деревьями, как мандара (ОВ 70, 72) и кальпаврикша (ОВ 66), изображаются ашока, куравака, кунда и другие земные деревья, о драгоценности которых — в отличие от лотосов и банановых пальм — ничего не сообщается (ОВ 65, 75). То же смешение земной и небесной флоры присутствует и в описании ашрамы Маричи в «Шакунтале»: мандары, выращенные Адити (реплика Матали после Ш 7.11), кальпаврикши, золотые лотосы (Ш 7.12) и тут же — ашока, под которой царь должен ждать Матали (реплика после Ш 7.12). Еще более очевидны «бытовые» контаминации. В сверкающей Алаке дом якши — как островок земного мира. Он не хрустальный, в нем нет драгоценных светильников, и капли с лунных камней не освежают томящуюся в разлуке жену якши. Она спит на земляном полу (ОВ 85), раскладывает на террасе перед дверью оставшиеся от бали цветы (ОВ 84), играет на обычной вине (ОВ 83) и т.д. Сходным образом в мир небесной ашрамы, такой же драгоценный, как и мир небесного города (ср. помимо золотых лотосов сложенные из драгоценных камней хижины подвижников — Ш 7.12), включается изображающая павлина глиняная расписная игрушка, которой, подобно любому деревенскому мальчишке, играет маленький сын Душьянты (реплика, следующая за Ш 7.16). И наконец, не следует забывать о том, что на горных вершинах происходят встречи царей с апсарами. На вершине Хемакуты Душьянта встречает потерянную Шакунталу, здесь же начинается любовь Пурураваса и Урваши, на вершине Гандхамаданы Пуруравас разлучается и затем встречается с Урваши. Поскольку цари представляют земной мир, а их возлюбленные — небесный, вершины, в сущности, оказываются тем местом, где заключается брак между землей и небом.

Как видим, значение полета у Калидасы никак не сводится к роли декоративного элемента, используемого при разработке эпико-мифологических сюжетов. Все указывает на то, что Калидаса видел в полете прежде всего знак вселенской гармонии. Заметим, что ни в «Прекрасном Нанде», ни в полетах у средневековых авторов этот смысл не прочитывается.

ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН В ДРЕВНЕИНДИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ*

В основе соображений, предлагаемых в этой статье, лежит анализ дигвиджайи Рагу — знаменитого и часто комментируемого эпизода поэмы Калидасы «Род Рагу» (РР)¹.

Дигвиджайя (digvijaya — «покорение стран света») — одна из традиционных тем царского круга, широко представленная в древнем эпосе и в древней и средневековой литературе. Так называется особая военная экспедиция, совершаемая царем после получения царства и, соответственно, царского статуса². Целью экспедиции является завоевание обширной и всегда одной и той же территории. Это территория Индийского субконтинента, Бхаратаварша пуран. Она простирается от Гималаев на севере до мыса Коморин на юге и от Восточного океана до Западного. Завоевание осуществляется двумя путями: царь может пройти через все земли, расположенные в указанных пределах, а может ограничиться подчинением одних только окраинных областей, как бы помечая таким образом границы территории, которую он объявляет своим владением. И в том и в другом случае, однако, движение войск должно быть ориентировано по странам света. В связи с этим вся территория Индийского мира разбивается на четыре больших региона, а прохождение через регионы подчиняется определенному порядку. Как правило, вначале завоевываются восточные земли, затем южные, затем западные, и завершается поход покорением Севера. После этого царь возвращается в свое царство, занимающее по отношению к завоеванным областям положение центра. Операция в целом носит характер набега: с покоренных территорий берется дань, но сами эти территории не аннексируются, а их властители не свергаются и не уничтожаются — даже если отваживаются на сопротивление. Тем не менее политические последствия похода оказываются значительными: побежденные цари демонстрируют покорность победителю (кланяются ему в ноги и т.д.) и обязуются считать его своим господином. В древних

* Вестник РГТУ. Вып. 4. Восток: Исследования. Переводы. Кн. II. М., 2000.

текстах (во второй книге «Махабхараты», в «Роде Рагху») победитель в дополнение к этому устраивает по возвращении из похода жертвоприношение раджасуйя, раздает брахманам всю собранную в походе дань и, пройдя через повторную коронацию, в присутствии побежденных царей титулуется «всеобщим царем» (samrāj) или «всепобедителем» (sarvajit, viśvajit)³.

Политическая линия переплетается в дигвиджайе с линией ритуальной. На мифологическом языке продвижение через страны света означает одновременно и вычленение соответствующих пространственных зон, и их объединение, создающее новое, организованное по горизонтали пространство вселенной. Военственный характер продвижения подчеркивает, что, творя вселенское пространство, царь вместе с тем овладевает им, устанавливает над ним свою власть — ср. эпитеты «властитель всей земли» (sārvabhauma), «запустивший колесо [вселенского порядка]» (cakravartin), которыми обычно награждается совершивший дигвиджайю. Овладение вселенной через ее сотворение являлось в древней Индии, как хорошо известно, условием обретения царского статуса и символически воспроизводилось в обрядах посвящения на царство, в частности в раджасуйе. Ср. такие церемонии раджасуйи, как совершаемое перед абхишекой (помазанием) digvyāsthāraṇa — «установление в раздельности стран света», когда посвящаемый делает пять шагов — по одному в каждую из стран света и еще один по направлению к центру (зениту), а также церемонии, занимающие место между абхишекой и восшествием на трон и включающие инсценировку военного набега с целью угона скота и объезд на боевой колеснице жертвенной площадки, символизирующей вселенную (Heesterman 1957: 103–105, 127–139). Пересекаясь с посвятельными обрядами и по внутреннему смыслу, и по форме, дигвиджайя, очевидно, берет на себя и присущую им функцию, тем более что сюжетно «вселенский» поход всегда связан с посвящением на царство. Таким образом, высшее, основное назначение дигвиджайи состоит в том, чтобы способствовать рождению нового царя или, по меньшей мере, через демонстрацию силы укрепить и подтвердить его право на обладание царским статусом⁴.

К числу постоянных составляющих темы дигвиджайи — помимо сценария похода, его деталей и т.д. — принадлежит также форма повествовающего о походе текста. Его особенность в том, что в рассказ о «покорении стран света» обязательно включается географическая информация. Приводимые сведения при этом отчетливо тяготеют к достоверности.

Это не значит, конечно, что среди них нет неточных или ошибочных данных, но принципиальная установка текста на реальность сообщаемых фактов сомнений не вызывает.

Ориентация дигвиджайи на реальную географию стимулировалась, видимо, не только самой идеей похода (который всегда есть также путешествие), но и особым восприятием подлежащей завоеванию (и, значит, описанию) территории. Эта территория представлялась прежде всего огромной, в известном смысле даже предельной («весь Индийский мир», именно в силу этой своей предельности в максимальной степени сопоставимый со «всей землей» и/или вселенной). Для северянина — а всякая санскритская дигвиджайя отражает взгляд жителя Северной Индии, «свой», знакомый мир которого едва ли простирался дальше Гангской долины, — южные земли, например, в первую очередь земли Крайнего Юга, не могли не быть далекими землями. Особенно сильно эта удаленность должна была переживаться в древнюю эпоху. Однако в ту же древнюю эпоху уровень осведомленности Севера о дальних индийских землях был уже так высок, что их образ оказался лишенным того ореола сказочности, которым неизменно окутывались представления о территориях, лежащих за пределами Индийского мира. Пространство Индии воспринималось как пространство, одинаково реальное во всех своих частях, и это создавало почву для формирования сюжета о вселенском походе с географически точным всеиндийским маршрутом.

Ни в одной из известных нам дигвиджай географическая сторона похода не разработана с такой тщательностью, как в дигвиджайе Рагху. Недаром этот небольшой в общем текст постоянно используется современными исследователями и прочно входит в число ценнейших источников по раннеиндийской географии. Надежность приводимых фактов, однако, лишь одна, и притом не самая существенная, черта Калидасовой дигвиджайи. Главное, что выделяет дигвиджайю Рагху среди подобных ей текстов, — это общие принципы географического описания, выходящие за пределы сформировавшейся на основе эпических образцов традиционной нормы. Сравнение с дигвиджайей Пандавов (центральной дигвиджайей эпоса) показывает, что отступления от традиции идут в основном в двух направлениях. Первое касается территориального членения.

В дигвиджайе Пандавов подлежащая завоеванию территория разделена на четыре региона. Текст не прочерчивает границы регионов, но самый принцип регионального членения выражен в нем с предельной ясностью. Четверо братьев, которым Юдхистхира поручает покорение стран света, одновременно отправляются по четырем направлениям: Арджуна на север, Бхима на восток, Сахадева на юг, Накула на запад⁵: Помимо того что об этом сообщают вводные строфы сказания о дигвиджайе (Мбх 2.23.9–10), соответствующие указания помещаются и в начале рассказов об отдельных походах. Поскольку каждый по-

ход разворачивается в своем, отведенном ему пространстве, вся территория дигвиджайи оказывается отчетливо разделенной на четыре части.

На первый взгляд может показаться, что та же схема лежит и в основе дигвиджайи Рагху. Территория, по которой движется царь со своим войском, делится на четыре зоны; об этих зонах, как и в «Махабхарате», читателя оповещают особые уведомления, которыми отмечаются соответствующие отрезки маршрута: «Двинулся он сперва на Восток...» (РР 4.28); «Затем... одерживая победы словно невзначай, двинулся он в сторону, которую возлюбил Агастья (т.е. на Юг. — Ю.А.)...» (РР 4.44); «Когда войско его, поднявшееся на завоевание Западных пределов, зазмеилось по склону той горы...» (РР 4.53); «Затем в сторону Куберы (т.е. на Север. — Ю.А.) выступил Рагху подобный солнцу...» (РР 4.66). Однако на сетку заявляемых таким образом регионов накладываются более дробные территориальные деления. Система этих делений — назовем их районами — образуется не введением в текст специальных наименований или указаний, но повествовательными приемами, создающими впечатление дискретности открываемого походом пространства.

В отличие от эпоса, где регион предстает сплошным, нечленимым пространственным целым, у Калидасы в пределах региона различимы два типа территорий — собственно покоряемые территории, на которых совершаются боевые действия, делаются привалы, устраиваются пиры по случаю побед и т.д., и территории промежуточные, по которым пролегают дороги, ведущие героя от одной покоряемой территории к другой. Так, чтобы после победы над сухмами и вангами покорить Калингу, расположенную в том же Восточном регионе, войскам Рагху приходится переправиться через реку Капишу и пройти по землям уткалов: «Перейдя через Капишу по спинам выстроенных воинами слонов, двинулся он к Калинге по дороге, указанной ему уткалами» (РР 4.38); между Апарантой и парасиками в Западном регионе лежит дорога через пустыню: «Затем, чтобы победить парасиков, пустился он сухопутьем...» (РР 4.60); после подчинения хунов и камбоджей армия поднимается по склону Гималаев: «Затем, окруженный конницей, взошел он на гору, ставшую отцом Гаури...» (РР 4.71) и т.д.

Дорога — территория нейтральная и в силу этого как бы изымаемая из круга территорий, значимых с точки зрения завоевательных целей, — выступает в дигвиджайе Рагху в качестве главным образом функционального пространства. Она связывает и одновременно размежевывает значимые территориальные единицы. Поскольку же дороги протягиваются не только внутри регионов, но и между регионами, система регионального членения по существу перестает здесь работать, и территория дигвиджайи оказывается поделенной по-новому.

Эта новая система делений распространяется, впрочем, не на всю территорию субконтинента. Калидаса избирает для своего героя второй — «окраинный» — вариант маршрута, поэтому районированию подвергаются только пограничные земли. Всего в дигвиджайе Рагху различимы восемь районов. Это Гималаи, районы, примыкающие к Гималаям с востока и запада, район Крайнего Юга, Западное и Восточное побережья Индостанского полуострова и окраинные — западные и восточные — территории на материке.

Другое расхождение между традиционной моделью дигвиджайи и дигвиджайей Рагху связано с отбором и организацией географического материала. В традиционной дигвиджайе этот материал ограничен сведениями об этническом и государственном составе регионов. Информация вводится в текст перечнем покоренных племен, царей, царств, областей, городов. Иногда в этих перечнях попадают названия гор и рек, уточняющих местоположение племени или царства, иногда — указания на богатства, которыми славится та или иная из покоряемых областей. Однако данные этого рода очень немногочисленны, нерегулярны и дифференцирующим значением не обладают. Таким образом, география Индии, предстающая в традиционной дигвиджайе, не выходит за пределы географии населения и политических объединений.

Иное дело дигвиджайя Рагху. Географический облик районов строится здесь с учетом не одного, а по меньшей мере трех факторов. Это все те же племена и/или царства, горы и/или реки (упоминания о которых приобретают теперь регулярность) и растительность. Помимо сведений, принадлежащих к трем постоянным рубрикам, в характеристики отдельных районов могут включаться либо экономические (вводимые мотивом уплаченной дани), либо военные данные (в тех случаях, когда племя или царство оказывает Рагху сопротивление, отмечаются род выставленных в сражении войск, особенности вооружения, боевой тактики и т.д.). Материал подбирается при этом таким образом, чтобы характеристика одного района не повторяла характеристику другого ни в одной своей части, так что в разных районах не только живут разные племена и текут разные реки, но и растут разные деревья, выплачивается разная дань⁶ и разные рода войск ведут боевые действия.

Несмотря на значительные содержательные новшества, форма подачи географического факта остается традиционной. Географическая информация не выделяется из повествования в виде особых, перебивающих рассказ отступлений, экскурсов и т.д. Единственное на всю дигвиджайю описание природного ландшафта — это традиционное для махакавы описание Гималаев. Во всех остальных случаях описа-

ние заменяют две-три ландшафтные детали, сообщение о которых обычно не сопровождается никакими характеристиками и сводится к простому обозначению. Особенно важно, что выхваченные из ландшафта природные приметы, как правило, не наделяются самостоятельным существованием и предстают деталями скорее походной жизни, нежели природного окружения. Реки возникают в повествовании постольку, поскольку в них купаются воины и боевые слоны, деревья — потому что к ним привязывают на привале слонов, и т.д. При этом ситуации, вводящие природные предметы, обнаруживают устойчивую тенденцию к повторяемости — слонов, например, на протяжении дигвиджайи привязывают целых шесть раз! Между нарочитой функциональностью предметов и столь же нарочитой повторяемостью ситуаций, в которых они нам являются, существует очевидная внутренняя связь. Если функциональность стирает предмет, то повторение не позволяет ему полностью раствориться в походном контексте и, главное, акцентирует его дифференцирующую роль: так как в разных районах слонов привязывают к деревьям разных пород, это неизбежно концентрирует внимание на отличиях районных ландшафтов. Более того. Хотя Калидаса решительно отказывается в своем повествовании от столь характерных для эпоса перечисляющих структур, повторяемость вводящих предметы мотивов, с одной стороны, и предельная лаконичность представления предмета (через простое название) с другой, подспудно возвращают нас к перечням. Весь предметный мир, так или иначе втягиваемый в орбиту поступательного движения армии Рагху, легко разбивается на ряды рубрицированных географических примет. Вместе же эти ряды образуют ученое, построенное по принципу классификации географическое описание, явственно налагаемое на картину завоевательных действий героя.

Попробуем изложить это описание, для начала не выводя его за рамки повествования.

Итак, Рагху, царь Кошалы (территория штата Уттар-Прадеш), выступает из столицы своего царства Айодхьи, «увлекая за собой по направлению к Восточному океану огромное войско» (РР 4.32). Хотя в пути он одерживает немало побед, об этих победах говорится очень общо, и собственно дигвиджайя начинается с того момента, когда армия выходит к «темным от пальмовых рощ окрестностям океана» (РР 4.34). Здесь Рагху покоряет племена сухмов и вангов. Сухмы сдаются без боя. Вангов, «выставивших против него лодочные отряды», Рагху наголову разбивает в сражении и в память об этом событии устанавливает «победные стелы на островах, омываемых струями Ганги» (РР 4.36). Победленные ванги платят дань: «...сокрушенные и вновь возвращенные к жизни, будто рис, вырванный вначале из земли

и затем вновь посаженный в землю, одарили они Рагху зерном» (РР 4.37).

Поход продолжается. Воины Рагху переправляются через реку Капиша и, следуя путем, указанным уткалами, вторгаются в Калингу. Рассказ о вторжении обыгрывает тему высящейся на территории царства горы Махендра: «Ярый воинский пыл его устремился к вершине Махендры, как анкуша погонщика — к голове своенравного слона» (РР 4.39). Царь Калинги сопротивляется натиску Рагху и встречает его отрядами боевых слонов и ливнем стрел — «как гора, обрушившая дождь камней на вознамерившегося отрезать ей крылья Шакру» (РР 4.40). Победа остается за Рагху. Царь Калинги уплачивает дань, а воины Рагху пируют: «И разостлав на земле пиршественный ковер из листьев бетеля, испили воины кокосового вина⁷ и вражеской славы» (РР 4.42).

Покинув Калингу и продолжая двигаться «берегом океана, который окаймляли увешанные плодами арековые пальмы» (РР 4.44), Рагху выходит к Кавери. Воины и слоны купаются в реке, после чего «в предгорьях Малайи, где зеленые голуби вьются над зарослями перца» (РР 4.46), разбивается лагерь. Кони на привале давят копытами плоды кардамона: «Там пыль, поднимавшаяся от раздавленных конскими копытами плодов кардамона, оседала на сходных по запаху висках пребывавших в маде слонов» (РР 4.47), а слонов привязывают к сандаловым деревьям: «А шейные привязи слонов, накрученные на стволы сандаловых деревьев по бороздкам, проложенным обвивавшими их змеями, крепко держали даже тех из них, что разрывали ножную цепь» (РР 4.48). Населяющее Юг племя пандьев, не решаясь вступить в сражение с Рагху, платит ему дань отборным жемчугом, выловленным в том месте, «где река Тамрапарни встречается с океаном» (РР 4.50).

Отдохнув «на поросших сандалом склонах Малайи и Дардуры» (РР 4.51), армия Рагху вновь пускается в путь и, перевалив через гору Сахья, оказывается в Керале. Здесь «пыльца цветов кетаки, поднятая ветром, повеявшим от реки Муралы, оборачивалась душистой пудрой, без всяких усилий со стороны воинов осыпавшей их боевые доспехи; кольчуги, звеневшие на скачущих конях, перекрывали шум колеблемых ветром царских пальм, а пчелы с цветов пуннаги перелетали на благоухающие мадой виски слонов, привязанных к стволам финиковых пальм» (РР 4.55–57). Ни в Керале, ни в другой области Западного побережья, Апаранте, военные действия не ведутся. Рагху берет с царей Апаранты дань, а памятником одержанной им победы остается гора Трикута, исцарапанная бивнями его боевых слонов: «Высоко вознесшейся победной стелой сделал он там саму Трикуту, на камнях которой бивнями боевых слонов был выбит рассказ о его подвигах» (РР 4.59).

Следующим этапом в завоевании Запада становится покорение парасиков и яванов, путь к которым лежит через пустыню. Конница яванов и парасиков пытается остановить армию Рагху, но терпит поражение: «Словно медовыми шарами, облепленными пчелами, покрыл он землю их бородатыми головами, снесенными остроконечными стрелами. Те же из них, что остались в живых, сняв шлемы, сдались ему на милость...» (РР 4.63–64). Очередная победа отмечается пиром: «Тогда воины его, расстелив посреди виноградников драгоценные шкуры, разными винами развеяли усталость, рожденную жаркой битвой» (РР 4.65).

Теперь Рагху предстоит покорить Север. Он совершает новый переход и останавливается на отдых у реки Синдху (или, по другой версии текста, Ванксу). «Покатавшись на берегу Синдху и сняв таким образом усталость с дороги, отряхнули кони его приставшие к крупам тычинки шафрана» (РР 4.67). Далее он подчиняет хунов и камбоджей. Хуны пытаются оказать ему сопротивление, проигрывают, и их жены бьют себя по щекам, оплакивая павших героев (РР 4.68)⁸. Камбоджи предпочитают покориться без боя и, склонившись перед Рагху, «вместе с ореховыми деревьями, истерзанными цепями привязанных к ним слонов» (РР 4.69), посылают ему в дар превосходных коней и золото. После этих побед армия поднимается на Гималаи. Восхождение и следующий за ним привал рисуются на фоне гималайского ландшафта: «Затем, окруженный конницей, взошел он на гору, ставшую отцом Гаури... О храбрости, равной его собственной, поведал ему взгляд лежавших у пещер львов, что не вздрагивая поворачивали головы при криках воинов. В дороге освежил его влажный ветер с Ганги, рождавший шелест в березах и пение в бамбуках. На отдых воины расположились в тени намеру, на скалах, надушенных пупками лежавших на них перед тем оленей. Ночью же герою служили светильниками без масла светящиеся травы, мерцающий отблеск которых ложился на цепи привязанных к саралам слонов. А когда, свернув лагерь, ушел он оттуда, кора девадару, поврежденная шейными привязями, поведала киратам, какого огромного роста были его слоны» (РР 4.71–76). Успешно сразившись с полчищами горцев, вооруженных пращами, а также с племенем утсавасанкетов, Рагху спускается с Гималаев и, переправившись через Лаухитью, подходит к царству прагджйотишей и камарупов: «Когда он переправился через Лаухитью, задрожал повелитель прагджйотишей вместе с деревьями калагуру, к которым привязал он своих слонов» (РР 4.81). Не дожидаясь начала военных действий, царь камарупов (он же царь прагджйотишей) посылает Рагху своих лучших боевых слонов. На этом поход завершается, и Рагху со своим войском возвращается в Кошалу (РР 4.85).

Если теперь мы посмотрим на приметы покоряемых Рагху земель, отвлекаясь от повествования, получится такая картина.

1. Район крайних восточных земель; располагается по нижнему течению Ганга и берегу Бенгальского залива. Население — сухмы и ванги. Ванги, живущие, судя по всему, в прибрежной полосе, у самого устья Ганга, выращивают рис, а сражение ведут на лодках. Единственная упоминаемая река — Ганг. Флора представлена пальмировой пальмой (*Borassus flabellifer*, санскр. *tālī*).

2. Восточное побережье Индостанского полуострова. Здесь на территории современной Ориссы располагается царство Калинга. На переходе к Калинге живут уткалы. Основная военная сила калингов — боевые слоны. По землям уткалов протекает река Капиша (совр. Касаи), примета Калинги — гора Махендра (Восточные Гхаты). Флору представляют кокосовая пальма (*Cocos nucifera*, санскр. *nārikela*) и бетель (*Piper betle*, санскр. *tāmbūlī*); на побережье ниже Калинги отмечена арековая пальма (*Areca catechu*, санскр. *pūga*).

3. Крайний Юг (здесь, заметим, Рагху не выходит к океану). Население — пандьи. Основное богатство района — жемчуг. Реки — Кавери и Тамрапарни (совр. Тамбрапарни), горы — Малайя и Дардура. Малайю отождествляют либо с Кардамоновыми горами, либо со всеми горными массивами Крайнего Юга, включая Нилгири, Кардамоновы горы и др. Относительно Дардуры существуют разные предположения — Нилгири, Додабетта в Нилгири и т.д., но все они малонадежны. Растительность — кардамон (*Elettaria Cardamomum*, санскр. *elā*), черный перец (*Piper nigrum*, санскр. *maṅga*), сандал (*Santalum album*, санскр. *sandana*).

4. Западное побережье Индостанского полуострова. Здесь расположены две области — Керала и Апаранта (очевидно, то же, что Конкан). Река — Мурала (не идентифицирована); горы — Сахья (Западные Гхаты) и Трикута. Местоположение Трикуты неопределенно, но, если верить Калидасе, она должна была находиться в Северном Конкане, может быть на территории дистрикта Насик в Северной Махараштре (Gupta 1973: 246). Растительность — кетака (*Pandanus tectorius*, *Pandanus odoratissimus*, санскр. *ketaka*), пуннага — александрийский лавр (*Calophyllum inophyllum*, санскр. *puṅpāga*), финиковая пальма (*Phoenix sylvestris*(?), санскр. *kharjūri*), царская пальма (*rājatālī* — что это такое, неясно; словари отождествляют *rājatālī* с арековой пальмой, но с точки зрения общих принципов описания, не допускающих, чтобы одно и то же растение указывалось для разных регионов, это кажется маловероятным; возможно, под «царской пальмой» разумелась какая-то разновидность пальмировой пальмы).

5. Западные приграничные земли на материке. Население — парасики (персы) и яваны (греки). Они светлокожи и бородаты; в сражении

используют конницу; в их обычае, сдаваясь в плен, снимать с головы шлем. Реки и/или горы не указываются. Флора представлена виноградом (*drākṣā*). Отмечается, что в этих местах выделывают дорогие кожи и виноградное вино.

6. Западные предгорья Гималаев. Население — хуны (гунны) и камбоджи. Женщины у гуннов, оплакивая умерших, имеют обычай бить себя по щекам. Камбоджи богаты золотом и конями. Река — Синдху (Инд) или Ванкшу/Ванксу (Окс, Амударья). Растительность — шафран (*Crocus sativus*, санскр. *kuṅkuma*) и грецкий орех (*Juglans regia*, санскр. *akṣoṭa*).

7. Гималаи. Здесь живут кираты, утсавасанкеты и горные племена, использующие в качестве оружия пращи. Река — Ганг; как особая гора (или вершина) упомянута Кайласа (PP 4.80). Гималайская флора представлена гималайской бумажной березой (*Betula utilis*, санскр. *bhūrja*), саралой — сосной Роксбурга (*Pinus roxburghii sargent*, санскр. *sarala*), девадару — гималайским кедром (*Cedrus deodara*, санскр. *devadāru*) и деревом намеру (*nameru*), до сих пор надежно не идентифицированным. Чакладар (Chakladar 1963: 21) отождествляет намеру с дубом, но неясно, на каких основаниях; принятое в словарях отождествление с *Elaeocarpus ganitrus* вызывает сомнение. Помимо растительности отмечены животные — львы и олени. Под оленями, несомненно, разумеются мускусные олени (кабарга).

8. Восточные предгорья Гималаев (Ассам). Население — прагджйотиши и камарупы. Богатство края — слоны. Река — Лаухитья (совр. Брахмапутра). Флора представлена калагуру, «черным» агуру — «черным» алойным, или орлиным, деревом (*Aquilaria agallocha*, санскр. *aguru*, *kālāguru*).

Приведенное описание принято считать одним из самых точных в индийской географической традиции. Основанием для такой оценки служат в первую очередь подтверждаемые другими, в том числе античными, источниками сообщения об обычаях западных и северных племен (Bloch 1908: 675; Ingalls 1976: 21) и легко проверяемая география растений. О точности последней еще в начале века восторженно писал Т. Блох: «...достаточно сослаться на бетелевые лианы и кокосовые пальмы Калинги, и сейчас столь характерные для Восточного побережья в районе Ориссы и Ганджана... Деревья калагуру в Прагджйотише и девадару в Гималаях... и в наши дни составляют примечательную особенность растительности этих мест» (Bloch 1908: 674). Тот же Блох впервые заметил, что «описание покоренных Рагу земель... оставляет впечатление непосредственного знакомства Калидасы с этими землями» (Bloch 1908: 674). По предположению Блоха, Калидаса мог побывать в этих местах вместе с армией Самудрагупты,

который, если верить надписи Харишены, совершил поход, подобный походу Рагху.

Гипотеза о связи Калидасы с Самудрагуптой была вскоре отвергнута, но мысль о том, что описание земель, через которые проходит армия Рагху, сформировалось на основе личных наблюдений, повторялась впоследствии неоднократно. Почти через 70 лет после Блоха Инголлс писал: «Во всех этих пассажах есть небольшие детали, точность которых невольно наводит на мысль, что Калидаса много путешествовал. Это кажется тем более вероятным, что точность — нечастая гостья в санскритской географии. Мы узнаем от него о пальмировых пальмах, росших в прибрежной Бенгалии, о кокосовых орехах и бетелевых деревьях Ориссы. Он упоминает голубей, порхающих в перечных деревьях Малабара, и кардамон, который рос и до сих пор растет в этих местах. Он знал, что лучший жемчуг рождается в море близ устья Тамрапарни. И если об этом ему могли рассказать ювелиры, то его осведомленность касательно Северо-Запада едва ли могла опереться на что-либо иное помимо личных наблюдений» (Ingalls 1976: 20). В том же духе высказываются Чакладар (Chakladar 1963: 19), Кришнамурти (Krishnamoorthy 1979: 79) и многие другие.

Между тем для того, чтобы знать, где что растет, Калидасе вовсе не нужно было совершать далекие путешествия. Даже при самом поверхностном взгляде на флору, представленную в дигвиджайе Рагху, ясно, что ее составляют полезные растения, имевшие (и поныне имеющие) товарное значение и служившие предметом экспорта из соответствующих районов. В самом деле. Мы видим здесь виноград, грецкий орех, растения, из которых получали пряности (кардамон, перец, шафран), важные в хозяйственном отношении пальмы — кокосовую, пальмировую, арековую (кокосовая пальма славилась плодами и плодовым соком — «молоком»), листья пальмировой пальмы использовались как писчий и кровельный материал, а из сахаристого сока, добываемого из ее ствола и молодых побегов, делали вино; плодовые косточки арековой пальмы, как и листья упоминаемого Калидасой бетеля, шли на приготовление знаменитой жвачки, так же любимой индийцами в древности, как и сейчас). Из входящего в число растений дигвиджайи сандала, как и в наши дни, делали мебель (о ложах из сандала упоминают уже буддийские канонические тексты), а также разнообразные дорогие вещицы. Береза высоко ценилась за кору, используемую в качестве писчего материала. Сандал, шафран, алойное дерево (прежде всего «черное», т.е. зараженное грибом, придающим древесине темный цвет, смолистость и особенно сильный аромат), а также кедр и сосна широко применялись в парфюмерном и косметическом производстве: из растертой в тонкий порошок древесины сандала,

кедра и алоэ делали ароматические пудры из сандала, алоэ, шафрана, смешивая соответствующий порошок с маслом и некоторыми другими составляющими, получали душистые цветные мази (розовую, черную, оранжевую), наносившиеся на лицо и тело в качестве декоративного «тона». Из черного алоэ добывали темную маслянистую эссенцию, которая применялась для росписи щек, груди, рук и шла на изготовление духов; сосновая смола, помимо того что ее охотно добавляли в мази и духи, была одним из самых любимых курений: ею обкуривали помещения, одежду, волосы после купания; тем же целям служили сандаловые, алойные и кедровые курительные палочки, а также комбинированные курения из смеси разных пород ароматической древесины, смолы, шафрана и т.д. На этом фоне нельзя считать случайным и упоминание в связи с описанием природных достопримечательностей Гималаев «пахучего» оленя — кабарги: из мускусной железы кабарги добывался мускус, составлявший основу многих духов и мазей.

Все перечисленные продукты (пряности, ценная древесина, фрукты, береста и т.д.) не производились в долине Ганга, их привозили сюда из других областей Индии. Откуда приходил тот или иной товар, было хорошо известно, тем более что ареал распространения большинства названных в дигвиджайе растений достаточно ограничен. Кедр, береза, сосна не выходят за пределы Гималаев (кедр и сосна характерны для Западных Гималаев, береза — для Восточных). Район распространения (и, добавим, родина) алойного дерева — южные и юго-восточные предгорья Гималаев (территории Ассама и Бенгалии). Шафран растет только в Кашмире. С Кашмиром (и, шире, западными предгорьями и склонами Гималаев) связан и грецкий орех. Кардамон и перец — исключительно южные растения: перец произрастает в Западных Гхатах и на прибрежной равнине Кералы, кардамон — в гористых районах Кералы и Майсура. На Крайнем Юге — в Западных Гхатах и на территории Тамилнада — растет и сандаловое дерево. Пальмы, как и бетель, в отличие от перечисленных растений распространены довольно широко, но основные места их произрастания находятся в прибрежных районах Запада и Востока.

Таким образом, зная происхождение привозных товаров, можно было достаточно точно распределить растения по маршруту дигвиджайи. Впрочем, одну ошибку, по-видимому, Калидаса все-таки допускает. Среди деревьев, растущих на Западном берегу, он называет две пальмы — не очень ясную царскую пальму (или, точнее, царскую пальмиру) и пальму финиковую. Исходя из общего характера вводимой в дигвиджайю растительности, естественно предположить, что речь в данном случае идет об окультуренной, т.е. финиконосной

финиковой пальме (*Phoenix dactylifera*). На территории Индии, однако, финиконосная финиковая пальма растет только в Синде и Пенджабе. В других районах, в том числе на полуострове, распространен финик обыкновенный (или лесной), хозяйственное значение которого невелико, а плоды мало пригодны для еды. Поскольку финики в долину Ганга действительно ввозились — об этом сообщает, например, Раджашекхара, правильно причисляя их к товарам, приходящим из западных земель (Раджашекхара, с. 94), — остается предположить, что Калидаса перепутал один западный район с другим и, имея в виду именно финиконосную пальму, поместил ее не туда, куда следовало.

Описание растительности Западного берега выбивается из общего ряда не только этой ошибкой. Помимо упомянутых пальм Калидаса помещает сюда еще два дерева — кетаку и пуннагу, ни одно из которых не имело, судя по всему, сколько-нибудь заметного хозяйственного и товарного значения. Более того, если бы они все-таки таковыми обладали и из них производились какие-то ценные продукты, эти продукты вряд ли попали бы в категорию импортируемых. Дело в том, что оба дерева произрастают не только на полуострове, но и в некоторых районах Севера. Кетака была привычным деревом на Мальве — ср. изгороди из кетак вокруг деревенских домов в Дашарне (Восточная Мальва), упоминаемые Калидасой в его поэме «Облако-вестник» (ОВ 23). Показательно также, что и кетака, и пуннага входили в состав североиндийского сезонного канона: цветение кетаки являлось одним из важнейших признаков наступления дождей, цветущая пуннага (не столь, правда, часто встречающаяся в сезонной поэзии) ассоциировалась с сезоном холодов и ранней весной.

Трудно сказать, что заставило Калидасу, в нарушение принятых им норм формирования районной растительности, поместить на Западном побережье два таких дерева. Свою роль, конечно, мог сыграть запрет на упоминание одних и тех же растений применительно к разным районам. Сосредоточив всю полезную береговую растительность (пальмы, бетель) на Восточном берегу, Калидаса тем самым как бы «оголил» Западный берег и вынужден был каким-то образом восполнить образовавшуюся брешь. С другой стороны, нельзя исключать и того, что у автора «Рода Рагху» могла быть какая-то особая, независимая от общей для дигвиджайи концепция береговой флоры, согласно которой на морских берегах должны были расти помимо пальм кетака и пуннага. Это кажется тем более вероятным, что оба дерева действительно очень характерны для приморских районов. Кетака вообще любит песчаные почвы и растет не только у моря и морских лагун, но и по берегам рек (напомню, что пыльцу кетак на Западном побережье разносит ветер, дующий именно с реки). Типичным береговым деревом

является и пуннага. Не менее важно, что сочетание пальм с пуннагой и/или кетакой, судя по всему, воспроизводится у Калидасы всякий раз, когда речь заходит о береговой полосе — ср. описание Южного берега в РР 13.15–17, где перед нами последовательно возникают пальмировые рощи, кетаки, пыльцу которых на сей раз разносит ветер с моря, и рощи арековых пальм.

И все же — почему именно кетака и пуннага? Что, кроме обычно предполагаемых «личных наблюдений», может стоять за выделением в береговой флоре этих двух деревьев? Ничего не утверждая, нельзя тем не менее вспомнить в этой связи о древнетамильской литературной традиции и стержневом для нее каноне пяти тиней⁹. Среди природных районов, к которым эта традиция привязывает различные лирические ситуации, есть район морского побережья, и, как показало исследование А.М. Дубянского, в круг деревьев и растений, отобранных каноном на морском берегу и существенных с точки зрения поэтических ситуаций, входят кетака (там. тажей — tālai) и пуннага (там. пунней — puṇṇai), причем последнему дереву явно принадлежит одна из ключевых ролей в разработке соответствующей лирической темы (Дубянский 1989: 154–159). О том, был ли Калидаса знаком с тамильской традицией, можно только гадать. Однако трудно отделаться от впечатления, что в выработанной Калидасой картине приморской флоры отразились не некоторые общие суждения о характерной, типичной и т.д. растительности береговой полосы, но два разных взгляда на эту растительность — северный, выделяющий в ней полезные деревья, и южный, сосредоточенный на деревьях обрядового и лирического ряда.

Если прибрежная флора была в общем знакома жителям Гангской долины, то об облике растений более далеких районов — Крайнего Юга, Гималаев, Ассама, Кашмира или Афганистана (откуда ввозили виноград и, возможно, финики и грецкие орехи) — они должны были иметь весьма смутное представление. Не случайно Калидаса воздерживается от описания этих растений, а если и вводит какие-то характеризующие их детали, то последние касаются либо аромата (ср. упоминание об аромате кардамона, похожем на запах мады), либо тех частей растения, которые были известны по его товарным формам (см., например, тычинки, упоминаемые в связи с шафраном). Описание Гималаев за пределами дигвиджайи Рагху (в других поэмах Калидасы, у Ашвагхоши) особенно богаты такими «товарными» деталями. Калидаса в «Рождении Кумары» не дает ни одного указания на то, как выглядит береза в целом, но зато отмечает, что ее кора приятна на ощупь (РК 1.55). Единственная деталь, упоминаемая в связи с сосной (РК 1.9), — душистая смола (в тексте kṣīra — «молоко»). О кроне

дерева, высоте, цвете его коры и, может быть, самом характерном в его облике — хвое — Калидаса умалчивает.

Точно так же обстоит дело и с животными. Из гималайской фауны жителям долины Ганга были знакомы кабарга и як. Кабаргу знали по мускусной железе, яка — по хвосту (хвосты яков, притом непременно белые, шли на изготовление царских опахал). Калидасе было известно, что мускусная железа вырезается у кабарги из живота, и отсюда родился мотив, постоянно сопровождающий упоминание об этом животном: пупок кабарги испускает аромат мускуса, и она душит этим ароматом камни, на которых лежит (РР 4.74; ОВ 52). Вся образная фактура, связанная с яком, разумеется, вертится вокруг его хвоста: у Ашвагхоши (ПН 10.11) он цепляется хвостом за ветви дерева, у Калидасы его хвост вспыхивает факелом во время лесного пожара (ОВ 53), служит опахалом царственным Гималаям (РК 1.13) и т.д. Работа с «товарной» деталью ведется так виртуозно, что сомнения в подлинности создаваемой картины, как правило, не возникает. Только иногда перенесение товарной формы предмета на его природный облик приводит к очевидной ошибке. Такова, например, ошибка, допущенная Калидасой при описании кардамона, растущего в малайских предгорьях (РР 4.47): кони дают плоды кардамона, и из-под их копыт поднимается пахучая пыль, оседающая на висках слонов. Ясно, что за этим образом стоит представление не о живых плодах, а об уже высушенных, готовых к употреблению кардамоновых коробочках.

Идея реконструкции растительности далеких земель по поступающим оттуда товарам целиком принадлежит литературной традиции. Географические тексты пуран содержат списки племен, джананад, рек и гор, но ничего не сообщают об индийской флоре. Для эпоса сандал и алоэ — предметы дани, а не растительности. Все начиналось, возможно, с гор, с Гималаев и Малайи в первую очередь. Девадару появляется в описаниях Гималаев уже в эпосе — правда, среди обширного списка других, отнюдь не горных деревьев. Затем мы встречаем его у Ашвагхоши — уже как характерную деталь гималайского ландшафта. У Ашвагхоши же впервые в этот ландшафт вводится як. Малайя входит в древнюю поэзию вместе с мотивом южного ветра, несущего аромат растущих по ее склонам сандаловых деревьев. Постепенно, очевидно, круг осваиваемых таким образом далеких растений расширялся, и на этой основе еще в древности, к эпохе Гуптов, во всяком случае, сформировался географический растительный канон, параллельный канону сезонной растительности. Подобно тому как за каждым сезоном традиция закрепляла определенный круг расцветающих в этот сезон и тем самым помечающих его растений, за далекими южными и северными горами и за окраинными областями в качестве постоянной при-

меты были закреплены деревья и растения, ассоциировавшиеся с ними через соответствующие продукты. При этом сезонная и географическая флора никоим образом не пересекались: первая была «своей», вторая — чужой, экзотической. Объединяло оба ряда только правило, не допускавшее повторения примет: дерево, даже если его цветение захватывало два сезона, могло быть связано только с одним, растения, отмеченные в одном районе, не могли появляться в другом.

Первое свидетельство существования географического канона мы получаем от Бхамахи, самого раннего из известных нам теоретиков, жившего примерно в то же время, что и Калидаса (IV–V вв.). В своем трактате о поэзии, в разделе, посвященном рассмотрению допускаемых поэтами ошибок, Бхамаха называет в числе прочих ошибки в отношении времени (*kāla*) и пространства (или места — *deśa*). Речь идет о случаях, когда неправильно указывается время цветения сезонных деревьев и когда дерево, являющееся приметой одного района, помещается в другой. Приводимый Бхамахой пример «пространственной» ошибки весьма характерен: «На Малайе, где края горных расселин поросли калагуру, радуют глаз девадару, клонящиеся под грузом сладкопахнущих цветов» (ПУ 4.30). Но еще любопытнее правило, предшествующее примеру: «Если даже нет указаний по поводу того, какой товар производится в местности, о том, что этой местности противоречит, следует догадаться исходя из ее природы» (ПУ 4.29)¹⁰. Здесь замечательно, с одной стороны, прямое указание на то, что основой для описания растительности далеких мест являются производимые в ней товары, а с другой — признание, что большая часть сведений такого рода не зафиксирована в виде специальных и, очевидно, письменных инструкций (т.е. в шастрах).

Средневековые теоретики, следуя Бхамахе, также вводят в число недопустимых погрешностей географические ошибки, но ни о товарах, ни об инструкциях при этом не упоминают. Характер примеров, впрочем, не меняется: калагуру, ошибочно помещенные на берег Кавери (ЗП 3.166), кокосовые пальмы, перенесенные на Северо-Запад (СПУ 2.2.23), и т.д. Только Раджашекхара в конце IX в. затрагивает тему географического канона не в связи с ошибками, а в контексте общего обсуждения пространства и его частей как предмета поэтического изображения. Говоря в числе прочих пространственных делений (небесный, земной мир и т.д.) о Бхаратаварше, называемой также «полем чакравартина» (Раджашекхара, с. 92), Раджашекхара приводит географические характеристики четырех регионов. Эти характеристики разносятся им по четырем рубрикам: джанапады, горы, реки, производимые товары (*dravya*). О растениях как таковых не говорится ни-

чего. Что же касается товаров, то учитываются только товары из окраинных земель (Раджашекхара, с. 93–94).

Материал теоретических трактатов (особенно ранних, до Раджашекхары) убеждает в том, что географический канон сформировался вне дигвиджайи и поначалу не был с ней связан. Притом что дигвиджайя Рагху по сути дела единственная литературная дигвиджайя, сохранившаяся от древней эпохи, утверждать с определенностью, что именно Калидаса впервые соединил обе традиции, едва ли возможно. Но это, во всяком случае, кажется весьма вероятным. При этом, скорее всего, преследовались две цели.

Одна из них была связана с веяниями в области сезонной поэзии. В эпоху Гуптов, как известно, получил распространение жанр небольшой поэмы, посвященной последовательному описанию всех шести сезонов индийского года. Популярность его была так велика, что подобные описания стали вставляться и в махакавью — ср., например, описание всех времен года в последней песни «Рода Рагху». Не исключено, что Калидаса хотел создать параллельную форму, содержащую такое же последовательное, сведенное в цикл описание всех частей пространства (равного, разумеется, пространству Индийского мира). Дигвиджайя с ее географическими акцентами прекрасно подходила на роль сюжетной рамки такого описания (замечу в связи с этим, что и описание шести сезонов у Калидасы дано не прямо, как это обычно делается в средневековых поэмах, но под предлогом рассказа о царских развлечениях). Выбор окраинного маршрута при этом, несомненно, диктовался географическим каноном, который был «завязан» именно на дальних землях. Другая художественная задача, которая могла волновать Калидасу, — введение в повествование ученого географического описания, расширенного и обогащенного растительной темой. Тяготение махакавьи к соединению художественного текста с шастрическим — явление, хорошо известное.

Предложенное Калидасой решение темы дигвиджайи не имело, однако, продолжения. Средневековая литература в значительной мере отходит от географической линии вселенского похода. Дигвиджайя используется теперь либо в качестве мотивировки неожиданных встреч, завязывающих сюжетные узлы (см. романы Баны), либо как рамка, объединяющая разрозненный повествовательный (Дандин) или описательный (поэма Вакпатираджи «Убийство царя Гауды») материал. Что касается географического канона, то и он теряет былую строгость, и Бхарави, скажем, вопреки всем предписаниям помещает на Гималаи сандаловые деревья.

¹ Дигвиджайя Рагху привлекала внимание исследователей в связи, во-первых, с историей Гуптов и датировкой Калидасы (см. работы Блоха и Гавроньского), а во-вторых, с обсуждением проблем древнеиндийской географии (см. исследования Упадхьяи, Чакладара, Инголласа, Сиркара, Гупты и др.). Ей обычно уделяют внимание и авторы общих работ о Калидасе.

² Пандавы учреждают дигвиджайю после обустройства «под царство» территории Кхандавапрастхи, отведенной им Кауравами, т.е. после строительства города и дворца (Мбх 1.199.24–50, 2.3.16–34), Рагху — после получения царства от отца, удаляющегося «по старости» в лесную обитель (РР 3.70). Сходная ситуация в прашасти Харишены, где описанию дигвиджайи Самудрагупты предшествует сцена передачи ему царства отцом. В романе Баны «Жизнь Харши» царевич Харша принимает решение о дигвиджайе после получения известия о гибели старшего брата, делающей его единственным претендентом на престол, и в день, благоприятный для начала похода, спешно совершает обряд помазания. См. также эпизод дигвиджайи Удаяны в «Океане сказаний» Сомадевы (2.2.212–217; 3.5.56–117). В средневековом романе дигвиджайя может совершаться не только царем, но и царевичем — см. «Кадамбари» Баны и «Приключения десяти царевичей» Дандина. Примечательно, однако, что Чандрапида в «Кадамбари» проходит перед походом церемонию помазания в наследники престола и принимает титул «молодого царя».

³ Как было замечено еще Ван Бейтненом (Buitenen 1972: 77), раджасуйя предстает в эпосе (имеется в виду раджасуйя Юдхиштхиры из второй книги «Махабхараты») не обычным обрядом посвящения на царство, но совершенно особой церемонией, присваивающей уже помазанному на царство царю «качество» верховного властителя. См. в «Махабхарате»: «Поскольку принявший окропление (т.е. помазание. — Ю.А.) царь причащается Варуне (*vāruṇaṃ guṇam ṛcchati* — букв. «приобретает варуническое качество»), постольку, даже став царем, он стремится обрести во всей его полноте качество всеобщего царя (*kṛtsnaṃ saṃgāhiguṇam abhīpsati*). Твои друзья считают, о радость куру, что для тебя, достойного того, чтобы обрести качество всеобщего царя, настало время совершить раджасуйю» (2.12.11–12). И дальше: «Для кого совершаются все жертвенные обряды [раджасуйи]... а в конце жертвоприношения — окропление, тот благодаря этому начинает именоваться Всепобедителем (*sarvajittencyate*)» (2.12.14). Точно также понимается раджасуйя в «Роде Рагху». Об этом говорит замена прямого названия «раджасуйя» в РР 4.86 на перифрастическое *viśvajitam ... uajītam* («всепобедительное жертвоприношение»), обыгрывающее сообщаемый раджасуйей титул. Ср. также РР 4.88, где совершивший жертвоприношение Рагху именуется «всеобщим царем» (*saṃgrāj*).

Что касается роли дигвиджайи в комплексе «дигвиджайя–раджасуйя», то тут согласия между эпосом и Калидасой нет. В эпосе дигвиджайя целиком подчинена обряду. Юдхиштхира посылает братьев на покорение стран света только потому, что без этого нельзя совершить раджасуйю, которая после смерти откроет ему доступ в царство Индры. Любопытно, что обязательность дигвиджайи объясняется при этом не столько необходимостью побед, подтверждающих право на высший титул, сколько необходимостью добыть богатства, которые затем будут розданы на церемонии жертвоприношения. Отправляясь в поход, Арджуна говорит Юдхиштхире: «Думаю, надо пополнить нашу казну. Я соберу дань со всех царей, о лучший из властителей» (Мбх 2.23.3). У Калидасы акценты расставлены иначе.

Рагуху побуждает к походу не желание совершить раджасуйю, а ищущая для себя выражения (и полагающаяся ему по статусу) царская сила (РР 4.24). Дигвиджайя, таким образом, обретает самостоятельную ценность, а раджасуйя понижается в своем значении до завершающей поход церемониальной точки (заметим, что раджасуйе в поэме посвящена одна строфа, тогда как о походе рассказывают 58 строф).

В средневековой литературе раджасуйя вовсе исчезает из эпизодов с дигвиджайей, а трехчленная сюжетная формула «помазание–дигвиджайя–раджасуйя» сменяется двучленной «помазание–дигвиджайя» (как в романах Баны) или «дигвиджайя–помазание» (как в романе Дандина). Любопытный пример вариации трехчленного сюжета (без раджасуйи!) дает дигвиджайя Удаяны у Сомадевы (2.2.212–217, 3.4.53–54, 3.5.56–117). Другая характерная черта средневековых трансформаций сюжета — практически полное отсутствие мотивировок похода. Дигвиджайя подается как нечто само собой разумеющееся, как древний и освященный традицией обычай. Редкие попытки привязать к дигвиджайе решение каких-то конкретных политических задач (например, как в «Жизни Харши», вписать в череду обязательных завоеваний карательную экспедицию против определенного царства) общей картины не меняют.

⁴ Параллелизм между «установлением стран света» и дигвиджайей был отмечен в свое время Ван Бейтненом в работе, посвященной анализу второй книги «Махабхараты». Полагая, что весь событийный ряд «Сабхапарвы» выстроен по сценарию раджасуйи, Ван Бейтнен усматривал в дигвиджайе «драматизацию» церемонии «установления», а раджасуйю Юджиштхиры склонен был соотносить со следующим за «установлением» обрядом абхишеки (Buitenen 1972: 73–75, 78). С другой стороны, последовательность «абхишека — набег и воинственный объезд вселенной — восшествие на трон» находит очевидное соответствие в трехчленной формуле «коронация — дигвиджайя — повторная (окончательная?) коронация». Приведенные аналогии едва ли позволяют видеть в дигвиджайе всего лишь не имеющую реальных ассоциаций повествовательную реплику той или иной обрядовой церемонии. Весьма вероятно, что и обрядовые формы, и литературная дигвиджайя отражают некоторую действительную — безусловно очень архаичную — практику связанных с посвящением на царство ритуальных походов (разумеется, никогда не достигавших тех масштабов, какие рисует литературная традиция). См. по этому поводу (Buitenen 1972: 75). О других возможных повествовательных параллелях раджасуйе см. у Хистермана (Heesterman 1985: 119–124).

⁵ Распределение братьев по странам света определяется по преимуществу возрастной иерархией: Бхима и Арджуна — старшие братья, к тому же рожденные первой (старшей) женой Панду, направляются в «божественные» страны света, связанные в древней космологии с верхним миром, младшие — близнецы Накула и Сахадева — в страны света, ассоциируемые с нижним миром. В «верхней» паре Бхима как старший покоряет самую благую, самую божественную из стран — Восток, Арджуне же достается покорение Севера. Все четыре похода происходят одновременно, и последовательность, в которой они излагаются, отражает обычный для дигвиджайи круговой порядок покорения стран света с одним, однако, важным отступлением. Сказание о дигвиджайе начинается с рассказа не о восточном, а о северном походе, походе Арджуны; за ним следуют восточный (Бхимы), южный (Сахадевы) и западный (Накулы). По-видимому, за этим отступлением стоят соображения, связанные с той же возрастной иерархией. При обычной схеме

дигвиджайи (Восток–Юг–Запад–Север) изложение похода Арджуны заняло бы последнее место, и в перечне братьев он оказался бы за близнецами. Это, должно быть, казалось вещью менее допустимой, чем перестановка в последовательности старших братьев (вначале Арджуна, затем — Бхима).

⁶ В «Махабхарате» для всех регионов используется практически один и тот же набор богатств, собираемых в виде дани. Он включает драгоценные камни, жемчуг, дорогие украшения и одежду, алоэ, сандал, золото и т.д. (см. Мбх 2.27.25–27, 28.52).

⁷ Кокосовое вино получали из перебродившего сока («молока») кокосовых орехов.

⁸ Вариант текста, откомментированный Маллинатхой, только намекает на поведение женщин: «Там деяния Рагху, явившие хунам его доблесть, заставили побагроветь щеки их жен (kapolarāṭalādeśi babhūva)». О том, что краска на щеках женщин появилась от того, что они били себя по лицу, сообщает Маллинатха (tāḍanādīkṛtāṅguṅyasya). Прозрачнее выглядит текст, принятый другим комментатором поэмы, Валлабхадевой. Он читает kapolarāṭanādeśi («заставили [их жен] разбить себе щеки»).

⁹ Приношу благодарность А.М. Дубянскому, обратившему мое внимание на южноиндийский материал.

¹⁰ yā deśe dravyasambhūtir api vā nopadiśyate, tattad virodhi vijñeyam svabhāvat.

ОБРАЗ АШРАМЫ В ДРЕВНЕИНДИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ*

Хорошо известно, что в мире древнеиндийского эпоса действуют не только герои и мифологические персонажи, но и подвижники и что обитель подвижника — ашрама — составляет значимую часть эпического пространства. Менее известно, что эту свою роль ашрама сохраняет и в литературе I–V вв. Между тем достаточно даже беглого взгляда на сохранившиеся от I–V вв. поэмы (махакавьи) и высокие драмы (натаки), чтобы убедиться в том, что присутствие ашрамы в картине действительности, рисуемой высокими жанрами, считалось в это время совершенно обязательным.

Статья посвящена рассмотрению литературной ашрамы. Но так как литературная ашрама конструировалась по преимуществу из готовых форм, выработанных эпической традицией, обойтись без эпического материала оказалось невозможно. Поэтому в статье два раздела: в первом представлены, в самом общем виде, эпический подвижник и эпическая ашрама; во втором анализируется литературный материал.

I

Как показали исследования последних лет, тапас (аскеза) понимается в эпосе главным образом как магическая процедура (представление об аскезе как о форме религиозного поведения появляется лишь в относительно поздних и преимущественно дидактических частях эпоса)¹. Магическое значение приписывается при этом не всякой аскезе — аскетический образ жизни, как бы суров он ни был, таким значением не обладает, — но лишь самым интенсивным, самым жестоким ее формам. Сюда входят голодание (вплоть до полного, когда тапасвин отказывается не только от любой пищи, даже такой, как сухие листья или трава, но и от воды и начинает питаться «одним воздухом»), мучительные физические упражнения — немигание, лежание без движения, но более всего — неподвижное стояние с поднятыми вверх руками;

* Петербургский Рериховский сборник. Вып. V. СПб., 2002.

чрезмерное нагревание и охлаждение (в жаркое время дня и года тапасвин сидит под палящим солнцем в окружении четырех костров, в холодный сезон и холодными ночами надевает на себя мокрую одежду или забирается в водоем и стоит по горло в воде), нанесение себе ран, отсечение от тела кусков плоти и сжигание их в огне и др.² К перечисленному добавляются общие правила жизненного обихода, выполнение которых является условием тапаса и одновременно подготовкой к нему. Тапасвин уходит в лес или в горы, либо вовсе отказывается от одежды, либо облачается в звериную шкуру (обычно в шкуру черной антилопы) или, что чаще, в валкалу («одежду из коры»)³, перестает мыться, стричь и расчесывать волосы (такие грязные, спутанные, либо вовсе не прибранные, либо закрученные узлом на макушке волосы именуется «джатой»), до начала настоящих голодовок и в промежутках между ними питается только лесными плодами и кореньями и, конечно, соблюдает целомудрие (предполагаемое, впрочем, уже самим лесным уединением)⁴.

Приемы самоистязания, культивируемые тапасвином; рассматриваются как способы внутреннего разогрева. Об этом говорят и самый термин *tapas*, используемый для обозначения аскезы и достигаемого с ее помощью результата (корень *tap* «совершать аскезу» букв. значит «нагревать», первое значение слова *tapas* — «тепло», «жар»), и многочисленные описания аскетов. Глубинно, видимо, самоистязание (необходимо предполагающее усилие, волевое и физическое напряжение) связывается с идеей выработки (или высвобождения?) жизненной энергии, причем сама эта энергия мыслится как жар; огонь, блеск: тапасвин способен испепелять взглядом, совершая аскезу, нагревает пространство (от его подвигов раскаляются земля и небо, горы начинают испускать пар, страны света — дымиться), окружающим он представляется таящим в себе пламя, готовое вырваться наружу, и т.д. Именно жар, выделяемый в процессе аскезы, дает тапасвину власть над силами, управляющими связью вещей и событий. Но это происходит не сразу. Магическая действенность жара находится в прямой зависимости от степени его концентрации, и должно пройти немалое время, прежде чем тапасвин ощутит результаты своего тапаса (отсюда настойчивые указания на сроки аскезы в описаниях подвижничества). После того как необходимый уровень достигнут, время начинает работать на возрастание обретенного могущества. Жар копится, и чем дольше длится аскеза, тем чудодейственнее сила тапасвина и шире возможности ее применения. Где остановится тапасвин и остановится ли вообще, зависит от того, что стоит за его обращением к тапасу.

Эпос рисует подвижников двух типов. Одни становятся аскетами из нужды, не видя иного средства добиться желаемого, и по достижении цели прекращают аскезу и возвращаются к обычному образу жиз-

ни. Другие же обнаруживают никак конкретно не мотивированную и потому как бы врожденную предрасположенность к тапасу, приемлют подвижничество как единственно возможный для себя способ существования и, вступив на этот путь в юности или детстве, никогда уже с него не сходят. Таким образом, первых можно было бы назвать временными (или эпизодическими) подвижниками, а вторых — постоянными⁵.

Как средство обретения желаемого тапас используется персонажами разного пола, разной природы и разного статуса, но чаще всего в роли временных подвижников оказываются цари (герои) и демоны (асуры, ракшасы). Хотя желания, к осуществлению которых стремятся подвижники, в целом очень разнообразны (Арджуна, скажем, хочет получить божественное оружие, брахман Явакри — стать знатоком Веды, не уча ее, дочь риши — найти достойного мужа, царь Вишвамित्रа — сменить царский статус на брахманский и т.д.), можно заметить, что цари прибегают к тапасу главным образом ради обретения потомства, а ракшасы и асуры — добываясь неуязвимости и власти над вселенной.

Механизм достижения успеха в любом случае один. Доведенный до определенного предела тапас повергает в смятение мир богов или, что чаще, представительствующего за этот мир царя богов Индру (если подвижник — асура или ракшаса, роль представителя богов передается Брахме). Боги опасаются, что растущая мощь тапасвина позволит ему занять верхнюю ступень в космической иерархии, в результате чего сами они потеряют свой нынешний статус (ср. обычные тревоги Индры, который боится, что подвижник скинет его с занимаемого им места, лишит трона, сам станет Индрой и т.д.). Чтобы предотвратить надвигающийся иерархический переворот, Индра (или Брахма) является подвижнику и в обмен на прекращение аскезы обещает исполнить его желание (в позднем, религиозно окрашенном варианте этого сюжета тапас из средства принуждения бога превращается в средство завоевания его благосклонности: подвижник посвящает свою аскезу какому-либо божеству, чаще всего Шиве, в качестве особого ему приношения; бог, откликаясь на «жертву», является подвижнику — теперь уже как преданному адепту — и в награду за выказанное рвение предлагает ему на выбор дар). Заручившись обещанием бога, подвижник тут же теряет весь свой магический жар и возвращается к тому состоянию, в котором находился до начала тапаса. Сила, обретенная «временной» аскезой, — все равно, длится ли эта аскеза месяцы, годы или, как у мифологических персонажей, сотни и тысячи лет, — оказывается, таким образом, силой однократного применения. Возникновение новой цели требует нового тапаса, и так каждый раз.

С постоянными подвижниками ситуация иная. Совершение аскетических подвигов предуказано им с той же непреложностью, с какой

эпическому герою — совершение подвигов воинских. Тапас они творят не из практической надобности, а потому, что не могут этого не делать, и если в их подвижничестве и скрыта какая-то цель, то это цель не личная, но, скорее, связанная с ценностями мифологического порядка. Поскольку тапас творится ими постоянно, то и магическая сила, идущая от тапаса, у них тоже постоянна. Она не появляется и не исчезает, но составляет нечто всегда им присущее, некоторое обязательное для них качество (напоминая этим силу и доблесть эпического героя). Благодаря тому же постоянству тапаса действенность этой силы оказывается практически беспредельной, а отсутствие заданности в ее применении дает возможность пользоваться ею когда угодно, сколько угодно и по какому угодно поводу. При этом любое ее проявление неизбежно оборачивается чудом: Агастья, например, силой тапаса выпивает океан, останавливает рост горы Виндхья, Вишвамित्रа создает реку, Мандакарни возводит подводный дворец и т.д.; все постоянные подвижники наделены чудесным зрением, благодаря которому могут видеть то, что скрыто от взора обычных людей, узнавать прошлое, провидеть будущее, проникать в мысли на расстоянии.

Могущество постоянных подвижников ставит их, по сути дела, почти вровень с богами. Более того, некоторые важные действия, направленные на поддержание (или восстановление) космического порядка, по каким-то — никогда не проясняемым — причинам не могут быть совершены богами и осуществляются именно подвижниками. Это вносит в отношение к ним богов момент зависимости и одновременно ревности. Ища у подвижников помощи в затруднительных для себя обстоятельствах, боги вместе с тем стараются ослабить их позиции и чинят препятствия творимому ими тапасу. Инициатива враждебных действий исходит от Индры, которого, как и в сюжете с временными подвижниками, начинают одолевать сомнения в прочности своей власти. Сам Индра, однако, подвижнику в этом случае не является — ненаправленность тапаса исключает, очевидно, возможность остановить тапасвина исполнением его желания. Явление бога заменяется явлением подосланной Индрой соблазнительницы-апсары. Иногда предприятие удается: тапасвин вступает с апсарой в связь (отчего у нее потом рождается ребенок, всегда девочка). Но гораздо чаще старания Индры ни к чему не приводят: тапасвин или тут же справляется с охватившим его волнением, или вовсе не замечает соблазнительницу, или в гневе наказывает ее, превращая в камень, крокодила и т.д. Впрочем, даже поддавшись соблазну, постоянный подвижник не расстаётся с подвижничеством навсегда. Как правило, после рождения ребенка апсара уходит, а он возвращается к своему тапасу⁶.

С точки зрения социального статуса постоянный подвижник почти всегда брахман (хотя может быть и царем). Кроме того, эпос наделяет

его титулом «риши»⁷ и тем самым подчеркнуто связывает с сакральной ведийской традицией⁸. По сути дела, образ риши двусоставен. Одной своей стороной он принадлежит подвижническому миру, другой — миру жреческому. Как подвижник, риши живет в лесу, носит валкалу и джату и копит магический жар; как представитель жреческого мира — совершает жертвоприношения по приглашению царей, штудирует Веду и передает свое знание ученикам. Оба плана подаются как неразрывно связанные друг с другом. Даже само понятие тапаса применительно к подвижникам-риши расширяется и вбирает в себя в дополнение к собственно аскезе исполнение жреческих и брахманских обязанностей: повторение ведийских текстов, поддержание находящихся здесь же, в лесу, жертвенных огней, отправление каждодневных ведийских обрядов — омовений, утренних и вечерних приношений и т.д. Неизбежно возникающие при этом противоречия разрешаются с помощью смены акцентов: при изображении одних риши подчеркивается их преимущественная связь с тапасом, другие же предстают более отшельничающими брахманами, чем истинными тапасвинами. Та же смена акцентов, а иногда и особые сюжетные ходы используются для примирения не согласующихся между собой норм аскетической и брахманской жизни, таких, скажем, как запрет на уход за телом, обязательный для аскета, и ритуальные омовения, обязательные для брахмана, предписанное тапасвину воздержание и обязанность брахмана иметь жену и детей. Решение проблемы брака/безбрачия, в частности, приводит к появлению двух категорий риши — тех, которые живут в лесу с семьями, и тех, что соблюдают целомудрие. При этом даже риши, принявших на себя обет целомудрия, эпос, как правило, не оставляет без потомства, используя для этого либо временное нарушение обета по настоянию предков, обеспокоенных перспективой прекращения поминальных жертв (риши женится, но после зачатия/рождения сына возобновляет практику воздержания), либо невольный огрех, когда при виде соблазняющей его апсары риши теряет семя, из которого затем чудесным образом у него рождается сын.

Постоянное занятие тапасом выделяет риши в особую группу персонажей. Роль их в эпическом действии достаточно велика: они подают советы героям (Нарада и особенно Вьяса — Пандавам, Васиштха — Дашаратхе), устраивают их матримониальные дела (Вьяса побуждает Пандавов к женитьбе на Драупади, Вишвамित्रа женит Раму на Сите), нередко воспитывают их детей (безымянные риши растят Пандавов, родившихся во время подвижничества Панду, Канва воспитывает Бхарату, сына Душьянты, Вальмики — сыновей Рамы) и — что особенно важно — налагают на героев и мифических персонажей проклятия, программирующие повороты в развитии событий⁹. В дополнение к закреп-

ленным за ними сюжетным функциям риши, как и другие центральные персонажи эпоса, наделяются своим, именно им отведенным местом постоянного пребывания. В широком плане это лес, в более узком — ашрама.

Слово *āśrama* (также *āśramapada*, *āśramamaṇḍala*) употребляется в эпосе в нескольких значениях (равным образом, однако, связанных с понятием места обитания). Так называется, во-первых, хижина подвижника¹⁰; во-вторых, поселение, охватывающее все обжитое подвижником пространство, включая хижину, расчищенную площадку перед ней (своего рода двор — *ajira*, *dvāra*; см. Рам. 3.1.3; Мбх 1.101.3, 3.248.8 и др.) и, видимо, освоенную часть подступающего к хижине леса; в-третьих, большое поселение, состоящее из ряда хижин¹¹. Малое поселение (в одну хижину) служит обителью и подвижнику-одиночке, и семье (отцу с сыном, жене с мужем и т.д.); большое же рисуется как объединение сохраняющих свою независимость малых поселений — см. определение личной ашрамы Канвы в составе большого поселения как «отдельной», «уединенной» (*vivikta* — Мбх 1.64.42). Тем не менее, поскольку в повествовательных эпизодах подвижники, населяющие большие ашрамы, обычно действуют сообща — вместе встречают и провожают гостей, вместе подают им советы и т.п., — допустимо считать их пусть очень свободно организованной, но все же общиной. В центре такой общины, как правило, стоит великий и знаменитый риши (Канва, Вишвамित्रа, Агастья и др.), имя которого может присваиваться всему поселению¹².

Размещение ашрамных поселений в лесу подчинено определенному правилу, связанному с общей организацией лесного пространства в эпосе. Эпический лес неоднороден. Как показывают эпизоды лесных путешествий героев, он поделен на две зоны, два леса — страшный (*ghora*, *dāruṇa*) и красивый (*rama*, *manohara*, *manorama* и т.д.). Страшным лесом трудно идти, земля в нем неровная (*viṣama*), каменистая, путь преграждают поваленные деревья и колючие (*kaṇṭakīta*) растения; в нем нет воды, он полон свирепых хищников (*vyālamṛga*, *ghoramṛga*), безмолвных или пронзительно кричащих птиц, стрекочущих цикад (*jhillikā*) — см. Мбх 1.63.13, 1.138.6–9, 3.39.12–13, 3.61.1–10, 3.143.4; Рам. 1.24.13–15, 3.2.2–3 и др. Красивый лес, напротив, отличают ровная, поросшая мягкой травой земля, высокие деревья, лишенные колючек и круглый год покрытые цветами и плодами (*nityaruṣaphala*, *sadāruṣaphala*, *sarvartukusuma*, *sarvartuphala*), обилие озер, речек, ручьев, заросших лотосами прудов, неумолчно поющие сладкоголосые птицы, резвящиеся слоны, обезьяны и иные животные — см. Мбх 1.64.3–15, 1.143.19–26, 3.39.17–20, 3.146.1–5, 3.155.37–87, 3.174.3–5, 3.175.4–10; Рам. 2.55.6–11, 3.8.12–15, 3.15.2, 10–19 и т.д. Этот лес нередко уподобляется небесным лесам — Нандане и Чайтрататхе, с которыми его связывает не только красота, но и такая необычная черта, как постоянно и

одновременно цветущие и плодоносящие деревья (см. описания Нанданы: Мбх 3.44.1–7, 3.164.41–48; особенно Мбх 3.44.1, 3.164.46).

Эпос строго разводит по зонам постоянных обитателей леса: в страшный лес помещаются ракшасы и лесные дикари (в том числе охотники), в красивый — подвижники. Отсюда нередкое замещение понятия «красивый лес» понятиями «тапасный лес» (*tapovana*) и «лес с подвижниками» (*tāpasāraṇa*). Отсюда же постоянно подчеркиваемая связь красивого леса с ашрамами — ср., например, характеристику, открывающую описание красивого леса в эпизоде встречи Душьянты с Шакунталой: «И пройдя тот [лес], царь в полный превосходных ашрам (*uttamāśramasaṃyutam*), рождающий великую радость и весьма прекрасный на вид... другой огромный лес вошел» (Мбх 1.64.3).

Наряду с представлением об ашраме как убежище (жилище, поселении) в эпосе, как кажется, присутствует и другое, более архаичное представление, согласно которому обителю подвижника является не лесная хижина, а самый лес, или, точнее, некоторое место в лесу, где подвижник живет и творит тапас прямо под деревьями, не сооружая себе никакой хижины. Иначе трудно было бы объяснить, почему выражение «тапасный лес» (или «лес с подвижниками») служит обозначением не только «большого» леса (лесной зоны), но и ашрамы, и почему среди эпических описаний ашрам немало таких, в которых ашрама предстает не расположенным в лесу поселением, а просто лесом (см., например, Мбх 1.93.6, 3.97.26, 3.98.12–17, 3.132.1, 3.139.24, 3.155.16–17, 3.155.89, 9.53.1–3; Рам. 1.28.18–20).

Поскольку подвижники могут находиться только в красивом лесу, на участок леса, отождествляемый с ашрамой (назовем его ашрамным лесом), переносятся все характеристики красивого леса. Единственное, что их разделяет, — это несколько бóльшая концентрация чудесного элемента на ашрамной территории. Во-первых, в ашрамном лесу необычно ведут себя не только деревья, но и хищники: они теряют здесь свою свирепость и не угрожают жизни травоядных — см. описания ашрам Канвы и Дадхичи: Душьянта, обозревая ашраму Канвы, радуется при виде «добрых» хищников (*tatra vyālamṛgān saumyān paśyan pṛītim avāpa saḥ* — Мбх 1.64.18), а ашрама Дадхичи полна буйволами, кабанами, оленями, яками, «забывшими о страхе перед тигром» (*śārdūlabhayavarjitaḥ* — Мбх 3.98.14). Во-вторых, ашрамному лесу приписывается способность развеивать печаль, прогонять усталость, голод и жажду (см. Мбх 1.64.28, 3.145.24, 3.145.28, 3.155.18; Рам. 1.29.22, 3.11.81), что указывает на бóльшую в сравнении с красивым лесом близость к небесным мирам, где, согласно описаниям, нет ни жары, ни холода, ни голода, ни усталости, ни иных неприятных ощущений (см. Мбх 3.44.1–7, 3.164.41–48, 3.247.9).

В какой бы ипостаси ни являлась ашрама в эпических описаниях — в виде ли леса или в виде поселения, — ее образ в любом случае строится по аналогии с образом живущего в ней подвижника. При этом лес явно тяготеет к образу архаического, или временного, подвижника, тогда как за поселением столь же явно стоит образ риши, или подвижника постоянного.

Связь тапасвина с ашрамным/красивым лесом (как, заметим, и связь ракшасы с лесом страшным) покоится исключительно на внутренних схождениях, через которые устанавливается соответствие между сущностными чертами места и его обитателя. Жару выработанной тапасом жизненной энергии соответствует плодотворящая энергия, которой насыщены лесная растительность и охваченные возбуждением брачных игр животные и птицы; магической силе тапаса вторят чудесные свойства лесной территории; богоравности тапасвина — близость леса к миру богов. В круг глубинных аналогий вовлекаются и формы природного и аскетического поведения. Если красивый лес демонстрирует неподвластность противопоставлениям, членящим животный мир (мотив добрых хищников) и время (круглогодичное и одновременное цветение и плодоношение деревьев, упраздняющее как смену сезонов, так и временную последовательность соответствующих процессов), то тапас обнаруживает сходную тенденцию к снятию различий, противопологающих человеческое природному. Неподвижное стояние (к тому же, как правило, на одной ноге) как бы превращает тапасвина в природный предмет — он начинает походить на древесный ствол (*sthāṇu*), древесный обрубок (*kāṣṭha*) или просто дерево, птицы вьют гнезда у него на голове (так происходит, например, с Джаджали — Мбх 12.253.13–40), он обрастает лианами и муравейником (как Чьявана — Мбх 3.122.1–4), а если стоит в воде — водорослями и ракушками (см. Мбх 13.50.18–19). Аскетические практики, связанные с разными способами принятия пищи, в свою очередь, уравнивают тапасвинов с животными и птицами: Мадхави, например, пасется вместе с оленями, ест траву и пьет воду, не прибегая к помощи рук, и сама в конце концов становится «как лань» (Мбх 5.118.7–11); Мудгала живет как голубь, подбирая зернышки, выпавшие из колосьев во время жатвы (Мбх 3.246.3–5), то же делает Яяти (Мбх 1.81.13); ср. нередко встречающиеся в эпосе названия подвижников, практикующих соответствующие виды тапаса, — *uñchavṛtti*, *silohñchavṛtti* «живущий сбором зерен (выпавших из колосьев)», *karotavṛtti* «живущий как голубь», *mṛgasāgin* «живущий как олень», *gocāgin* «живущий как корова»¹³.

В основе отношений тапасвина и красивого леса лежит, таким образом, идея абсолютного качественного единства, полнейшей соприродности, что, между прочим, исключает любые рациональные мотивы.

вировки их связи. В эпосе нет указаний ни на то, что красивый лес выбирается тапасвином как место, удобное для совершения тапаса, ни на то, что тапас преобразует место пребывания тапасвина, сообщая лесу соответствующие качества. И то и другое предполагало бы раздельность их существования и, значит, разъединенность. Между тем красивый лес для тапасвина — подлинно свое место и как таковое не только не существует помимо него, но и является как бы естественным его продолжением, которое именно поэтому не может быть ни отторгнуто, ни заменено чем-то другим¹⁴.

В отличие от леса ашрамное поселение — пространство бытовое и, следовательно, устроенное, созданное теми, кто его населяет. Поэтому связь риши с ашрамом строится по иной, значительно менее архаичной модели. Однако и тут очевидна установка на соотношенность образа места с внутренней сутью обитателя, в данном случае — с определяющей для риши двусоставностью его природы.

Описывая ашрамные поселения (всегда, заметим, общинные), эпос обходит вниманием хижины, их расположение, вообще все, что относится к поселению как таковому. В описание вводятся только сами подвижники (они же брахманы, риши, муни) и предметы ашрамного быта. Характеристики, которыми наделяются риши, распадаются на две категории. Одни представляют их тапасвинами и отмечают костюм (валкалы, черные антилоповые шкуры), прическу (джату) и практикуемые ими виды тапаса; другие рисуют их брахманами, выделяя ученость, знание Веды и жертвенного ритуала, а также нравственные качества — благочестие, сдержанность, добродетельность и т.д. Сходным образом — на две группы — делятся и ашрамные предметы. С одной стороны, называются предметы подвижнического обихода — те же валкалы, антилоповые шкуры, а также плоды и корни, с другой — предметы ритуальные: связки хвороста и куши, кувшины для воды, черпаки и прочая жертвенная утварь, ритуальные сооружения — агнишараны и святилища богов (см. Мбх 1.64.16–41, 3.25.17–22, 3.61.57–61, 3.145.16–30; Рам. 3.1.1–9 и др.). Как правило, брахманская составляющая в описаниях ашрам доминирует над подвижнической. Это проявляется не только в общем акценте на ритуально-ведийской линии ашрамной жизни, но и в некоторых «украшающих» деталях — в сравнении ашрамы с миром Брахмы (Мбх 1.64.30, 1.64.34, 1.64.40; Рам. 3.1.8), в образе осеняющего ашраму брахмического сияния (*brahmyā lakṣmyā samāvṛtam/samanvitam* — см. Мбх 3.145.25; Рам. 3.1.2, 3.11.22).

Хотя описания поселений обычно дополняются описаниями леса, какой-либо значительной, тем более внутренней связи с лесом у риши нет. Его место — ашрама, где горят жертвенные огни, где живут его

домочадцы и ученики. Лес значим для него лишь как источник пропитания (он приносит оттуда корни и плоды), а также необходимых для совершения обрядов куши и хвороста. Любое иное взаимодействие с природным окружением у него отсутствует, и даже тапас он творит, не удаляясь в лес, а здесь же, во дворе, под деревом, растущим около хижины (см., к примеру, Мбх 1.101.3). Впрочем, в «Рамаяне» мы встречаемся с еще одной трактовкой ашрамы, которая делает лес действительно необходимой частью ашрамной жизни, несмотря на то что риши при этом по-прежнему не выходит в «большой» лес и остается привязанным к поселению, ритуальной рутине и ученикам.

Этот поздний вариант ашрамы ориентирован не столько на брахманский статус риши, сколько на его духовный облик, сформированный по преимуществу ценностями санньясина. Поскольку такой риши, подобно санньясину, терпим, милосерден и, главное, придерживается принципа ненасилия, ашрамная территория — даже без каких-либо специальных усилий с его стороны — превращается в нечто вроде зоны безопасности, в идеале для всех существ (ср. формулу *śaraṇaṃ sarvabhūtanām* «убежище для всех существ», применяемую при описании ашрамы также и в некоторых поздних текстах «Махабхараты»; см. Рам. 3.1.3; Мбх 3.145.27), реально же для лесных животных, в первую очередь для страдающих от преследований со стороны охотников и хищников оленей. Олени становятся в «Рамаяне» таким же непременным компонентом ашрамного поселения, как подвижники или ритуальные сооружения: когда Рама входит в ашраму Бхарадваджи, он видит его сидящим в окружении подвижников, оленей и птиц (Рам. 2.54.19), ашрама Сутикшны переполнена оленями (Рам. 3.7.18—19); олени встречаются Раме на подступах к ашраме Агастья (Рам. 3.11.79, 81); о них упоминает Сутикшна, описывая Раме ашрамы Дандаки (Рам. 3.8.12). Ашрама предстает в результате каким-то гибридным образованием, смесью леса и поселения, или новым ашрамным лесом, в котором вместе, не мешая друг другу, живут подвижники и животные.

Описания по-прежнему рисуют этот лес красивым (деление леса на два вида в «Рамаяне» сохраняется). Однако он мало похож на архаический ашрамный лес. Во-первых, он не слит, как прежде, с окружающим лесным пространством, а выделен из него спокойным поведением животных (*śānta*, *praśānta* — постоянные характеристики ашрамных оленей и птиц в «Рамаяне»). Во-вторых, из него (как и из красивого леса вообще) почти полностью исчезли постоянно цветущие и плодоносящие деревья, и в нем нет добрых хищников (в «Махабхарате», в поздних картинах ашрам, концептуально близких к ашраме «Рамаяны», добрые хищники все же встречаются, при этом их доброта, раньше, разумеется, никак не мотивировавшаяся, теперь связывается с

нравственным влиянием риши— см. Мбх 13.14.42: «Как друзья играют мангусты со змеями и тигры с оленями, / приобщившись добродетели рядом с вершителем пламенного тапаса благодаря его могуществу»). Теряя волшебный ореол (как и прежних радостно возбужденных от избытка жизненных сил птиц и животных), ашрамный лес лишается признаков магического пространства и взамен приобретает качества покоя, мира, убереченности, сотворенные духовным величием и святостью риши, под защитой которого он находится (об ашраме как охраняемой чистыми деяниями риши см. Рам. 3.8.3, 3.11.8; Мбх 1.64.41).

II

Как уже говорилось, эпизоды, так или иначе связанные с темами тапаса и ашрамы, присутствуют во всех произведениях высоких жанров, сохранившихся от I–V вв. Напомню, что это за эпизоды.

Ашвагхоша. «Жизнь Будды» (ЖБ), песни пятая, шестая, двенадцатая. Сиддхартха, которого мучит мысль о неизбежности старости, болезней и смерти, надеется найти избавление от этого зла с помощью тапаса. Он уходит в лес, посещает три ашрамы, возглавляемые соответственно Бхаргавой, Арадой и Удракой, с тем чтобы познакомиться с неизвестной ему практикой и учениями об освобождении, а затем в течение шести лет творит тапас на берегу реки Найранджаны, в ашраме царя-риши Гайи.

Ашвагхоша. «Поэма о прекрасном Нанде» (ПН), песнь первая. В расположенной на склоне Гималаев ашраме Капилы Гаутамы (Готамы) находят приют малолетние царевичи из рода Икшваку, изгнанные царем по наущению одной из его жен. Риши совершает для них полагающиеся обряды — «как Канва для сына Шакунталы, мужественного Бхараты, как Вальмики премудрый для мудрых сыновей Майтхили» (ПН 1.26), растит их и завещает им построить на месте ашрамы город. Царевичи строят город, в память о Капиле называют его Капилавасту, родовое же имя риши берут себе. Так появляются новое царство и стоящая во главе его линия Икшваку–Готамов, в которой затем родится Сиддхартха.

Бхаса. «Натака о сне и Васавадатте» (СВ), акт первый. В ашраме, находящейся, видимо, недалеко от столицы Магадхи Раджагрихи, останавливаются на ночлег направляющиеся в Раджагриху путники — царевна Магадхи Падмавати и переодетые Васавадатта и Яугандхараяна. Позднее сюда заходит передохнуть также идущий в Раджагриху брахмачарин из Лаванаки. Случайные встречи завязывают сюжетные узлы: Яугандхараяна передает Васавадатту под временную опеку Пад-

мавати, сама Падмавати, выслушав рассказ брахмачарина о страданиях потерявшего жену Удаяны, заочно в него влюбляется.

Калидаса. «Род Рагху» (РР). Ашрамные эпизоды (разного объема и значения) представлены в жизнеописаниях первых пяти царей. Из биографий царей, правивших в Айодхье после Рамы, они исчезают. Самый большой эпизод содержится в открывающем поэму жизнеописании Дилипы — он занимает первую и вторую песни поэмы. Дилипа, обеспокоенный тем, что у него нет детей, вместе с царицей отправляется в ашраму риши Васиштхи (в традиции «Рамаяны» Васиштха — наставник и советник царей из рода Икшваку). Васиштха, впад в мгновение в транс, прозревает причину бездетности царя. Оказывается, Дилипа находится под проклятием божественной коровы Сурабхи, которой однажды, не заметив ее, не воздал должные почести. Теперь, по совету Васиштхи, царю надлежит снискать расположение дочери Сурабхи, жертвенной коровы Нандины, которая живет тут же, в ашраме. Взяв на себя обет, царь в течение трех недель ухаживает за коровой (пасет ее, доит и т.д.) и по окончании этого срока получает от нее разрешение выбрать себе дар. В жизнеописании Рамы Калидаса опускает путешествие по ашрамам, обозначив его лишь одной общей фразой: «Шел он на юг, останавливаясь в гостеприимных общинах (kula) риши, как солнце, двигаясь на юг, останавливается в стоянках поры дождей» (РР 12.25). Однако описания этих ашрам появляются затем в эпизоде возвращения Рамы и Ситы в Айодхью на воздушной колеснице Раваны: пролетая над лесами Дандаки и Читракуты, Рама показывает Сите ашрамы, которые они посещали, скитаясь в этих местах (РР 13.36–46, 50–52). Большое место в жизнеописании Рамы отведено рассказу о пребывании Ситы в ашраме Вальмики (РР 14.70–82).

Калидаса. «Рождение Кумары» (РК). И герой, и героиня поэмы творят тапас. Тапас Шивы, предпринятый с неизвестной целью (РК 1.57), завершается сожжением Камы (РК 3.44–74). Для Парвати, которая все это время прислуживала Шиве, втайне мечтая о браке с ним, сожжение Камы означает крах всех ее надежд. Чтобы все-таки завоевать божественного супруга, она удаляется в одну из гималайских ашрам, совершает там долгий и трудный тапас и в конце концов добивается своего. Шива является ей, вначале под видом брахмачарина испытывает ее, затем открывается и признается, что она купила его своими подвигами (песнь пятая).

Калидаса. «Натака о кольце и Шакунтале» (Ш). В соответствии с особенностями сюжета драмы действие четырех из семи ее актов развертывается в ашрамах: первого, третьего и четвертого актов — в ашраме Канвы, седьмого — в небесной ашраме Маричи, расположен-

ной на вершине мифической горы Хемакута. В ашраме Канвы герои встречаются и вступают в тайный брак (первый и третий акты), здесь же героиня навлекает на себя проклятие риши Дурвасаса (вишкамбхака к четвертому акту) и отсюда уходит в Хастинапуру в сопровождении учеников Канвы и Гаутами (четвертый акт). В ашраме Маричи, где у Шакунталы рождается сын Бхарата, происходит новая встреча героя и героини, счастливо завершающая историю их любви.

Калидаса. «Натака о мужестве и Урваши» (У), акт пятый. Подвижница Сатьявати приводит во дворец юного царевича Айюса, рожденного Урваши втайне от Пурураваса. Оказывается, сразу после рождения Айюс был помещен матерью в ашраму Чьяваны, где и получил полагающиеся воспитание и образование.

В основе приведенных эпизодов, как нетрудно заметить, лежат типовые «ашрамные» темы героической биографии: рождение и воспитание в ашраме сына/сыновей героя, временное подвижничество, посещение ашрам. Темы собственно подвижнического круга — подвиги риши, их взаимоотношения с богами, конфликты с царями и т.д. — из сферы заимствований выпадают. Разработка ашрамных тем идет двумя путями: ашрамный эпизод либо конструируется по модели соответствующих эпических эпизодов, либо усваивается из эпоса вместе с тем или иным конкретным сюжетом. И в том, и в другом случае возникают разнообразные отклонения от исходного материала.

Тема воспитанного в ашраме сына героя (в литературной традиции — царского сына) представлена в трех из сохранившихся произведений I–V вв. — в «Прекрасном Нанде» Ашвагхоши и в двух натаках Калидасы (рождение и воспитание Куши и Лавы в «Роде Рагху» не развернуто в эпизод, краткое сообщение на этот счет дают четыре строфы пятнадцатой песни: 15.31–34). Конкретные источники эпизодов в «Прекрасном Нанде» и в «Урваши» нам не известны, линия Бхараты в «Шакунтале» в основном повторяет соответствующую линию эпического сказания (Мбх 1.68–69).

В целом ясно, что литературные разработки темы отправляются главным образом от историй Бхараты и сыновей Рамы. Калидаса помимо общей ситуации заимствует из эпоса мотив неведения отца, червятый последующим узнаванием, — в обеих драмах этот мотив (разработанный в версии, близкой к «Рамаяне») играет ключевую роль (ср. встречи Душьянты с Бхаратой и Пурураваса с Айюсом в последних актах «Шакунталы» и «Урваши»; любопытно, что в «Шакунтале» Калидаса меняет обстоятельства встречи: она происходит не во дворце, как в «Махабхарате», а в ашраме, в «Урваши» же эпический образец воспроизводится с большей точностью, и подвижница — совсем как

Шакунтала в «Махабхарате» — приводит сына во дворец отца; во дворце, напомним, происходит и встреча Рамы с Кушей и Лавой).

Проказы эпического Бхараты, свидетельствующие о его необычайной физической силе и храбрости, — в шестилетнем возрасте он привязывает к деревьям слонов, тигров, львов и иных хищников, играет с ними, ездит на них верхом (Мбх 1.68.6–7) — дают начало мотиву, присутствующему во всех трех эпизодах: царственные воспитанники рано обнаруживают свою героическую природу и начинают совершать поступки, нарушающие ашрамный обиход и царящий в ашраме дух ненасилия. Юные Икшваку охотятся на зверей, и напуганные этим подвижники покидают ашраму и уходят дальше в Гималаи (ПН 1.34–37). Маленький Бхарата в седьмом акте «Шакунталы» мучает львенка, пытаясь открыть ему пасть и сосчитать, сколько у него зубов. Это вызывает нареkanie нянчащей его подвижницы: «Зачем ты мучаешь животных? Они ведь нам как дети!»; ставший свидетелем этой сцены Душьянта, принимая Бхарату за сына подвижника, говорит ему: «В ашраме так себя не ведут. Зачем, подобно отпрыску черной змеи, оскверняющему сандаловое дерево, / ты порочишь полагающуюся тебе по рождению сдержанность и лишаешь себя радости служить прибежищем для животных?» (Ш 7.18). Выросший в ашраме Чьяваны Айюс, подобно царевичам Икшваку, проявляет склонность к охоте: выйдя вместе с юными риши на сбор куши и хвороста, он стреляет в коршуна, севшего на ашрамное дерево. Реакцией на этот «несовместимый с жизнью в ашраме поступок» становится распоряжение Чьяваны отправить Айюса к родителям.

Из эпизодов временного подвижничества (такое подвижничество совершают Сиддхартха, Дилипа и Парвати) два определенно принадлежат к традиции соответствующих сюжетов: тапас Будды описывается уже в канонических текстах, ссылки на сожжение Камы и тапас Парвати встречаются в эпосе (см. Мбх 5.109.7). Менее ясна в этом отношении ситуация с Дилипой, однако и тут существование более ранних версий сюжета исключать нельзя.

Наибольшую близость к эпическим образцам временного тапаса демонстрирует аскеза Парвати. Начать с того, что цель, которую преследует героиня «Рождения Кумарь», типична для эпических историй о женском тапase — ср. дважды приводимую в первой книге «Махабхараты» историю безымянной дочери риши, совершившей тапас, чтобы получить достойного супруга (Мбх 1.157.6–9, 1.189.41–46), а также историю дочери Бхарадваджи Сручавати (Мбх 9.47.2–26). С последней историей сюжет о Парвати связан особенно тесно: обе героини добиваются супружества с богами — Сручавати хочет стать женой Индры, Парвати мечтает о Шиве; и в том, и в другом случае объектом желаний

оказывается «податель плодов тапаса» (*vidhātā tapasaḥ phalānām*), как называет Шиву Калидаса, т.е. бог, традиционно являющийся подвижником, чтобы исполнить их желания; обоим подвижницам божественные избранники показываются вначале в чужом обличье (Индра приходит к Сручавати под видом Васиштхи, Шива предстает перед Парвати в облике брахмачарина) и, прежде чем открыться, устраивают им дополнительное испытание. В классических для эпоса формах строится, далее, и самый тапас Парвати. Вначале она приобщается к аскетическому образу жизни: меняет дорогое платье на валкалу, перестает ухаживать за волосами и таким образом «украшает» себя джатой, спит на голой земле, подложив под голову вместо подушки «лиану руки» и вдобавок ко всему очищая себя и окружающий лес, ревностно творит обряды и твердит ведийские тексты (РК 5.8–17). Затем, придя к выводу, что таким «низшим», «общим для всех» тапасом ей не достичь желаемого, принимается за «великий тапас» (РК5. 18): живет под открытым небом, не ища укрытия даже в дожди, в летнее время днем сидит в окружении четырех костров, не отрывая взгляда от солнца, в холодный сезон стоит в воде, голодает вплоть до отказа даже от сухих листьев и утоляет жажду проливающейся с неба влагой и напоенными нектаром лунными лучами (РК 5.19–29). Только этот жестокий тапас и приводит ее к успеху.

В отличие от аскезы Парвати тапас Дилипы развивается по схеме религиозного варианта временного подвижничества: царь берет на себя обет служения божеству (божественной корове), божество в награду за выказанное им рвение обещает исполнить его желание. Аскетическая составляющая обета минимальна и сводится к подвижническому образу жизни: в течение всего срока служения корове Дилипа живет в ашраме Васиштхи в обычной хижине (*paṇṣālā*), спит на подстилке из куши и ест «лесную пищу» (РР 1.88, 94–95). То, что эти трудности с ним разделяет царица, вполне согласуется с эпическими сюжетами о тапасае, совершаемом ради обретения потомства: как правило, цари в этом случае уходят в лес вместе с женами — см. истории тапаса Панду (Мбх 1.110.36–42, 1.114.15–26), Сагары (Мбх 3.104.9–16), Пратины (Мбх 1.92.17–18) и др.

Что до эпизода из «Жизни Будды», то он связан с эпической традицией лишь общим фоном (уход, ашрама, подвижники, встречающие нового тапасвина) и формой тапаса (ограниченного, впрочем, одними голодовками, см. ЖБ 12.94–99). Ни цель, которую ставит себе Сиддхартха, ни тем более решение, которое он принимает по прошествии шести лет (напомню, что, не добившись успеха и разочаровавшись в тапасае как средстве достижения поставленной цели, Сиддхартха прекращает аскезу и покидает ашраму — ЖБ 12.100–107), не имеют, ра-

зумеется, эпических прецедентов и не отвечают духу эпического подвижничества вообще.

В противоположность двум рассмотренным темам тема посещения ашрам, по сути дела, теряет в литературной традиции свое исходное значение. В эпосе герои посещают ашрамы лишь в определенных обстоятельствах: во-первых, на охоте, когда заходят в ашраму, чтобы отдохнуть и утолить голод и жажду (с охотой связаны, например, посещение Вишвамитрой ашрамы Васиштхи и Душьянттой ашрамы Канвы — см. Мбх 1.165, 1.63–64); во-вторых, в период изгнания, когда гостят в ашрамах и, движимые религиозными и/или познавательными целями (стремлением познакомиться с лесными «достопримечательностями», увидеть знаменитых подвижников), предпринимают специальные обходы ашрам (ср. путешествие Пандавов по тиртхам и расположенным в них ашрамам и обход ашрам Дандаки Рамой и его спутниками; в путешествии Пандавов доминируют религиозные цели, в путешествии Рамы — познавательные: отправляясь в путь, Рама признается Сутикшне, что хочет увидеть великих риши и их ашрамы — Рам. 3.8.6–7). Различно мотивированные посещения имеют и различные последствия. Посещение ашрам на охоте обычно влечет за собой столкновение с хозяином ашрамы, которое, в свою очередь, может привести к наложению на героя проклятия (ср. конфликт между Вишвамитрой, с одной стороны, и Васиштхой и его жертвенной коровой — с другой, конфликт Парикшита и Шамики и последовавшее за ним проклятие Парикшита сыном Шамики, конфликт Душьянты с Шакунталой, случившийся, правда, после посещения ашрамы, но непосредственно с ним связанный). Напротив, в изгнании герои входят с подвижниками в тесный и вполне дружественный контакт¹⁵.

В литературной традиции ситуативная обусловленность посещения ашрам исчезает, само посещение теряет событийную значимость, мотивы же, связанные с разными сюжетными вариантами темы, свободно входят в сочетание друг с другом и с иными сюжетами. В первом акте «Васавадатты» вместо утомленного охотой и «мучимого голодом и жаждой» царя нам являются утомленные дорогой путники, однако замечание брахмачарина, который, отхлебнув поднесенной ему воды, восклицает: «Довольно, довольно! Усталость сняло как рукой!» (СВ, проза после 1.12), заставляет вспомнить об эпических героях, забывающих о голоде и жажде при входе в ашраму (ср. Мбх 1.64.28, где речь идет о Душьянте). Сиддхартха, не будучи изгнанником, совершает обход ашрам, очень напоминающий паломничества изгнанных героев и своей целенаправленностью, и общей композицией, и даже фигурой тапасвина-проводника, который сопровождает его в прогулке по первой ашраме (очевидная параллель Ломаше). Ситуации, характер-

ные для изгнанников, возникают и в связи с Душьянтой в первых актах «Шакунталы», хотя Душьянта не только не изгнанник, но в этих именно актах выступает как охотник. При первом приглашении в ашраму Канвы Душьянты, принимая это приглашение, высказывает желание приобщиться святости места (мотив, никак не свойственный охотникам, но обычный для изгнанников): «Подстегни лошадей, возница! Мы желаем очистить себя созерцанием чистой ашрамы» (реплика вслед за Ш 1.12). О голоде, жажде, усталости в этой сцене не говорится ни слова. В следующем акте Душьянты получает второе приглашение от подвижников: на сей раз они хотят видеть его не просто гостем, но защитником, и просят отогнать от ашрамы активизировавшихся в отсутствие Канвы ракшасов (которым магическая сила риши не позволяла до сих пор приближаться к жертвенным площадкам). Ситуация защиты подвижников от ракшасов (и шире — истребления ракшасов), ключевая для «Рамаяны», связана опять-таки с изгнанническим сюжетом и совершенно чужда сюжету охотничьему (см. примеч. 15).

Отходя от сюжетной и смысловой нормы эпических посещений, литература вместе с тем в значительной мере сохраняет их событийную композицию (движение героя к ашраме, вступление, прием, оказанный герою подвижниками), а также традицию маркировки посещаемого места его описанием. Такие описания помещаются в эпосе в начальной части эпизодов посещения, там, где идущие лесом герои видят ашраму, в которую затем войдут (это может быть и случайно обнаруженная ашрама, и ашрама, к которой они направляются с намерением ее посетить). О том, что герой увидел ашраму, сообщается особой фразой: «Оглядывая тот лес... увидел он... лучшую из ашрам» (Мбх 1.64.15), «Войдя же в огромный лес... увидел Рама... подвижническую ашраму» (Рам. 3.1.1). Сразу за сообщением следует описание, представляющее собой более или менее длинную цепочку характеризующих ашраму эпитетов. Как правило, эпитеты сложны по составу и указывают на то, что «заполняет», «украшает», «покрывает» и т.д. ашрамное пространство, т.е. на подвижников, природные предметы и предметы ашрамного быта (сами эти подвижники и предметы также наделяются характеристиками).

В целом это выглядит так: «Оглядывая тот лес, полный радостно возбужденных птиц, / увидел он прекрасную, чарующую душу лучшую из ашрам // — усеянную множеством деревьев, с горящими жертвенными огнями, / со множеством яти и валахильев... с толпами муни, // со множеством агнишаран, покрытую ковром из цветов, / огромными деревьями качча велико украшенную» (Мбх 1.64.15–17); или: «Она увидела... несравненный тапасный лес, / похожий на рощи

богов, // украшенный тапасвинами, Бхригу, Атри и Васиштхе равными, / сдержанными, умеренными в еде, владеющими собой, чистыми //» и т.д. (Мбх 3.61.57–58); или: «Войдя же в огромный лес, в лес Дандака, владеющий собой / неодолимый Рама увидел подвижническую ашраму, усеянную кушей и валкалами, осененную брахманским блеском, слепящую глаза, словно горящее в небе солнце, // ...наводненную множеством зверей, усеянную множеством птиц; / ...огромными агнишаранами, черпаками и иными орудиями, антилоповыми шкурами и охапками куши, // кувшинами для воды и хворостом, плодами и кореньями украшенную /» и т.д. (Рам. 3.1.1–5).

В «Рамаяне» можно встретить еще один тип описаний ашрамы, безусловно поздний и, возможно, сформировавшийся уже не в эпической, а в раннелитературной традиции. Общий каталог признаков, отличающих ашрамное пространство, замещается в таких описаниях перечнем примет, по которым ашрама может быть обнаружена в лесу. Ситуация, вводящая описание, соответственно меняется: герой, все так же идя лесом, замечает нечто, говорящее о том, что невдалеке находится ашрамное поселение и сообщает об этом своему спутнику. См., например, речь Рамы при подходе к ашраме брата Агастья (речь, разумеется, обращена к Лакшмане): «...Несомненно, это ашрама того великого духом // брата муни Агастья, чистого делами, виднеется. / ... Повсюду виднеются кучи сложенного хвороста, // на дороге видны пучки сорванной дарбхи (куши) цвета кошачьего глаза, / и этот встающий над лесом, похожий на черную тучу, // виднеется дым от огней, находящихся в ашраме...» (Рам. 3.11.49, 51–53); или сходное описание ашрамы Агастья (вновь в обращенной к Лакшмане речи Рамы): «Так как блестят на деревьях листья, так как спокойны олени и птицы, // значит, не далека уж ашрама очистившего себя великого риши / ...Видна уж его ашрама, уносящая усталость уставших, / наполняющая лес густым дымом, украшенная гирляндой валкал //» (Рам. 3.11.79–81; см. также Рам. 2.54.5–6).

При всех структурных различиях между описаниями первого и второго типа (создаваемых не только разным отношением к вводимым в описание признакам, но также и, может быть в первую очередь, используемой в опознаниях логической фигурой «основание–вывод») их композиционное значение, по сути дела, одинаково. Они выполняют роль своего рода заставки к эпизодам посещения, давая образное обозначение места, в котором дальше будут действовать герои. Такими же «заставными» описаниями открываются и литературные эпизоды посещения ашрам: визит Сиддхартхи в ашраму Бхаргавы, Душьянты — в ашрамы Канвы и Маричи, Дилипы — в ашраму Васиштхи, брахмачарина — в ашраму близ Раджагрихи.

Приемы ввода описаний те же, что в эпосе. Сиддхартха, как и эпические герои, видит ашраму Бхаргавы: «И в тот же миг взошло солнце, око вселенной, / и тот лучший из людей увидел ашраму Бхаргавы» (ЖБ 6.1). То же с Душьянтой в эпизоде посещения ашрамы Маричи. Матали вначале указывает ему на творящего тапас муни (указующий жест сопровождается описанием — Ш 7.11), а затем призывает обозреть ашраму: «Взгляни на земли, где раскинулся тапасный лес достопочтенных риши!» — «Я смотрю, и меня переполняет изумление», — откликается Душьянта и описывает, что именно его изумляет в этой ашраме (Ш 7.12). В сценах из первых актов «Шакунталы» и «Васавадатты» используется уже знакомый нам прием опознания — см. предшествующие описательным строфам (Ш 1.13 и СВ 1.12) реплики Душьянты и брахмачарина — Душьянта (*вознице*): «Если бы даже нам об этом не сказали, и так понятно, что мы в окрестностях тапасного леса... Разве не видишь?». Брахмачарин (*себе*): «Полдень, а я уже очень устал. Где бы передохнуть? (*Обходит сцену.*) Ну вот, нашел! Недалеко должен быть тапасный лес. В самом деле...» В эпизоде с Дилипой описание (РР 1.49–53) подсоединяется прямо к сообщению о прибытии царя в ашраму Васишти (РР 1.48; ср. Мбх 3.98.12–17, где можно видеть подобный же прием подключения описания к повествовательному тексту).

Будучи привязанным к эпизоду посещения, описание вместе с тем может соотноситься со временем суток, что вносит свой колорит в изображаемую картину. Особенно излюбленна в литературе вечерняя ашрама. Иногда описание вечерней ашрамы выступает в паре с описанием-заставкой, которое в этом случае помечается началом дня. В результате эпизод получает временное измерение и заключается в рамку, обозначенную двумя описаниями. В «Жизни Будды» Сиддхартха выходит к ашраме Бхаргавы на рассвете, что отмечено и в повествовательной вводке, и в следующем за ней кратком описании: «И в тот же миг взошло солнце, око вселенной, / и тот лучший из людей увидел ашраму Бхаргавы // с доверчиво спавшими оленями, с не потревоженными [его появлением] птицами» (ЖБ 6.1–2). Заключает же пространственный рассказ о первом дне, проведенном в ашраме, описание вечера: «И пока он обсуждал разные предметы, приводя многие доказательства, солнце стало клониться к закату. / И он вошел тогда в тот лес, успокоенный тапасом, с деревьями, побуревшими от дыма жертвоприношений, // где [в тот момент] выносили горящие жертвенные огни, где всюду было полно совершивших омовение риши, / где святилища жужжали голосами, бормочущими джапы, так что все в нем кипело, как если б то была мастерская дхармы» (ЖБ 7.32–33). Сходным образом эпизод с брахмачарином в первом акте «Васавадатты» начинается в полдень описанием-опознанием (СВ 1.12) и завершается, как, впро-

чем, и весь акт, описанием ашрамного вечера (СВ 1.16). Иным путем идет Калидаса: в эпизоде посещения ашрамы Васиштхи Дилипой он приурочивает прибытие царя к вечеру и таким образом совмещает «заставку» с описанием вечерней ашрамы (ср. тот же ход в эпизоде четырнадцатой песни «Рода Рагху», где Вальмики приводит Ситу к себе в ашраму, — РР 14.79)¹⁶.

Среди описаний ашрамы, представленных в нашем материале, есть и такие, которые не связаны с эпизодами посещения, но их немного. Это описание ашрамы Капилы, предворяющее рассказ о царевичах Икшваку (тип заставки: ПН 1.5–17), описание ашрам риши в эпизоде полета в Айодхью (РР 13.36–46, 50–52) и описание ашрамы Канвы, какой ее хочет изобразить на своей картине Душьянта (Ш 6.17).

Все описания, независимо от жанра, контекста, в котором они существуют, стоящей за ними художественной задачи, оперируют одним набором предметов и мотивов. Этот набор составляет как бы болванку, из которой «изготавливаются» различные жанрово и индивидуально окрашенные образы ашрамы. Остановимся на самых стабильных, чаще всего используемых его компонентах.

1. **Олени** (*mṛga*, *hariṇa*) — упоминаются почти в каждом описании (ЖБ 6.2; ПН 1.12; СВ 1.12; Ш 1.13, 6.17; РР 1.50, 52; 13.43; 14.79; ср. 11.23). С оленями связаны два мотива. Первый — мотив спокойствия и доверчивости (*viśvāsa*); и то и другое означает, что они чувствуют себя в ашраме в безопасности и не боятся людей: «Без страха (*viśrabdham*) пасутся олени, ибо место это породило в них доверие (*deśāgatapratyayā*)» (СВ 1.12); «Из-за явившегося у них доверия (*viśvāsopagamād*) при шуме не меняют походки олени» (Ш 1.13). Ср. также: *suptaviśvastahariṇam* «с доверчиво спавшими оленями» (ЖБ 6.2), *śāntamṛgam* «со спокойными оленями» (РР 14.79). Второй мотив — олени, лежащие на или около веди (*vedi*): «...где олени, спящие на очищенных веди, / сияли, как приношения из поджаренного риса и цветов мадхави» (ПН 1.12; исходя из образа, использованного в сравнении, — золотистый поджаренный рис и белые цветы мадхави, — речь идет о пятнистых оленях); «...Вальмики... привел ее в свою ашраму, где по бокам веди лежали олени...» (РР 14.79). Следует заметить, что под «веди» в наших текстах понимается, судя по всему, не ведийский алтарь, а сооружаемое под деревом возвышение, на которое складывались приношения и ставились горшки с жертвенными огнями: см. у Калидасы (РР 13.52) о деревьях, растущих в центре веди (*vedimadhyāḥ*), и о Шиве, медитирующем, сидя на веди (*vedikā*) под девадару (РК 3.44); под деревьями, сидя на веди, медитируют и подвижники в ашраме Атри (РР 13.52).

2. **Мирные хищники** (kṣudramṛga, sattva), кротость которых мотивируется влиянием, оказанным на них подвижниками: «Где даже коварные звери (kṣudramṛgāḥ) спокойно паслись вместе с оленями, словно научившись кротости у дарующих защиту тапасвинов» (ПН 1.13); об ашраме Атри (РР 13.50): «...где не из страха перед наказанием, [а сами по себе] стали кроткими звери (anigrahatrāsavinītasattvam)». Ср. об ашраме Вальмики (РР 14.75): «В этом тапасном лесу, где от общения с тапасвинами стали кроткими звери (tapasvisamsargavinītasattve)» (см. также РК 5.17).

3. **Птицы** — кричащие павлины (ПН 1.11), попугаи, кормящие птенцов (Ш 1.13), просто птицы — спокойные (ЖБ 6.2) или возвращающиеся вечером в свои гнезда (СВ 1.16).

4. **Деревья** — красивые («лес с красивыми лианами и деревьями» — ПН 1.6), «полные плодов и цветов» (ПН 1.9), «с ветвями, обильно покрытыми цветами и плодами» (СВ 1.12). У Калидасы в описание нередко включаются волшебные деревья, напоминающие небесные kalpavṛkṣa, — они в изобилии дают гостям любые плоды, какие бы те ни пожелали (bhūyiṣṭhasambhāvyaḥphaleṣu ... pādapeṣu — РР 13.46; ср. РК 5.17), и плодоносят без признаков цветения (aruṣpalingātphalabandhivṛkṣam — РР 13.50). Это чудо в РР 13.50 напрямую связывается с магической силой — prabhāva — риши Атри.

5. **Жертвенные огни** (agni) — потрескивают, когда в них выливают приношение — видимо, масло или молоко: «Слышался там звук... наполнившихся приношением огней» (ПН 1.11); насыщаются топливом (РР 13.45); дым, поднимающийся от горящих в них приношений, висит над ашрамой (ПН 1.6), благоухает запахом приношений (РР 1.53, 13.37), служит признаком, позволяющим издали опознать ашрамное поселение (СВ 1.12). Постоянные мотивы в описаниях вечерней ашрамы: горящие огни, которые выносят — видимо, из помещения для хранения огней, агнишараны, — и ставят на алтарь (uddhṛta, abhyut-thita — ЖБ 7.33; РР 1.53), и густой дым, наполняющий ашраму в связи с вечерними обрядами: «Светится горящий огонь, расплзается дым по ашраме» (СВ 1.16; см. также ЖБ 7.32; РР 1.53).

6. **Омовения подвижников** — необходимая составляющая ашрамной рутины в целом (ПН 1.11; Ш 1.13, 7.12; РР 13.51) и особая черта вечернего ашрамного обихода наряду с горящими огнями и дымом (СВ 1.16; ЖБ 7.33).

7. **Еда подвижников** — дикий рис (nīvāra). Ашвагхоша называет подвижников «довольствующимися плодами дикого риса» (nīvāraphalasantuṣṭaiḥ — ПН 1.10). См. также Ш 1.13; РР 1.50. У Кали-

дасы (Ш 1.13) упоминаются плоды/орехи ингуди (*Terminalia catappa*, тропический миндаль), из которых выжимают масло: «...виднеющиеся кое-где промасленные камни говорят о том, что ими давили плоды ингуди...» (Ш 1.13). В другом месте (РР 14.81) в связи с описанием хижины Ситы упоминается о светильнике, заправленном маслом ингуди (*ingudīśnehakṛtapradīpam*).

По сравнению с предметным составом эпических описаний в приведенном наборе есть, конечно, некоторые новшества — например, лежащие на веде олени, масло из ингуди, дикий рис (судя по всему, вытеснивший эпические плоды и коренья). Однако в основном здесь представлено то, что уже хорошо нам известно: деревья, усыпанные цветами и плодами, спокойные олени и птицы, мирные хищники, жертвенные огни. Даже волшебные деревья Калидасы — не новость, а вариация на тему чудесных деревьев архаического красивого леса (те цвели и плодоносили одновременно, эти плодоносят, минуя пору цветения). Из эпического репертуара заимствуются и мотивы, встречающиеся лишь в отдельных описаниях или у отдельных авторов и не входящие, следовательно, в обязательный набор: в качестве примера можно указать на жертвенных коров в одном из описаний «Васавадатты» (СВ 1.12), на святилища богов в описании ашрамы Бхаргавы (ЖБ 7.33), на валкалы, мелькающие в описаниях «Шакунталы» (Ш 1.13, 28; 6.17).

Хотя с точки зрения предметного наполнения литературные описания, таким образом, почти не отличаются от эпических, структурные расхождения между ними очень велики. Вводимые в описание предметы существуют в литературной традиции иначе, чем в эпической. Эпос располагает предметы друг подле друга, не нарушая их автономии и объединяя только тем, что все они находятся на территории ашрамы. В литературном же описании те же предметы сопрягаются, вступают во взаимодействие друг с другом, в результате чего на месте ряда отдельных предметов появляется ряд микроситуаций, объединяемых к тому же не только общим пространством, но и некоторыми дополнительными факторами — временем суток (вечерняя ашрама), ситуацией опознания, эмоциональным отношением персонажа, созерцающего ашраму. Приведем для примера уже не раз цитировавшееся описание ашрамы Канвы, вложенное в уста опознающего ее Душьянты. «Разве не видишь? — говорит он вознице. — Вот тут, под деревьями, валяются зернышки риса, выпавшие из клювов сидящих в дуплах маленьких попугаев; виднеющиеся кое-где промасленные камни говорят о том, что ими давили плоды ингуди; / из-за явившегося у них доверия при шуме не меняют походку олени, и тропинки, ведущие к реке, отмечены бороздками, оставленными струйками воды, стекаю-

щами с подолов валкал» (Ш 1.13). В качестве примет для опознания Калидаса использует в этом описании четыре канонических предмета — дикий рис, ингуди, олений и валкалы. При этом каждый из предметов вовлекается в некоторую ситуацию: собранным подвижниками рисом попугаи кормят птенцов, зерна, не попавшие к ним в клюв, валяются под деревьями; подвижники, добывая масло, давят орехи ингуди, оставляя вокруг ашрамы промасленные камни; олени не просто спокойны, но не срываются с места, заслышав шум; и, наконец, подвижники не просто одеты в валкалы (обычная деталь, сообщаемая при описании ашрамных жителей в эпосе), но совершают омовения в этих валкалах, отчего капающая с подолов вода оставляет неглубокие промоины на дороге.

Возможность по-разному сочетать предметы и устанавливать между ними различные (в том числе иерархические) отношения позволяет постоянно варьировать ситуации, несмотря на стабильность самого предметного набора. В той же «Шакунтале», скажем, мокрые валкалы предстают позднее развешанными на деревьях для просушки — в первом акте на «висящие на ветвях влажные от воды валкалы» (*viṭapaviṣaktajālārdravalkaleṣu*) садится пыль, поднятая охотниками Душьянты (Ш 1.28), в шестом акте Душьянта собирается изобразить на своей картине дерево, на ветвях которого висят валкалы (*śākhālabitavalkalasya sa taroḥ* — Ш 6.17). Мотив мокрых валкал — очевидно, уже традиционный ко времени Калидасы, — в свою очередь, рожден ситуацией, соединившей валкалы и омовение. С этой ситуацией мы встречаемся в «Рамаяне», в очень позднем и очень литературном описании вечера в ашраме Атри. Среди прочих вечерних сцен здесь фигурируют муни, идущие к своим хижинам после омовения «в намокших от воды валкалах» (*salilāplutavalkalāḥ* — Рам. 2.119.5).

Смена принципов описания, переключение внимания с компонентов ашрамного мира на ситуации, составляющие ашрамную жизнь, совершенно меняют место и роль подвижника в создаваемой картине. В эпосе подвижники не выделяются из общего ряда признаков ашрамного пространства, которое они «украшают», «заполняют» и т.д. так же, как деревья, звери или агнишараны (ср., например, в «Махабхарате»: «...увидев ашраму, наводненную разными зверями, заполненную стаями обезьян и тапасвинами...» — Мбх 3.61.61). Литературное описание, напротив, видит в подвижнике субъекта протекающих на этом пространстве процессов и ставит его соответственно в центр ашрамного мира. Это хорошо видно не только в тех случаях, когда описание ашрамы попросту сводится к описанию подвижников (Ш 7.11, 12) или выдвигает подвижника на первый план, подчиняя ему предметное окружение (РР 13.37–46, 50–52), но и там, где, как в приведенном выше

примере из «Шакунталы», подвижник открыто не включается в текст описания. Ведь и попугай, кормящие своих птенцов, и спокойные олени, и следы на дорожках к реке предполагают присутствие тапасвина, так как именно он собирает рис, дарует защиту оленям, носит валкалу и совершает омовения. В нашем материале есть только одно описание, изменяющее этому принципу и принципу «ситуативного» описания вообще. Это описание ашрамы Капилы из «Прекрасного Нанды». Ашвагоша строит его по эпическим правилам, в виде обзора, последовательно рисуя ашрамный лес (с мягкой травой, прекрасными деревьями и лианами, озерами и кричащими павлинами), ашрамных животных (олений и мирных хищников) и творящих тапас подвижников; ср. традиционную для эпоса группировку характеристик: вначале идут «природные»/«лесные» характеристики, за ними следуют «бытовые» — связанные с поселением и включающие предметы ашрамного быта и подвижников. Скорее всего, однако, мы имеем здесь дело с чем-то вроде стилизации. Возможно, Ашвагоша хотел таким образом — усиливая эпические ассоциации, и так присутствующие в эпизоде, — подчеркнуть временную удаленность и самой фигуры Капилы, и произошедших в его ашраме событий.

Описания вплотную подводят нас к вопросу об образе литературной ашрамы.

В целом, если иметь в виду внешние контуры образа, это все та же эпическая ашрама — расположенные в лесу общинные поселения, во главе поселений — риши с хорошо известными по ведийской и эпической традиции именами (Бхаргава, Чьявана, Васиштха и др.); между поселением и ближним лесом курсируют подвижники, обеспечивая себя хворостом, кушей, цветами и плодами; всюду — на территории ашрамы и в ближнем лесу — множество не боящихся человека оленей; в ашраме, оберегаемой могуществом риши-настоятеля, царят мир и покой. Содержание подвижнической жизни по-прежнему составляют отправление жертвенного ритуала и занятие тапасом.

Как и в эпосе, при изображении конкретной ашрамы одна из составляющих может выдвигаться на первый план. В «Шакунтале», где фигурируют две ашрамы, акценты распределяются симметрично. Ашрама Канвы рисуется как исключительно брахманское, жреческое поселение. Упоминания об аскетических упражнениях подвижников отсутствуют вовсе, зато на сцене появляются ученики Канвы — один (в вишкамбхаке к третьему акту) сообщает, что несет кушу жрецам, которые должны устлать ею алтарь, другой (в начале четвертого акта) следит за тем, когда начнется рассвет, чтобы не пропустить часа, полагающегося для утренней жертвы; в том же, четвертом акте сообщается, что божественную весть о беременности Шакунталы Канва

услышал, войдя в агнишарану; и здесь же, в четвертом акте, после совершения утренней жертвы покидающая ашраму Шакунтала совершает обход веды с горящими на нем жертвенными огнями. Напротив, вступление Душьянты в ашраму Маричи предваряется описанием грандиозной фигуры творящего тапас муни: «Тело его наполовину ушло в муравейник, еще одним брахманским шнуром висит на груди сброшенная змеей кожа, старые лианы кольцом сдавили горло, / в покрывшей плечи джете гнездятся птицы — стоит неподвижный, как ствол, этот муни и смотрит на солнце» (Ш 7.11). Сходным образом меняя акценты, Калидаса добивается разнообразия при описании ашрам, над которыми пролетают Рама с Ситой. В одном случае (ашрама Агастья — РР 13.37) в центр картины помещается густой дым, поднимающийся над жертвенными огнями, в другом (ашрама Сутикшны — РР 13.41–44) — сам риши, творящий тапас (он стоит в окружении четырех костров и смотрит на солнце), в третьем (ашрама Атри — РР 13.50–52) — подвижники, сидящие на веды в глубокой медитации (йога включается в сферу тапаса уже в позднем слое «Махабхараты»).

Сохранение эпических схем не исключает, разумеется, ни отклонений, ни нововведений. Их можно найти у каждого из трех древних авторов.

У Калидасы в драмах появляются небесные ашрамы — ашрама Маричи в «Шакунтале», ашрама риши Бхараты в «Урваши» (виш-камбхака к третьему акту). Как и в случае с небесным городом (см. у того же Калидасы описание Алаки в «Облаке-вестнике» и Ошадхи-прастхи в «Рождении Кумары»), отличие небесной ашрамы от земной создается путем замещения всех традиционных ашрамных компонентов их волшебными или драгоценными аналогами: небесный ашрамный лес состоит из волшебных деревьев-дарителей (*kalpavṛkṣa*), хижины подвижников здесь сложены из драгоценных камней, лотосы в прудах для омовений — золотые (Ш 7.12). Бхаса, рисуя в общем обычную брахманскую ашраму — пасущиеся в окрестностях жертвенные коровы, жертвенные огни и дым над ними (СВ 1.12), подвижники, одетые в валкалы и живущие лесными плодами (СВ 1.3), приносящие из леса воду, хворост, кушу и цветы (СВ 1.6), — в то же время неожиданно сближает ее обитателей с покинувшими мир отшельниками (санньясинами): «Чтобы освободиться от унижений городской жизни, ушли они, мудрые, в лес» (СВ 1.5). Ашвагхоша населяет свои ашрамы подвижниками, которые, подобно временным тапасвинам, творят «целевой» тапас, преследуя при этом одну-единственную, общую для всех цель — отправиться после смерти в небесный мир (сваргу) или, на худой конец, оказаться в следующем рождении в мире людей (а не, скажем, животных). Как говорит тапасвин, сопровож-

дающий Сиддхартху в прогулке по ашраме Бхаргавы: «Благодаря... тапасам, накапливающимся с течением времени, лучшие отправляются на небо, худшие — в мир людей» (ЖБ 7.18; ср. ПН 1.17). Заметим, что накопление тапаса явно не мыслится здесь как накопление магического жара (хотя продемонстрированные Сиддхартхе аскетические практики связаны главным образом со способами принятия пищи и принадлежат к числу самых мучительных). Речь идет, скорее, о накоплении «чистых» заслуг (рипуа). Недаром один из обитателей той же ашрамы объясняет Сиддхартхе, что все они «желают отправиться в сваргу с помощью жертвоприношений, разных тапасов и постов» (ЖБ 7.53), не отделяя, таким образом, тапас от других религиозно значимых акций. Ясно также, что достижение цели не предполагает и не требует в этом контексте явления бога: Сиддхартха, творя тапас, ждет не бога, а перемены в самоощущении и, значит, непосредственного осуществления желаемого. В общем, тапас и ашрама предстают у Ашвагхоши в формах, соответствующих буддийским оценкам и представлениям.

Помимо такого рода отступлений, разнящихся от автора к автору и порожденных решением индивидуальных художественных и идейных задач, существует одно общее, фундаментальное расхождение между эпической и литературной ашрамой. В основе этого расхождения лежат изменения пространственного порядка.

Горизонтальное пространство эпического мира — как пространство сюжетное — членится на две зоны. Одна из них — город/крепость, место героя. Другая — лес. Для героя лес — чужое пространство. Именно поэтому он попадает туда лишь при определенных условиях, и само пересечение им границы, отделяющей город от леса, вырастает в сюжетно отмеченное событие. С этим связано и другое важное обстоятельство. Поскольку ашрамы расположены в лесу, общение с подвижниками оказывается для героя крайне затрудненным. Просто навестить знаменитого риши герой не может — для этого ему нужно сперва попасть в лес. В результате посещение ашрам привязывается либо к охоте, либо к изгнанию.

Хотя для подвижников город тоже не свое место, они легче, чем герои, преодолевают пролегающую между лесом и городом границу и, пусть нечасто, но все же наносят героям «прямые» визиты. Мотивировки визитов бывают разные. Риши «Рамаяны» являются к героям с просьбами защитить их от ракшасов (ср. визит Вишвамитры к Дашаратхе); риши «Махабхараты» заходят ко дворах Пандавов и Кауравов подобно странствующим учителям — чтобы просто побеседовать, узнать новости, подать совет или принять участие в жертвенной церемонии (любопытно, что точно таким же образом риши навещают Пандавов в лесу, когда те находятся в изгнании, и именно эти риши-

визитеры, а не риши, принимающие героев в ашрамах, ведут с Пандавами долгие беседы, утешая и наставляя их своими рассказами и поучениями). Как бы то ни было, но визиты риши, расширяя возможности общения героя с подвижниками, вместе с тем никак не сказываются на характере эпических пространственных отношений. Герой не становится от этого ближе к ашраму. Напротив, эпос неизменно рисует ашраму очень далеким, малознакомым герою и отчасти даже закрытым для него местом.

Литература расстается с архаическими представлениями о лесе, и это меняет и пространственное, и сюжетное положение ашрамы.

Территориально ашрама по-прежнему находится в лесу, но в область изображаемого пространства допускается только ближний лес. «Большой лес» (*mahāvana*, *mahāraṇya*), всегда стоящий за ашрамой (или ашрамным лесом) в эпосе и создающий ощущение затерянности ашрамного поселения в огромном лесном пространстве (откуда, между прочим, ситуация неожиданного выхода к ашраму и радости при ее обнаружении), в литературе исчезает совершенно. Описывается ближний лес редко. Обычно его присутствие только помечается — либо деталями, вводимыми в опознавательные описания (деревья, олени, птицы), либо ситуациями — сбора хвороста или, скажем, вторжения на территорию ашрамы лесного слона (как в «Шакунтале»). Но если описание все же приводится, как, например, в «Прекрасном Нанде» или в эпизоде с Дилипой у Калидасы (РР 2.8–14), оно рисует лес, в котором легко узнаются черты красивого эпического леса — цветущие деревья и лианы, поющие птицы, чистые водоемы и т.д. Калидаса, с характерной для него тягой к архаизации, даже придает лесу, в котором Дилипа пасет корову, некоторые чудесные особенности, как всегда, впрочем, связывая их с магической силой, исходящей от тапасвина (в данном случае — от совершающего свой тапас царя): «Без дождя затухало пламя пожара, плодов и цветов становилось больше, / сильные звери прекращали преследовать слабых, когда пастух тот входил в лес» (РР 2.14). Однако красивый лес существует в литературе вне соотнесенности со страшным лесом (которого здесь попросту нет) и потому не связан с ашрамой обязательной и исключительной связью. В «Роде Рагху», например, охота Дашаратхи происходит в не менее прекрасном лесу, чем тот, в котором пасется корова Васишти (РР 9.50–54, 68).

Отделяясь от большого леса, литературная ашрама в то же время приближается к зоне знакомого и обжитого пространства. Она уже не кажется бесконечно далеким от города местом (местом в другом мире!). Более того, между нею и городом появляется вполне представимое, доступное измерению расстояние. Как сообщает Ашвагоша,

Сиддхартха на своем коне домчал до ашрамы Бхаргавы за одну ночь, Чандака же, убитый горем от разлуки с царевичем, проделал обратный путь — от ашрамы до Капилавасту — за восемь дней (ЖБ 8.2). Дилипа, путешествующий в повозке, выехав из Айодхьи, видимо, утром, к вечеру того же дня прибывает к ашраме Васиштхи (РР 1.48). Обратим внимание: Сиддхартха и Дилипа добираются до ашрам не лесом, как эпические герои, а проезжими дорогами. У такой же дороги, надо думать, располагается и ашрама «Васавадатты», где собираются путники, идущие в Раджагриху.

Некоторые детали указывают на то, что литературные ашрамы соседствуют не только с дорогами, но и с деревнями. В рассказ о поездке Дилипы вводятся деревенские жители, которые выходят на дорогу, чтобы воздать почести своему царю (РР 1.44–45), — значит, дорога, ведущая к ашраме, тянется мимо деревень. Брахмачарин, опознавая близлежащее поселение как ашрамное, старается не перепутать его с деревней: «Стада бурых коров, но кругом не видно полей...» (СВ 1.12; раз вокруг нет полей, коровы не деревенские, а жертвенные, ашрамные; о деревенском скоте и ашраме см. также РР 5.9). В том же акте «Васавадатты» еще одна деревенская ассоциация возникает у Яугандхараяны — он замечает, что стражники Падмавати своими окриками «превращают этот тихий тапасный лес в деревню» (СВ 1.3).

В ситуации, когда между городом и ашрамой вместо чужого и опасного лесного пространства протягиваются дороги, ничто уже не может препятствовать прямым визитам героя к подвижникам. Ашрама становится в литературе открытым и свободно посещаемым местом. Как говорит один из персонажей «Васавадатты», обращаясь к брахмачарину: «Входи смелее, почтенный! Ашрама — место, куда может войти всякий» (*sarvajanasādhāraṇam āśramapadaṃ pāma* — СВ, проза после 1.12). Такая открытость непосредственно связана с изменением сюжетного статуса ашрамы.

В эпосе ашрама — часть леса, и самостоятельной сюжетной роли у нее нет. Посещение ашрам изгнанниками никаких сюжетных последствий не имеет, а за несчастьями, постигающими охотников, стоит, в сущности, не посещение ашрамы, а всегда опасное для героя посещение леса. В литературе, однако, лес и ашрама меняются местами: лес теряет сюжетное значение, ашрама его обретает. Теперь она, а не лес противостоит городу в по-прежнему двучастном сюжетном пространстве изображаемого мира. А так как город «высокого» мира сводится к дворцу, т.е. к замкнутому пространству, ашрама по необходимости преобразуется в пространство противоположного типа.

Открытость ашрамы производит двойное действие. С одной стороны, она снижает значение самого факта посещения ашрамы. В отличие

от эпоса, где это было связано с преодолением лесной границы, посещение перестает ощущаться теперь как особое событие. С другой стороны, именно потому, что ашрама открыта всегда и для всех (не только для героя, но и для любого другого персонажа), она становится местом встреч и, значит, местом свершения событий.

Характер встреч может быть различным. В «Васавадатте» это случайные встречи. В ашраме здесь, как в придорожной гостинице, сходятся персонажи, не только не знающие друг друга, но живущие в разных землях и занимающие разное социальное положение: царевна Магадхи, бедный брахман с сестрой из Аванти (переодетые Яугандхараяна и Васавадатта) и брахмачарин из Лаванаки. Встречи в «Шакунтале» опять-таки неожиданные, но происходят они не по воле случая, а по воле судьбы и богов. Об этом свидетельствует предварение их знаменьями: при входе как в ашраму Канвы, так и в ашраму Маричи Душьянта ощущает подергивание в правой руке, что считалось хорошим знаком. См. его замечание в первом акте: «Эта спокойная ашрама — и дрожь в руке. Откуда здесь взяться тому, что она пророчит? / А впрочем, перед тем, что должно случиться, двери распахнуты всюду» (Ш 1.14); см. также Ш 7.13, божественную весть Канве (Ш 4.4), реплику подслушивающей апсары в шестом акте (после Ш 6.25). Иначе — без специфического привкуса неожиданности — строятся встречи Дилипы с Васиштхой и Парвати с Шивой-брахмачарином.

Как бы ни происходила, однако, ашрамная встреча, ей всегда принадлежит ключевая роль в сюжете. Приход Шивы в ашраму Парвати становится прологом к их свадьбе. В «Васавадатте», «Шакунтале», в жизнеописании Дилипы ашрамные встречи приводят в движение событийные ряды — в результате этих встреч Васавадатта оказывается под одним кровом с Падмавати и Удаяной, между Душьянтой и Шакунталой возникает любовь, Дилипа берет на себя обет служения корове. В «Шакунтале» ашрамная встреча не только завязывает сюжет, но и служит его развязкой.

Что касается содержания порождаемых встречами событий, то у Калидасы, как можно заметить, встречи в ашраме вызывают только счастливые повороты в судьбах героев. Это создает картину, контрастную той, которую мы находим в эпических сюжетах об охотниках. Интересно, что Калидаса определенно учитывает этот контраст и даже как будто его акцентирует. Так, история Дилипы явно отсылает нас к истории Вишвамित्रы (Мбх 1.165): Вишвамित्रа после охоты заходит в ашраму Васиштхи, хочет увести жертвенную корову риши, но корова с помощью магической силы прогоняет и самого царя, и его воинов. Калидаса сохраняет место действия (ашрама Васиштхи) и центральную роль коровы в сюжете, однако, в противоположность униженному

Вишвамित्रе, Дилипа покидает ашраму счастливым и осененным славой. Подобная же отсылка к эпическому прототипу присутствует, как кажется, и в «Шакунтале». Счастливые для Душьянты посещения ашрама (в том числе и после охоты), подчеркнута предваряемые счастливыми же знаменами, неизбежно вызывают в памяти совершенно обратное развитие событий в эпической истории. Со свойственной героям-охотникам тягой к насилию эпический Душьянта при посещении ашрамы Канвы принуждает Шакунталу к «тайному браку» и тем навлекает на себя неприятности. Спустя какое-то время она является во дворец; требует признания сына; в длинной отповеди, вызванной его отказом, грозит ему позором, бедами и даже смертью и, бросив ребенка (обычный жест апсары), уходит (Мбх 1.62–69). Счастливая концовка, которую эпос довольно искусственно подсоединяет к этому несомненно архаичному сюжету, — с вмешательством голоса с неба, признанием Бхараты и возвращением Шакунталы, — ничего не меняет ни в характере самого сюжета, ни в общей для эпоса трактовке ашрамы как опасного для героя-охотника места.

Помимо того что литература придает ашраме функцию сюжетобразующего пространства, она по-новому решает проблему ашрамы как пространства смыслового. В отличие от сюжетных решений решения смыслового плана индивидуальны. Это видно даже по нашему скудному материалу, в котором представлены два совершенно различных по своему содержательному наполнению образа ашрамы: один принадлежит Ашвагхоше, другой — Калидасе (Бхаса использует ашраму только в качестве сюжетной площадки, и говорить о нем как о создателе особого образа ашрамы не приходится).

Ашвагхоша — религиозный автор. Поэтому ашрама для него проблема не столько художественная, сколько идеологическая. Исходными при решении проблемы являются, видимо, два момента — негативное отношение буддизма к аскезе, во-первых, и роль, которую тапас сыграл в жизни Будды, во-вторых. Поскольку таким образом в центре внимания оказывается тапас, именно ему отводится центральное место в сценах пребывания Сиддхартхи в ашраме Бхаргавы: о тапасе говорит подвижник-проводник, о тапасе размышляет после его лекции Сиддхартха, тапас становится предметом его прощальной беседы с подвижниками. Как уже говорилось, тапас предстает у Ашвагхоши в значительно трансформированном виде: он становится единым (без деления на временный и постоянный виды), сплошь целевым и подчиняется единой цели, осуществление которой к тому же не требует божественного вмешательства. Все эти перемены, как кажется, являются результатом подключения тапаса к кругу религиозных практик (у Ашвагхоши — *dharma*), предполагающих отречение, т.е. разрыв с

миром или «уход». Внешне допустимость такого подключения мотивировалась, видимо, тем, что тапас связан с уходом в лес и уже в силу этого может рассматриваться как форма отказа от мира.

Зыбкость границы, отделяющей у Ашвагхоши уход в лес от ухода-отречения и тапасвина от шраманы (или санньясина, если воспользоваться более поздним индуистским термином), хорошо видна в начальных эпизодах «Жизни Будды», где Сиддхартха принимает решение покинуть дом. На мысль об уходе его наводит явление посланного богами шраманы. Представляясь царевичу, шрамана говорит о себе так: «О лучший из людей, я шрамана. В страхе перед рождением и смертью покинул я дом (pravrajitaḥ), чтобы найти освобождение» (ЖБ 5.17). И далее: «Живу где придется — под деревом, в жилье, где не осталось людей, на горе или в лесу; / брожу в поисках высшего блага, ничего не имея, ни на что не надеясь, питаюсь тем, что подадут» (ЖБ 5.19). После этой встречи Сиддхартха, «проникшись сознанием дхармы (upalabhya tataśca dharmasamjñām)», задумывается над тем, как «совершить уход (abhiniṛyāṇavidhau)» (ЖБ 5.21). Казалось бы, речь идет об уходе в шраманском духе. Но ниже в связи с тем же уходом появляется тема леса: «Желая покончить со старостью и смертью, твердо решил он поселиться в лесу» (ЖБ 5.23). То же перемежение понятий демонстрирует и следующий дальше разговор с отцом. Сиддхартха сообщает, что хочет уйти, чтобы обрести освобождение (ЖБ 5.28). Уговаривая его не делать этого, отец переключается на уход в лес, который связывает при этом исключительно со старостью: «Оставь, дитя мое, эту мысль, ибо не время тебе обращаться к дхарме» (ЖБ 5.30); «Вступление в тапасный лес тогда прекрасно, когда муж перед тем насладился утехами юности» (ЖБ 5.33). Вокруг тапасного леса вертятся и возражения Сиддхартхи: «Не уйду я в тапасный лес, только если поручишься ты, о царь, что не случатся со мной четыре вещи...» (ЖБ 5.34). В конце концов царевич действительно уходит в ашраму, хотя толчком к этому шагу послужила встреча со шраманой.

Поскольку любая религиозная практика, связанная с отречением, направлена на обретение более высокого по сравнению с мирским уровня существования, такая направленность приписывается и тапасу. Пределом стремлений при этом объявляется рождение в сварге. На первый взгляд это как будто близко к эпической ситуации — как мы помним, среди эпических подвижников, особенно среди царей-отставников, немало тех, кто хочет достичь неба (небесного мира). Однако между целями эпического тапаса и преподносимого нам тапаса «побуддийски» есть существенное различие: достижение неба в эпосе не предполагает смерти — тапасвин добивается того, чтобы войти туда, не расставаясь со своим телом, т.е. живым (см., например, историю

Джараткару — Мбх 1.13.42, уход Пандавов к горе Меру и др.). При всем том желание лучшего рождения безусловно сохраняет характерную для тапаса прагматичность и его отстраненность от проблем духовного развития.

И все же позиция Ашвагхоши по отношению к тапасу отмечена, как кажется, известной двойственностью. Эффективность тапаса, самая его практика, низводящая человека до уровня животного (недаром для демонстрации Сиддхартхе избираются виды аскезы, основанные на неудобных способах принятия пищи), его цели, не предполагающие кардинального изменения в духовном существовании личности, — все это, разумеется, оценивается очень низко. Уже при первом знакомстве с тапасом Сиддхартха испытывает разочарование: «Если тапас в разных его видах являет собой страдание и если главный плод тапаса — сварга, / а все миры подвержены изменению, то воистину ради малого трудятся ашрамы» (ЖБ 7.20). Дальше, в беседе с подвижниками подчеркивается расхождение в целях тапасвина и буддиста: «Но ваша дхарма ведет к сварге, а мое желание — не рождаться вновь; / оттого не хочу я оставаться в этом лесу — дхарма прекращения действий отлична от действования» (ЖБ 7.48). При этом, однако, тапас не отвергается полностью. В той же беседе с подвижниками о тапасе говорится как о практике, освященной авторитетом древности и потому, очевидно, заслуживающей уважения: «И если я уйду из этого леса, то не из недовольства или обиды. / Воистину все вы подобны великим риши и не изменяете дхарме былых времен» (ЖБ 7.49). Еще один аргумент в пользу тапаса вводится в размышления Сиддхартхи, предваряющие беседу: «Нельзя порицать усилие, которое, отбросив худшее, направляется на лучшее» (ЖБ 7.25).

В целом, как можно думать, Ашвагхоша отводит тапасу среднее место: путь тапасвина неизмеримо ниже пути буддиста, но выше, чем путь мирянина, поскольку связан с отречением и великим трудом ради достижения блага. То же среднее, промежуточное место принадлежит и ашраме. В «Жизни Будды» ашрама — и сюжетно, и пространственно, и идейно — располагается между городом/дворцом (местом мирского) и местом просветления. В «Прекрасном Нанде» промежуточное положение ашрамы выражено не так отчетливо, но и тут сохраняется ее пространственно-временное предшествование месту Будды (на сей раз — месту его рождения): Капилавасту возводится там, где раньше была ашрама. Еще одна идея, обозначенная в этой поэме и, видимо, вообще важная для Ашвагхоши, — идея историческая: ашрама Капилы с ее творящими тапас великими подвижниками — это пусть славное, но прошлое; на смену старой аскетической практике приходит (рождается с Буддой) новое и истинное учение.

У Калидасы в отличие от Ашвагхоши разработка ашрамной темы подчинена решению художественных задач. Некоторым отступлением от этой линии можно считать лишь попытку ввести в изображение ашрамы что-то вроде официального, государственного аспекта, представить ее своего рода религиозным учреждением, поддерживающим царя и царство. В паре «царь — подвижник/ашрама» каждая из сторон заинтересована в другой. Царь защищает подвижников, устраняя помехи (*vighna*), чинимые их тапасу, иначе говоря, охраняет их от притеснений, которые могут исходить как от ракшасов (см. «Шакунталу»), так и от соседних деревень (скажем, от деревенского скота, вытаптывающего дикий рис, — РР 5.9). Опека ашрам рассматривается как государственная задача: в «Шакунтале» Душьянта, желая скрыть от юных подвижниц свое настоящее имя, представляется им царским чиновником, ведающим дхармой (*dharmādhikāre niyuktaḥ*), и мотивирует свое появление в ашраме инспекционной поездкой — он прибыл, чтобы проверить, не подвергаются ли подвижники каким-либо притеснениям (*so 'hamavighnakriyopalambhāya ... āyātaḥ*). В свою очередь, подвижники, за то что царь охраняет их, уплачивают ему налог, но не материальный, как другие подданные (или «варны», как обычно говорится о них в текстах Калидасы), а в виде шестой части тапаса: «Охраняя тапас от помех и богатства от воров, / получал он от ашрам и варн по шестой части того, чем они владели» (РР 17.65). Уплата налога тапасом — это, конечно, метафора, означающая освобождение от уплаты налогов. Но что стоит за самим образом, сказать трудно. Возможно, речь идет о том, что, охраняя ашрамы (тапас) от «помех», царь тем самым обретает чистые заслуги. Во всяком случае, Душьянта оценивает налог, взимаемый с ашрам, выше обычного: «То зерно, что поступает царям от варн, подвержено тлену, / а жители леса дают нам нетленную шестую часть тапаса» (Ш 2.13). Помимо уплаты неясного налога тапасом ашрамы выполняют и другие, более понятные и, очевидно, более важные, функции. Как следует, например, из обращенной к Васиштхе речи Дилипы (РР 1.60–64), совершаемые в них жертвоприношения отвращают беды от царства, обеспечивают благоденствие царя и подданных, вызывают дождь в засуху и умирят врагов. Все эти «государственные» функции никак, однако, не сказываются на развитии сюжетов и играют роль, скорее, побочного и даже орнаментального мотива, больше имеющего отношение к царю, чем к самой ашраме. Образ же ашрамы формируется у Калидасы не ее официальным статусом, а протекающей в ней жизнью.

Ашрамы Калидасы населены подвижниками и подвижницами, в них есть старики и дети. Некоторые детали как будто указывают на то, что мы имеем дело с общинами, состоящими из семей: рядом с Ва-

сиштхой и Маричей изображаются их жены — Арундхати и Адити, в описании ашрамы Васиштхи фигурируют жены риши (ṛṣipatnī — РР 1.50) и дочери муни (munikanyā — РР 1.51; упоминание о дочках муни см. также в РР 14.77), в драмах появляются мальчики — сыновья риши (ṛṣikumāra, ṛṣikumāraka). Однако на уровне действия семьи рядовых подвижников никак не выражены, и персонажи существуют вне каких-либо семейных связей. У Шакунталы две подружки (которые, по словам Канвы, как и она, будут выданы замуж), но кто они, есть ли у них родители, неизвестно. Та же неопределенность существует в отношении Гаутами, которая, судя по всему, является старшей над девушками, но никому из них не приходится родней. Еще менее ясны фигуры подвижниц, нянчащих Бхарату, нянька Айюса или подвижницы, которым Вальмики поручает Ситу (РР 14.80). В целом создается впечатление, что изображение колеблется между общиной деревенского типа и общиной религиозной.

Самая примечательная черта этой колеблющейся общины состоит в том, что ее представляют по преимуществу женщины, большей частью молодые, почти девочки. Среди них могут быть и такие, что выросли в ашраме (как Шакунтала и ее подруги), и такие, что оказались здесь на время в силу обстоятельств (как Сита или Парвати). Но в любом случае именно они находятся в центре действия и именно они определяют характер изображаемой ашрамной жизни. Подвижники и их традиционные занятия (аскеза, жертвенные обряды и омовения, выходы в лес) служат всего лишь внешним обрамлением для этого женского мира и существуют как бы параллельно ему, почти его не затрагивая.

Дни ашрамных женщин и девочек заполнены трудом. Они собирают плоды, кушу, но главным образом — цветы и рис для бали. В вишкамбхаке к четвертому акту «Шакунталы» подружки героини заняты сбором цветов; Приямвада, обращаясь к Анасуйе, замечает: «Цветов, что мы набрали, хватит, чтобы совершить бали»; относительно времяпрепровождения юной Парвати в ашраме Шивы сообщается, что она в числе прочего «собирала цветы для бали» (РК 1.60); Вальмики, рисуя Сите предстоящую жизнь в ашраме, говорит, в частности, что ее будут развлекать своей болтовней молоденькие дочери муни (munikanyakāḥ), «собирающие цветы и плоды по сезону и дикий рис, годный для бали» (РР 14.77). Бали совершают тоже женщины. Шакунтала ежедневно рассыпает рис перед хижинкой — ср. слова Канвы при прощании с ней: «Видя, как прорастает дикий рис у порога хижины, / где ты совершала бали, разве смогу я, дитя мое, избавиться от печали?» (Ш 4.21). Вальмики, все в том же рассказе Сите об ожидающих ее радостях ашрамной жизни, описывает, как она будет совершать бали на берегу Тамасы (речь, видимо, идет о приношении реке): «...после омовения в Та-

маса / совершая бали на песчаном берегу реки, обретешь ты душевный покой» (РР 14.76).

Еще одна женская обязанность — поливать лианы и молодые деревца, растущие на территории ашрамы. Именно этим занимаются Шакунтала и ее подруги, когда Душьянта впервые их видит: «Да это девочки-подвижницы (tapasvikanyakāḥ — дочери подвижников)! В руках у них кувшины с водой — как раз такого размера, чтобы они могли их поднять. Верно, идут сюда поливать молодые деревья» (реплика перед Ш 1.15). Девочки, поливающие молодые деревца, включены в описание ашрамы Васиштхи (РР 1.51). Деревья поливают Сита (РР 14.78) и Парвати на первом этапе ее тапаса (РК 5.14). И даже небесную ашраму Маричи украшают деревья, выращенные супругой риши (см. реплику Матали после Ш 7.11: «Ну вот, великий царь, мы уже в ашраме. Видишь деревья мандара? Их вырастила Адити»).

Поскольку любой ашрамный труд рассматривается, видимо, как тапас, тапасом считается и поливание деревьев — недаром оно входит в программу аскезы Парвати (ср. также вежливый вопрос Душьянты в сцене знакомства с Шакунталой — реплика после Ш 1.21: «Ну как, милая, растет твой тапас?»). Однако для самих героинь Калидасы смысл того, что они делают, определяется не этим, а совершенно особым чувством, которое они испытывают к ашрамным лианам и деревьям. Это не то общее для подвижников бережное отношение к растениям, о котором говорится в описательном описании ашрамы в «Васавадатте»: «Деревья с ветвями, обильно покрытыми цветами и плодами, все в целости, ибо их жалеют (sarve dayāraḥṣitāḥ)» (СВ 1.12). Жалость подвижников, очевидно вытекающая из принципа ненасилия, выражается, как видим, в том, что они не причиняют деревьям вреда — не ломают и не срывают с них цветов и плодов (довольствуясь, таким образом, опадышами). В ашрамах Калидасы ситуация другая. Здесь деревья не просто жалеют (не трогают) — о них заботятся. Женщины ухаживают за ними, выкапывают вокруг них ямки для воды, следят за тем, чтобы они не засохли, помогают им расти. И делается все это не по обязанности или рассуждению, а из естественно рождающейся любви и привязанности, потому что ашрамные деревья для героинь Калидасы — родные.

Рисуя родственное отношение женщин к ашрамным деревьям, Калидаса учитывает возможность его варьирования — в зависимости от возрастных различий и длительности пребывания в ашраме. Так, у Ситы и Парвати молодые деревца, которые они поливают, вызывают материнские чувства. «Не зная усталости, она сама растила молодые деревца, поливая их из похожих на груди кувшинов, / и даже Гуха позднее не вытеснил из ее сердца материнскую нежность к ним, ее

первенцам» (РК 5.14). Это о Парвати. А вот о Сите (в речи Вальмики): «Поливая молодые деревья ашрамы из кувшинов, что будут тебе по силам, / ты, без сомнения, еще до рождения собственных детей познаешь радости материнства» (РР 14.78). Для совсем юной и выросшей в ашраме Шакунталы деревья и лианы — братья и сестры. В сцене первого акта на замечание подруги: «...Я так понимаю, что ашрамные деревья отцу Канве милее тебя. Ты нежней цветка навамалики, а он велит тебе их поливать», — Шакунтала откликается словами: «Что ты, Анасуйя! Тут не только повеление отца. Я сама люблю их, как братьев» (диалог после Ш 1.15). Когда в том же эпизоде Анасуйя спрашивает ее, не забыла ли она, что нужно еще полить навамалику (у которой, кстати, есть личное имя, данное ей Шакунталой), та отвечает: «Я скорее себя забуду» (диалог после Ш 1.18). В четвертом акте, в знаменитой сцене прощания с ашрамой Шакунтала обнимается с этой своей любимицей («Обними меня руками ветвей...») и поручает ее заботам подруг (диалог перед Ш 4.13). Канва, со своей стороны, напоминает ашрамным деревьям, как преданно любила их Шакунтала: «Та, у которой и в мыслях не было испить воды, прежде чем она не напоит вас, та, что, несмотря на любовь к украшениям, из привязанности к вам не срывает с вас ни листочка, / та, для которой появление первых цветов на ваших ветвях было праздником, — та Шакунтала уходит в дом мужа. Проститесь с ней» (Ш 4.9). Ниже он называет деревья «лесной родней (vanavāsabandhu)» героини (Ш 4.10).

Такой же любовью и нежной заботой проникнуто отношение женщин и девочек к ашрамным оленям. Эти олени у Калидасы совсем ручные. Женщины кормят их с рук диким рисом, диким просом, кушей. «Она баловала оленей, кормя их пригоршнями лесных зерен, и они привыкли к ней так, что она из любопытства мерялась с ними глазами перед подругами, [чтобы проверить, у кого они длиннее]» (РК 5.15); «Радуют ли тебя олени, что из привязанности к тебе едят дарбху из твоих рук?» (РК 5.35 — один из этикетных вопросов брахмачарина, обращенных к Парвати). В ашраме Васиштхи олени толпятся у хижин, как дети, выпрашивая у жен риши свою долю дикого риса (РР 1.50). Шакунтала выкормила просом олененка Длинные Глазки, который детенышем остался без матери, теперь она считает его своим сыном; когда ему случается порезать дарбхой губы, лечит его, смазывая ранку маслом ингуди (Ш 4.14). О нем Шакунтала напоминает Душьянте во время драматического объяснения во дворце, рассказывая, как олененок не принял воды из рук Душьянты и стал пить только тогда, когда воду поднесла ему она (фрагмент перед Ш 5.22).

Иногда Калидаса распространяет любовь к деревьям и оленям также и на мужскую часть населения ашрамы. Одна из деталей портрета

Сутикшны, например, — правая рука, которой он рвет кушу и гладит оленей (РР 14.43). В вежливых расспросах Рагу по поводу дел в ашраме, откуда пришел к нему Каутса, фигурируют и деревья, выращенные подвижниками так, как если бы то были их сыновья, и олени, которым они помогают появиться на свет и которых из отцовских чувств не отгоняют от куши, хотя та и необходима им для обрядов (РР 5.6–7). Но общей картины эти редкие вкрапления не меняют: с деревьями и оленями в ашраме связаны женщины.

Труд, которым руководят любовь и забота о ближних, не ощущается как тяжелый, напротив, он несет радость и чувство покоя. Недаром именно это обещает Сите Вальмики, описывая ей женскую ашрамную рутину: «Будешь погружаться в воды прогоняющей мрак Тамасы, близ которой виднеются хижины муні. / Совершая после омовений бали на песчаном берегу реки, обретешь душевный покой. // Собирающие цветы и плоды по сезону и рис для бали / дочки муні будут отвлекать тебя от еще не утихшего горя своей бесхитростной болтовней. // И поливая молодые деревца ашрамы из кувшинов, что будут тебе по силам, / ты, без сомнения, еще до рождения собственных детей познаешь радости материнства» (РР 14.76–78). Это же ощущение покоя и счастливой наполненности времени передает короткое описание жизни Ситы в ашраме: «На исходе дня... они отвели ей для проживания хижину. / В ней горела лампа, заправленная маслом ингуди, и была расстелена антилоповая шкура, служившая ложем. // Тут она и жила — ходила [к реке] совершать омовение, принимала гостей по обряду, носила валкалу и лесной едой поддерживала тело, дабы принести супругу потомство» (РР 14.81–82). Замечательно, что собранные в этом описании приметы аскетической жизни — антилоповая шкура, валкала, масло ингуди, лесная пища — организованы таким образом, что оставляют впечатление не столько мучительных ограничений, сколько простоты быта. Вообще, когда Калидаса изображает ашраму со стороны жизненного уклада ее женского мира, талас, ритуальная чистота, даже святость теряют свое значение. Ашрама становится носителем других ценностей — естественности, простоты, домашней доверительности и теплоты в отношениях друг с другом и с животными и растениями. Кроме того — что, может быть, важнее всего, — «женская» ашрама обнаруживает приверженность самым простым и в то же время самым существенным началам жизни.

Решающее значение в этом плане имеет изображение природы, окружающей ашрамных девочек и женщин. Калидаса подчеркивает в ней не красоту — о красоте деревьев или ашрамного леса ничего, в сущности, не говорится ни в «Шакунтале», ни в эпизодах с Ситой и Парвати (красивый ашрамный лес присутствует лишь в эпизоде с Дилипой, т.е.

в эпизоде с подвижником) — и не чудесность, хотя в «Шакунтале» ашрамные деревья, повинаясь магическому приказу Канвы, и дарят героине нарядное платье и украшения (вся эта акция дарения, впрочем, выглядит так по-домашнему, что даже не производит впечатления чуда). В контексте женского мира природа существует в ее женской же, жизнетворящей, родящей ипостаси — в росте, цветении, плодоношении, когда дело касается растений, в спаривании и рождении детенышей, когда речь идет о животных. Знаменательно, что своего рода «заставкой» к ашраме Канвы оказывается пара «брачующихся» растений — манговое дерево и обвившаяся вокруг него навамалика (все та же, уже знакомая нам «сестра» Шакунталы). См. замечание любующейся ими Шакунталы: «Ах, подружка, прекрасное время готовности к соединению настало для этой пары — лианы и дерева. Цветы на Радости леса говорят о том, что она вступила в пору юности, а множество плодов на манго — о том, что оно уже может доставлять наслаждение» (сцена после Ш 1.18). Не менее важна в этом смысле картина Душьянты. Изображая Шакунталу и ее подруг на фоне той же ашрамы Канвы, Душьянта собирается включить в этот фон пару ласкающихся черных антилоп: «...а под деревом, на ветвях которого развешаны валкалы, я хочу изобразить самку черной антилопы, трущуюся левым глазом о рог самца» (Ш 6.17).

Соединение растений и животных, появление первых цветов, рождение оленят — все эти природные события для ашрамных девочек, живущих не просто рядом, но вместе с природой, являются событиями также и их жизни, притом основными. Шакунтала и ее подруги радуются «браку» лианы с манговым деревом, Шакунтала, уходя из ашрамы, беспокоится о беременной лани, просит известить ее, когда та родит (фрагмент после Ш 4.13). Более того, девочки и сами участвуют в процессах природных рождений — растят деревья, помогают ланям при родах, выхаживают осиротевших и больных оленят (тем самым, как говорит Калидаса устами Вальмики, еще до рождения собственных детей приобщаясь радостям материнства). В результате, хотя ашрамная семья как таковая у Калидасы отсутствует, через природу и связанных с ней женщин именно семейные ценности утверждаются им в качестве главных ценностей ашрамы. Это превращает ее — вопреки всему тому, что декларируется в остающейся традиционной мужской линии, — в место, где возникают любовные союзы, где рождаются и подрастают дети, где бездетный царь избавляется от бездетности, а царь, потерявший возлюбленную и сына, обретает их вновь. Даже спокойная и счастливая старость уготована героям именно в ашраме — так переиначивает Калидаса традиционный мотив ухода в лес/ашраму царей-отставников. См. ответ Канвы Шакунтале на вопрос: «Когда,

отец мой, вновь увижу я тапасный лес?» — «Долгое время с целой землей будешь делить супруга, неодолимого сына Душьянте родишь, а после, / когда отец на него переложит бремя правления, вместе с супругом, покоя ища, в эту ашраму вернешься» (Ш 4.20).

Как Ашвагхоша и, добавим, Бхаса, Калидаса противопоставляет ашраму городу. Но поскольку ашрама у него двойится, то и противопоставление оказывается двойственным. С одной стороны, городу противостоит ашрама подвижников, с другой — ашрама женщин. Первая линия строится на противостоянии мирских ценностей и ценностей отрешившегося от мира (Калидаса — по меньшей мере в «Шакунтале» — смешивает, подобно своим предшественникам, тапасвина с санньясином). В «Шакунтале» это противостояние заявляется, во-первых, в самом начале драмы, в сценах, рисующих вторжение царской охоты на территорию соседнего с ашрамой леса. Идея явно заимствована у Бхасы — напомним, что первый акт «Васавадатты» открывается таким же бесцеремонным вторжением в ашраму стражников, охраняющих Падмавати и ее свиту (не исключено, впрочем, что такого рода сцены, сталкивающие городской и ашрамный миры, были общим местом в литературе IV–V вв.). Вторжение, конечно, означает насилие. Но если Бхаса в стихии насилия, которую несет в себе город и представляемый городом обычный мир, выделяет момент унижения человеческого достоинства (см. СВ 1.3 и 1.5), то Калидаса (поскольку вторжение у него связано с охотой) переводит проблему в плоскость насилия над животными. Это ясно обозначено в поведении подвижников — обеспокоенные тем, что происходит, они бросаются на защиту своих подопечных: см. эпизод с тапасвинами, не позволяющими Душьянте подстрелить ашрамного оленя, и позже — засценный призыв: «Внимание, тапасвины! Приготовьтесь защищать находящихся рядом ашрамных животных! Недалеко отсюда развлекается охотой царь Душьянта» (проза перед Ш 1.28). Еще одна сцена, фокусирующая внимание на расхождении в мироотношении обычных людей (горожан) и отрешившихся от мира, включена в пятый акт. Ученики Канвы, приведшие Шакунталу в Хастинапуру, делятся друг с другом впечатлениями. Одному город кажется объятым пламенем (Ш 5.10 — распространенный буддийский образ гибельности страстей, владеющих не осознающим их опасность миром), другой ощущает свое превосходство над горожанами и передает это ощущение образами, опять-таки близкими к буддийским: «Как умытый на грязного, как чистый на нечистого, как бодрствующий на спящего, как вольный ходить где ни пожелает на связанного — так смотрю я на здешних людей, привязанных к усладам» (Ш 5.11).

Ашрама в женской ее ипостаси противопоставлена не столько городу, сколько дворцу. Подчеркнутая контрастность трогательных

прощальных сцен четвертого акта и начальной сцены пятого, дворцового, с полной ревнивых намеков песней бывшей фаворитки царя показывает, о какого рода противостоянии идет речь в этом случае. Простота, бесхитрость, естественность, с одной стороны, и изысканность, сложная наука кокетства и изящных иносказаний, напряженность и запутанность отношений — с другой. Развивая эту линию, Калидаса настойчиво педалирует невинность ашрамных девочек, их незнакомство с ухищрениями придворного этикета и канонизированными двором формами выражения чувств. Подружки героини знают о любовном томлении по сказаниям из итихас (проза после Ш 3.6), украшения видели только на картинах и с трудом представляют себе, что куда должно быть прилажено (проза после Ш 4.5; откуда могли взяться в лесной ашраме картины, остается загадкой); Душьянта называет Шакунталу «дикаркой» (*āraṇyakā* — проза перед Ш 5.22), сравнивает ее и ее подруг с лесными лианами (уподобляя при этом женщин антапура лианам садовым) и т.д. В сцене пятого акта Шакунтала оказывается в чужом и враждебном ей мире (ср. особенно нападки царя, обвиняющего ее в хитрости и притворстве, и возражения подвижников, утверждающих, что она выросла в ашраме и с рождения не обучена была обману, тогда как царское знание основано как раз на искусстве обманывать других, — Ш 5.25). Когда она входит во дворец, судьба подает ей — как и Душьянте при входе в ашраму — знак. Но это знак несчастливый. Вообще дворец оказывается для героев «Шакунталы» несчастливым местом. Именно здесь, не в ашраме, происходит встреча, повлекшая за собой долгую разлуку.

Если теперь мы соберем все это вместе — близость к природе, труд, связанный с той же природой, любовь и семейные радости, простоту жизни, противопоставленную пресыщенности и изощренности двора, — то станет ясно, что Калидаса строит ашраму как идиллический мир. Близость этого мира к миру деревни совершенно очевидна. В самом деле, занятия ашрамных девочек прозрачно связаны с занятиями деревенских девочек и женщин. Собирательство, поливание растений, за которым легко угадывается поливание огородов, хлопоты вокруг оленей, также легко ассоциирующихся с домашним скотом (подвижники, помогающие оленям при родах, берущие новорожденных оленят на колени, девочки, выхаживающие детенышей), — все это, конечно, взято из деревенского быта. Даже женское лицо ашрамы — это женское лицо деревни, какой она предстает в восходящей к женским фольклорным песням (В. Вертоградова) пракритской поэтической традиции. Иногда, особенно в описаниях вечерней ашрамы, облик ашрамного поселения почти сливается с обликом деревни: «Из ближнего леса как раз возвращались тапасвины с плодами и охалками

хвороста и куши, / и еще невидимые жертвенные огни поднимались им навстречу. // У хижин, будто дети, толпились олени, / привыкшие получать от жен риши свою долю дикого риса. // Дочки муни поливали молодые деревца и, полив, тут же отходили прочь, / чтобы дать птицам спокойно напиться из ямок для воды. // Во дворах перед хижинами, к вечеру уже заполненных / кучами дикого риса, лежали, жуя жвачку, олени. // И очищая идущих к ашраме гостей, разносимый ветром / и благоухающий жертвой дым оповещал всех о том, что жертвенные огни уже вынесли [из агнишаран и поставили на веди]» (РР 1.49–53; см. также РК 8.38). И все же грань никогда не переходится полностью. Ашрамная община у Калидасы одновременно деревенская и религиозная. Ашрамная природа определенно окультурена, так как деревья в ашраме выращенные (теперь именно эти выращенные деревья — в противоположность вечно цветущим деревьям эпоса и нетронутым деревьям Бхасы — помечают ашраму), однако выращенными они считаются лишь постольку, поскольку их поливали — сажать же их никто не сажал. Обитатели ашрамы, как и деревенские жители, едят рис и просо, но эти рис и просо — дикие. Такая искусственная половинчатость придает идиллическому миру Калидасы нарочитую условность и в любом случае не дает забыть о том, что, несмотря ни на какие деревенские аналогии, мы имеем дело именно с лесным поселением.

В заключение естественный вопрос: почему ашрама? Почему Калидаса не создал столь хорошо знакомую как индийской средневековой культуре, так и другим культурам деревенскую идиллию? Отчасти, видимо, это объясняется тем, что в литературе I–V вв. изображение деревни в высоких жанрах не допускалось, и остро ощущавшаяся на исходе древности потребность в идиллии заставляла искать для нее иную основу. Но была, как можно думать, и еще одна причина. За ашрамой стояла великая и богатая традиция, и это необычайно расширяло возможности художественной разработки темы, каждая деталь которой — будь то деревья, олени или предметы обстановки — не исчерпывалась собою, но вызывала многочисленные и разнообразные ассоциации.

¹ Самое серьезное исследование эпического аскетизма — Shee 1986. Здесь же можно найти библиографию вопроса.

² Эта последняя практика, наиболее жестокая из всех, применяется сравнительно редко. Если же иметь в виду постоянные, так сказать, базовые компоненты аскетической практики, то к ним безусловно относятся голодание и неподвижное стояние, фигурирующие практически во всех развернутых описаниях подвижничества в эпосе.

³ Вопрос о том, что представляет собой эта одежда и из чего она изготовлялась, до сих пор остается спорным (см. Shee 1986: 294). На рельефах из Бхархута и Санчи тапасвины изображаются одетыми в короткую юбку, иногда дополняемую коротким же хитоном; и то и другое сделано из скрепленных поясом (и соответственно перевязью) лент (ср. частое употребление в качестве синонима *valkala* слова *śiga* «лента»). Вполне вероятно, что такие ленты делались из луба. Предположение о том, что на изготовление *валкалы* шел луб, высказывал в свое время Эмено (Emeneau 1962: 168).

⁴ Лес, *валкала*, *джата*, плоды и корни — постоянно повторяющиеся мотивы, сочетание которых образует нечто вроде общей формулы подвижнического сюжета. К тому же сюжету отсылают наборы словесных и ситуационных формул, складывающихся вокруг каждого из мотивов. Уход в лес, например, должен пониматься в эпическом контексте как вступление на путь подвижничества; тот же смысл имеет и закручивание волос в *джату*. Сообщение об обилии плодов и корней, сделанное в описании леса, означает, что этот лес подходит для занятий *тапасом*. Ср. также постоянные для подвижника ситуации ухода в лес на сбор плодов и корней и возвращения из леса с плодами и корнями.

⁵ Особую проблему в связи с темой подвижничества представляют цари, потеревшие царство, и старые цари, отрেকেшиеся от престола в пользу молодого наследника. И те и другие уходят в лес, надевают *валкалу* и закручивают *джату*, и тех и других эпос именует тапасвинами. Однако эти тапасвины мало похожи на настоящих подвижников. Царь, теряющий царство — все равно, явилось ли это результатом дворцовых интриг, поражения в битве или проигрыша в игре с «царскими» ставками, — оказывается на положении изгнанника и отправляется в лес не по своей воле (почему вообще местопребыванием изгнанника должен быть лес, тексты не разъясняют). В изгнание царь уходит с женой, а в лесу промышляет охотой и ест, таким образом, не только сырые плоды и корни, но и приготовленное мясо. Не соблюдая даже общих правил подвижнического обихода, он тем более далек от строгой аскезы и если иногда все же обращается к *тапасу*, то ради достижения какой-либо цели, появившейся в период изгнания, но с изгнанием как таковым не связанной. В общем царь-изгнанник может считаться подвижником лишь постольку, поскольку стойко переносит тяготы лесной жизни. Ситуация со старым царем не столь прозрачна. Момент вынужденности ухода в этом случае не выражен, но отсутствует и мотивировка подвижничества. Уход, скорее, подается как нечто само собой разумеющееся — как говорит Юдхитхире, отправляясь в лес, старый Дхритараштра: «Положено в роду нашем, сын мой, для всех... / сыновьям препоручив власть, в конце жизни уходить в лес, о царь!» (Мбх 15.5.21). Отставники тоже нередко уходят в лес с женами, но в отличие от царей-изгнанников, которые рано или поздно возвращают себе царство, остаются в лесу до конца своих дней, а после смерти всегда «отправляются на небо». Описания подвижничества стариков крайне редки и рисуют его по-разному: тапас Дхритараштры, скажем, сводится к серии голодовок, тапас Яяти включает помимо голодовок нагревание, стояние на одной ноге и т.п. Не исключено, что подвижничество изгнанников и отставников представляет собой эпическую трансформацию архаической традиции, предписывавшей как постаревшим, так и потерпевшим поражение царям ритуальное самоубийство, а реально — голодную смерть в лесу. Показательна в этом смысле обязательность и одновременно немотивированность их уходов. Нелишне также напомнить, как уходят после передачи власти Панда-

вы: предполагая подняться на Мери, чтобы войти в мир богов, они безостановочно движутся на север, пока не падают замертво.

⁶ В целом, как нетрудно заметить, сюжеты, сводящие богов/Индру с временным и постоянным подвижником, при известном внешнем сходстве принципиально различны. Первый имеет все признаки магической процедуры вызова божества, второй же развивается в чисто мифологическом русле и сводится к хитрой уловке, предпринятой против сильного соперника.

⁷ «Риши» как общее обозначение постоянных подвижников дополняется иногда социальными определениями, в результате чего образуются понятия «риши-брахман» (*brahmaṛṣi*), «риши-царь» (*gājarṣi*), «риши-бог» (*devarṣi*). «Боги-риши», т.е. подвижники божественного происхождения, часто включаются в общие перечни обитателей небесного мира, но крайне слабо выражены на уровне индивидуальных персонажей (самое заметное лицо среди них — риши Нарада).

⁸ Связь эпических риши с ведийской традицией не ограничивается этим их титулом. Большинство из них носят имена, восходящие либо к ведийским риши, либо к персонажам ведийских легенд и мифов, в историях некоторых из них слышны отголоски ведийских сюжетов (ср. истории Агастьи и Лопамудры, Чьяваны и Ашвинов и др.).

⁹ Если функции советчика, наставника, опекуна соотносимы с брахманским статусом риши, то наложение проклятий связано в первую очередь с их подвижнической природой. Как известно, эпическое проклятие — это такое пожелание (или предсказание) несчастья (всегда вполне конкретного), которое есть одновременно и его порождение, поскольку названное в проклятии событие непременно сбывается. Хотя в некоторых случаях эпос и связывает действительность проклятия с магией правдивого слова (что придает ей брахманский акцент), подавляющее большинство эпических текстов возводит ее к силе тапаса. В ситуативном плане проклятие выступает следствием гневливости, свойственной постоянным подвижникам в неменьшей степени, чем героям (конечно, эпос знает и сдержанных риши, но они, как правило, находятся на периферии эпического действия). Подобно героям, риши не терпят ни малейшего проявления непочтения к себе, тут же впадают в состояние ярости и наносят обидчику «ответный удар». Просьбы потерпевшего о прощении ни к чему не приводят — произнесенное проклятие/магическое слово не может быть ни взято назад, ни отменено. Изредка, впрочем, наказание смягчается: риши устанавливает срок действия проклятия или определяет условия, при которых оно потеряет силу. Поскольку проклятие не столько предсказывает, сколько программирует событие, оно теснее переплетено с судьбой, чем простое предсказание. Притом что конфликт риши с героем (и любым другим персонажем) возникает случайно и инициатива наказания ситуативно целиком принадлежит риши, эпос иногда дает понять, что за всем этим стоит судьба и риши просто исполняет предуказанную ему судьбой роль. Так, в сцене проклятия Дурьйодханы Майтреей говорится, что риши устремился мыслью к проклятию, «поддав под власть гнева и побуждаемый к тому судьбой» (*koravaśam āpanno... vidhinā samprayuktaśca* — Мбх 3.11.31). Нередко судьба и проклятие на равных правах включаются в мотивировку одного и того же события, как бы дублируя друг друга (очень показательны в этом отношении мотивировки гибели Карны).

¹⁰ В «Рамаяне» для обозначения хижины наряду с *āśrama* используется слово *paṇṣālā* («дом из листьев», «шалаш»). См., например, в эпизоде сооружения хижины в Панчавати: *acīreṇāśramam bhratuś cakāra sumahābalaṅ // paṇṣālām su-*

virulāṃ tatra... — «Быстро ашраму брату соорудил многосильный, // просторную парнашалу там...» (Рам. 3.15.20–21). Согласно приводимому в этом же эпизоде описанию, хижина сооружалась из бамбука, который крепился на глиняном основании («фундаменте») и стягивался веревками; бамбуковый остов обкладывался ветками, а верх хижины покрывался травой и листьями (Рам. 15.21–23). Изображения таких хижин можно видеть на рельефах, украшающих ступы Бхархута и Санчи. У них округлая форма, к дверному проему иногда ведет ступенька.

¹¹ Все три употребления слова āśrama представлены в эпизоде встречи Душьянты с Шакунталой. Вначале Душьянта, собирающийся навестить Канву, входит в ашраму, заполненную множеством брахманов, т.е. в большое поселение (Мбх 1.64.29 и далее); затем, находясь в этом поселении, вступает на территорию «личного» поселения Канвы — sa kāśyapasyāyatanam... viveśa (Мбх 1.64.42) — и, не увидев риши в этой «малой» ашраме (nāraśyad āśrame tasmimś tam ṛṣim — Мбх 1.65.1), окликает: «Есть здесь кто?», после чего из ашрамы (на сей раз, очевидно, хижины) выходит Шакунтала (niścakrāmāśramāt tasmāt — Мбх 1.65.3).

¹² В больших ашрамах риши обычно находят приют цари-изгнанники, которые, впрочем, могут основывать и собственные поселения. Так поступает Рама — и на Читракуте, и в Дандаке он строит себе ашраму, где живет с женой и братом.

¹³ Такое преодоление разграничений, определяющих условия земного существования, возводит тапасвина и его место до уровня не столько даже небесных сфер, сколько космического первоначала.

¹⁴ Примечательно, что эпические герои, оказываясь в лесу (прежде всего в период изгнания), демонстрируют совершенно несвойственную тапасвинам подвижность. Они находятся в постоянных передвижениях, путешествуют, посещая ашрамы и тиртхи, и при этом пути их неизменно пролегают через обе лесные зоны (вначале они обязательно попадают в зону страшного леса, затем — в зону красивого). И эта склонность к скитаниям, и безразличное пересечение противоположных лесных зон ясно говорят о том, что лес для героя — чужое пространство. Неудивительно поэтому, что в отличие от подвижника он ищет себе место в лесу. «Присмотрите в этом большом лесу место, богатое зверем и птицей, // обильное цветами и плодами, красивое, благодатное, приличествующее людям благочестивым», — говорит братьям Юджиштхира (Мбх 3.25.2–3). Рама вначале советуется с Агастьей, где ему лучше обосноваться, а прибыв в Панчавати, просит Лакшману подыскать подходящее место для ашрамы: «Высмотри такое место, где рядом была бы вода, // которое радовало бы лесом, радовало бы водами / и где рядом были бы хворост, цветы, куша и вода» (Рам. 3.15.4–5). Показательно, что критерии выбора преимущественно прагматического характера: обилие дичи (напомню, что герои охотятся), близость воды, наличие в лесу всего, что необходимо для совершения обрядов.

¹⁵ Конфликты героев- (царей-) охотников с подвижниками случаются не только в ашрамах, но и при встречах в лесу или прямо на охоте, когда герой по ошибке убивает либо самого подвижника, либо его сына, либо теленка его жертвенной коровы (см., например, истории проклятий, постигших Калмашападу, Панду, Карну, Дашаратху). Причиной конфликта всякий раз оказывается агрессивное поведение героя, особенно очевидное в тех случаях, когда ошибки не происходят и герой встречается с подвижником лицом к лицу: Вишнамитра хочет силой увести у Васиштхи корову, Калмашапада бьет плетью не уступающего ему дорогу сына Васиштхи, Парикшит, раздраженный тем, что соблюдающий обет молчания Ша-

мика не отвечает на его вопрос, кладет ему на плечо дохлую змею. Интересно, что эта агрессивность по отношению к подвижникам никогда не проявляется изгнанниками, хотя они тоже занимаются охотой. Возможно, различие в поведении охотников и изгнанников объясняется тем, что герои, попадая в лес, временно теряют свою идентичность (по крайней мере отчасти) и подключаются к одной из двух групп постоянных обитателей леса. Охотник, очевидно, сближается с группой «страшных» лесных персонажей. За это помимо специфики самого занятия говорят два обстоятельства. Во-первых, среди обитателей страшного леса числятся лесные охотники (в страшном лесу, напомним, подвергается нападению охотника Дамаанти, см. Мбх 3.60.25–38). Во-вторых, именно страшный лес, судя по всему, является местом охоты героев-охотников (см., например, описание охоты Душьянты: Мбх 1.63). Пребывание в страшном лесу приобщает героя к природе его обитателей и, возвращаясь с охоты, он выказывает характерную для ракшасов враждебность к подвижникам. Показательно, что Шакти, сын Васиштхи, обвиняет Калмашападу именно в том, что тот ведет себя с ним, подвижником, подобно ракшасе, и в наказание за это превращает его своим проклятием в людоеда, т.е. по сути в ракшасу (Мбх 1.166.1–10). Что же касается изгнанника, то, являясь в лес тапасвином, он, естественно, прибавается к кругу подвижников — останавливается у них, беседует с ними, советуется и вдобавок защищает от ракшасов. Охота в этом контексте как бы теряет обычные для нее ассоциации и никак не мешает мирному сосуществованию героев с обитателями ашрам.

¹⁶ Справедливости ради следует сказать, что описание вечерней ашрамы есть уже в «Рамаяне» в эпизоде посещения изгнанниками ашрамы Атри (Рам. 2.119.3–9). Оно очень литературно и включает все те мотивы, которые можно найти у Ашвагоши и более поздних авторов: заходящее солнце, угомонившиеся птицы, совершившие омовение риши, поднимающийся над жертвенными огнями дым.

ЖАНР НАТИКА В ИНДИЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЕ*

Натика — небольшая четырехактная драма с характерной и постоянной сюжетной схемой. Основные моменты этой схемы таковы.

Герои — царь и прекрасная царевна. Царевна просватана царю. Мотивы брачного договора обычно политические (они могут быть обрисованы в рамках правдоподобного, но чаще ситуация полусказочная: министр царя узнает от предсказателей, что супруг царевны станет властителем всей земли, и в интересах государя сватает ее). Царевну отправляют к жениху, но неожиданное бедствие (нападение разбойников, кораблекрушение и т.п.) разлучает ее со спутниками. В результате ряда необычайных случайностей она все-таки попадает во дворец царя. Однако никто ее здесь не знает, происхождение ее неизвестно, а обстоятельства, приведшие ее сюда, таковы, что она становится либо служанкой царицы, либо танцовщицей. Как только царь и царевна-служанка видят друг друга, между ними тут же вспыхивает любовь. На их пути препятствия: им мешает ревнивая царица (выслеживает, расстраивает свидания, запирает героиню и т.д.). Но у них есть и помощники: видушака и умная служанка — доверенная подруга героини. В конце концов вместе с гонцом, приносящим известие о победе царских войск, во дворец являются бывшие спутники царевны, потерявшие ее в дороге и каким-либо образом приставшие к царской армии. Они узнают ее, царица тут же отказывается от своих недобрых чувств к ней (тем более, что нередко при этом выясняется, что соперница — ее двоюродная сестра), и влюбленные счастливо соединяются в браке.

В целом до нас дошло около двадцати натик, но все они, за исключением двух — датируемых первой половиной VII в. пьес Харши «Ратнавали» и «Приядаршика», — принадлежат к очень позднему времени (X в. и позже) и представляют собой произведения, созданные

* Теория жанров литератур Востока. М., 1985.

уже вне театра, сходящего на нет, как предполагают, к концу VII — середине VIII в. Такое положение не могло не сказаться на уровне изученности жанра. До сих пор многие вопросы, связанные с определением места натйки в истории классического театра, остаются невыясненными (а некоторые — даже не поставленными). Мы не знаем, когда появился этот жанр. Ясно, что он должен был сложиться позже двух других классических жанров — натаки и пракараны. Но произошло ли это на рубеже нашей эры или позднее — неизвестно. Мы очень плохо представляем себе поэтику натйки. В индологической литературе натика обычно характеризуется как «комедия» или «придворная (гаремная) комедия». Но какова здесь природа комического? Как соотносится натика с другими драматическими жанрами, которым комедийность также не была чужда? В чем причина постоянства ее сюжета? Все это пока совершенно не исследовано. И наконец, главный вопрос, в который в конечном счете упираются и все остальные, вопрос о происхождении жанра, также еще не получил удовлетворительного решения.

Первые соображения по поводу истоков натйки были высказаны Сильвэном Леви в его знаменитой книге об индийском театре, вышедшей в 1890 г. Исследуя материал, Леви обратил внимание на то, что натика в целом очень близка к натаке (любовная тема, высокий статус персонажей, общие композиционные приемы и т.д.). Сопоставление натик Харши с «Натакой о сне и Васавадатте» Бхасы и с натакой Калидасы «Малавика и Агнимитра» позволило выявить сходство обоих жанров также и в области сюжетосложения, причем в случае «Малавики» схождения этого рода были особенно поразительны. «Между „Малавикой“ Калидасы... и „Ратнавали“ Харши, — писал Леви, — невозможно уловить ни малейшего жанрового различия. Те же персонажи, та же интрига, те же ситуации; обе пьесы почти полностью совпадают друг с другом» (Lévi 1890: 154). В результате был сделан вывод, что натика родилась как ответвление натаки и единственным признаком, отделившим ее от исходной формы, явился объем — четыре акта против минимум пяти, обязательных в натаке (недаром слово «натика» буквально значит «малая натака»). Опираясь на некоторые замечания средневековых индийских теоретиков, Леви предположил далее, что при сценическом исполнении натика (из-за малости ее объема) дополнялась большим количеством танцевальных и вокальных номеров. Так как именно этим номерам отводилась главная роль в спектакле, «обновление фабулы или характеров становилось тут делом рискованным: оно могло отвлечь внимание зрителей и уменьшить удовольствие от спектакля» (Lévi 1890: 154). Так натика превратилась в драму практически одного сюжета. Отвечая на одни вопросы, реше-

ние, предложенное Леви, в то же время выдвигало новые: почему, например, индийская теоретическая традиция, особо выделявшая категорию вариантов натаки (куда зачислялась, скажем, тотака), тем не менее не относила к ним натику, а считала ее именно самостоятельным жанром, или почему натики Харши обнаруживают сюжетное сходство только с «Малавикой» Калидасы и, может быть, еще с «Васавадаттой» Бхасы, т.е. только с натакой IV–V вв., в материале же VII в. и более позднего времени ни одной натаки, построенной по характерной для них сюжетной схеме, мы не найдем? И все же представление о натике как о малой разновидности натаки надолго утвердилось в индологии — см. характеристики натики в работах С. Конова (Konow 1920: 33), А.Б. Кейта (Keith 1954: 256) и др. Попытка изменить это устоявшееся мнение была предпринята только в 1966 г.

Автор новой версии происхождения натики — Пауль Тиме работал уже на значительно большем фактическом материале. Это позволило ему серьезнее и основательнее аргументировать свою точку зрения. Но общий принцип решения проблемы остается у него, в сущности, тем же, что у Леви. Тиме не ищет истоков натики за пределами уже сложившейся системы драматических жанров. Напротив, дело, очевидно, представляется ему таким образом, что в ситуации, когда существуют два вполне сформировавшихся жанра, третий может возникнуть только на основе одного из них. В результате, если Леви видел в натике разновидность натаки, то Тиме предлагает рассматривать ее как вариант пракараны (Thieme 1966: 76–87).

Доказательства, приводимые Тиме, строятся на двух исходных положениях. Первое. Древний индийский театр включал в себя, по сути дела, два театра: городской (общедоступный) и придворный. Естественно, что эстетика этих театров была различной. Если натака могла идти на обеих сценах, то пракарана с ее купцами, гетерами и грубой буффонадой была чисто городской, «купеческой» (или «бюргерской», как предпочитает говорить Тиме) драмой, и любая попытка представить ее на придворной сцене неизбежно должна была привести к существенным изменениям в ее сюжете, составе действующих лиц и т.д. Второе. В основе всех жанровых различий между натакой и пракараной лежит тип обязательного для них сюжета. Натака, связанная в своих истоках с культовой мистерией, наследует от нее сакральный — мифологический и эпический — сюжет; пракарана, восходящая к народному смеховому представлению, использует сюжет бытовой. На раннем этапе развития театра к признаку сакральности / несакральности сюжета прибавлялся еще один: постоянным действующим лицом пракараны был видушака, шут-брахман, особый смеховой персонаж, рожденный народной сценой и отсутствовавший в культовой мисте-

рии, а значит и в натаке. Начиная с эпохи Гуптов, точнее с творчества Калидасы, видушака становится частым персонажем и в натаке, и для драмы конца древности и средневековья этот признак, таким образом, теряет свою силу.

Анализируя древний драматический материал с точки зрения сформулированных им различительных признаков, Тиме приходит к заключению, что целый ряд известных нам пьес не удовлетворяет ни жанровому требованию натаки, ни жанровому требованию пракараны. Это дошедшая до нас во фрагментах «Пракарана о Шарипутре» Ашвагхоши (I–II вв.), две драмы из так называемого тривандрумского цикла, приписываемого Бхасе («О Яугандхараяне и его обете» и «Авимарака»), а также уже упоминавшиеся «Натака о сне и Васавадатте» и «Малавика и Агнимитра». С одной стороны, во всех этих пьесах выступает видушака и сюжеты их не принадлежат к сакральной традиции (у Ашвагхоши сюжет буддийский, в двух тривандрумских драмах, «Васавадатте» и «Малавике» — легендарный или сказочно-легендарный). С другой стороны, по составу персонажей, общей атмосфере, сюжетным мотивировкам они явно близки к натаке: герои здесь либо буддийские святые, либо цари и царевны, события разворачиваются в большинстве случаев в обстановке двора, появляются (в «Авимараке», например) сказочные мотивы и т.д. Если отвлечься от жанровых наименований, то перед нами, собственно, особый жанр, не равный ни натаке, ни пракаране, но совмещающий в себе черты того и другого. Поскольку же тип сюжета играет в жанровом определении ведущую роль, ясно, что этот жанр должен быть родствен (во всяком случае, исходно) именно пракаране. Более того, как утверждает Тиме, все названные пьесы и являются пракаранами, но пракаранами, адаптированными придворной сценой и потому усвоившими некоторые характерные особенности натаки. Процесс адаптации был, очевидно, длительным и постепенным, и если поначалу «придворные» пракараны еще именовались пракаранами, то по мере все большего их сближения с натакой они стали называться либо просто натаками, либо натиками (т.е. натаками «облегченными», «легкими» и в этом именно смысле «малыми»).

В этой реконструкции ранней истории (или, скорее, предыстории) натики при всей ее внешней четкости и логичности многоестораживает. Странное впечатление, в частности, производит крайняя пестрота пьес, объединяемых в категорию «придворной» пракараны. Такая изменчивость в построении сюжета, тональности, выборе сюжетной основы плохо вяжется с хорошо известной традиционностью древних и средневековых жанров. Кроме того, совершенно непонятно, каким образом столь свободная драматическая форма могла трансформиро-

ваться, притом в течение относительно короткого срока, в самую единообразную драму классического репертуара.

Но главное, что вызывает сомнение, это различительные признаки, принятые Тиме в качестве основы, формирующей систему индийских драматических жанров. Тиме утверждает, что видушака — персонаж народный и поэтому в ранней натаке его не могло быть. Однако народное происхождение видушаки — факт недоказанный. Более того, есть предположение, недавно серьезно поддержанное Ф.Б.Я. Кёйпером (Kuiper 1979), о связи видушаки именно с культовой мистерией. Что же касается данных самой литературной традиции, то натакой действительно ранней, т.е. натакой конца I тысячелетия до н.э., мы вообще не располагаем (от этого времени не сохранилось ни одного текста); в натаках же I–V вв. видушака присутствует (исключение составляют только три эпические натаки тривандрумского цикла, ни принадлежность которых Бхасе, ни древность пока не доказаны).

Так же неубедителен и тезис об обязательности для натаки сакрального сюжета. Тиме отказывается видеть в «Васавадатте» и «Малавике» «правильные» натаки по той причине, что в основу обеих этих пьес положено историческое предание: в «Васавадатте» — предание о царе Удаяне (V в. до н.э.), в «Малавике» — предание о царе династии Шунгов — Агнимитре (II в. до н.э.). При этом он охотно относит их к пракаране, очевидно находя историческую тему более уместной и естественной в бытовой драме, нежели в высокой. Но, во-первых, если на начальном этапе развития театра натака могла быть только мифологической, то на исходе древности (в эпоху Кушан, тем более Гуптов) ситуация должна была измениться. Во-вторых, учитывая связь мифа и истории в древних культурах, нормой следовало бы считать появление исторического сюжета как раз в высокой, традиционно мифологической драме. И наконец, предположение Тиме совершенно опровергается описанием жанров в индийской теории драмы: Уже в «Натьяшастре» (I–II вв. н.э.?) в качестве основных жанровых классификаторов используются признаки «прославленности» / «вымышленности» изображаемых событий и героя. При этом натака определяется как драма, в которой все «славно» — и герой и события, а пракарана — как драма, в которой все вымышлено. Разъясняя понятие «прославленного» героя, комментатор «Натьяшастры» Абхинавагупта называет в одном ряду царей мифической древности (таких, как Рама или Джанака) и царей исторических — Удаяну, Чандрагупту, Биндусару (см. пояснения к 18.10, 12). Следовательно, вопреки тому что думает Тиме, для индийского литературного сознания поздней древности и раннего средневековья значимым было не противопоставление священного предания несвященному (в том числе историческому), а противопоставле-

ние любого предания как передающего общеизвестное и потому истинное — вымыслу¹.

Итак, попытки представить натику ответвлением более древних жанров не привели к успеху. Проблема, очевидно, требует иного решения. Начать с того, что формирование натйки не должно, видимо, мыслиться как процесс стихийный, наподобие тех, что привели к образованию натаки и пракараны. Натика появилась в эпоху развитого авторского творчества, и правильнее было бы поэтому считать ее результатом индивидуального замысла и индивидуального искусства, хотя и опиравшегося, разумеется, на существовавшие литературные и театральные традиции. В таком случае существенно было бы выяснить, с кем из известных нам драматургов мы можем связать начало ее истории. Ориентиром тут, видимо, должна служить характерная для натйки сюжетная схема. Поразительное постоянство этой схемы позволяет думать, что она не складывалась постепенно, а возникла сразу, раз и навсегда, вместе с самим жанром. Если это так, то создателем натйки следует считать Калидасу: именно в «Малавике» мы впервые встречаем сюжет, который затем станет обязательным для этого жанра (факт, между прочим, отмеченный еще С.К. Де — Де 1947: 257). «Васавадатта», с которой Леви склонен был объединять «Малавику», представляет собой явление иного рода и ни сюжетно, ни иным каким-либо образом не выходит за рамки натаки (это опять-таки верно заметил Де — Де 1947: 136). Калидаса, бесспорно, многое заимствовал у Бхасы, прежде всего сочетание в сюжете двух линий — интимной и политической (с тем же подчинением политических событий интимным), а также центральный композиционно-организующий мотив инкогнито героини². Но это не помешало ему создать в конечном счете совершенно другой сюжет, отличавшийся от сюжета «Васавадатты» и структурно, и, главным образом, по смысловому наполнению.

Если «Малавика» была, как мы предполагаем, первой драмой нового жанра, становится понятным, почему она носит наименование «натака». Жанр был создан, но он еще не обрел своего имени. А так как натака была, видимо, единственным жанром, допускавшимся на сцене придворного театра (гуптской эпохи, во всяком случае), новая драма, хотя она, безусловно, в целом ряде отношений не походила на обычную натаку, тем не менее была обозначена ее автором в соответствии с существующей традицией. Приблизительно за два столетия, отделяющие «Малавику» от натик Харши, созданная Калидасой драматическая форма должна была развиваться, окрепнуть, приобрести какие-то черты, утвердившие ее в литературном сознании в качестве особого, противостоящего натаке жанра. Тогда, разумеется, явилась потребность и в особом жанровом наименовании. Вошло оно в употребление раньше

VII в. или только в VII в. — сказать невозможно. Но в чем мы можем быть совершенно уверены, так это в том, что процесс становления натики завершился ко времени Харши и, более того, что именно в творчестве Харши натика достигла своего расцвета. Свидетельство тому — высокая оценка «Приядаршики» и «Ратнавали» в трактатах средневековых теоретиков драмы, которые неизменно называют эти две пьесы (особенно выделяя «Ратнавали») классическими образцами жанра.

Поскольку, таким образом, «Малавика» Калидасы, с одной стороны, и пьесы Харши — с другой, образуют как бы две крайние точки развития натики, только анализ трех этих текстов вместе может дать нам представление о ее жанровой структуре. При этом, анализируя «Малавику», мы должны будем идти от сравнения ее с другими натаками гуптской эпохи, т.е. с двумя натаками того же Калидасы («Шакунталой» и «Урваши») и с «Васавадаттой» Бхасы: только так можно будет выявить то, что отделило «Малавику» от обычной натики в сознании ее современников. Анализируя же пьесы Харши, мы будем сравнивать их с «Малавикой», во-первых, и с натакой времени Харши (т.е. с натакой VII в.), во-вторых. Итак, вначале «Малавика».

Первое, что обращает на себя внимание при сравнении этой пьесы³ с тремя упомянутыми гуптскими натаками, — это ее тема. В «Васавадатте» и обеих мифологических натаках Калидасы перед нами история разлуки и счастливого воссоединения любящих супругов, в «Малавике» — история любви, завершающаяся браком. Правда, в начальной части сюжетов «Шакунталы» и «Урваши» происходит как будто то же самое: герои встречаются, между ними тут же возникает любовь, и они соединяются (затем уже следуют разлука, связанные с нею страдания и т.д.). Но ситуации любви до брака в мифическом прошлом и в прошлом историческом, которое в отличие от мифа не отделялось от настоящего, несомненно, должны были ощущаться как принципиально различные. Любовь мифических героев совершалась по умыслу богов, «на благо мира», как сказано в «Шакунтале» (4.4). Санкционированная свыше, она не требовала ни отцовского согласия, ни освящения обрядом. В настоящем подобная свобода отношений была возможна только с гетерой, любовь же благородных мужчины и женщины рождалась браком, избранным и заключенным родителями. Поэтому добрачная любовь немифических героев осознавалась как тема особая и, безусловно, жанрово ограниченная. Она допускалась в романе, жанре неофициальном и полусказочном, но в высоких жанрах была, видимо, под запретом.

Характерно, что ни Бхаса, ни автор другой известной нам натики об Удаяне, Матрараджа (VII–VIII вв.?), не избирают для своих пьес главный эпизод легенды, связанный с женитьбой Удаяны на Васавадатте,

хотя им обоим источником служил роман Гунадхьи, где этот эпизод занимал подобающее ему место. Брак с Васавадаттой был браком по любви: Удаяна, попав в плен к отцу Васавадатты Прадьюте, по приказу царя учил ее игре на вине; вначале учителя и ученицу разделяла перегородка, затем они все-таки увидели друг друга, полюбили и вместе бежали из Удджайини. Любопытное представление о том, какую реакцию мог вызвать такой сюжет, будь он показан на придворной сцене, дает «Приядаршика» Харши. Там ученая дама из свиты Васавадатты пишет пьесу, рисующую эти события. Пьеса ставится. Когда на сцене изображается урок, ставший также и объяснением в любви, Васавадатта возмущенно восклицает, что она не могла так вольно вести себя с царем, обвиняет сочинительницу в вымысле и отказывается дальше смотреть спектакль. У Бхасы Васавадатта и Удаяна к началу действия уже супруги, а брак Удаяны с Падмавати совершается как и полагалось: брат Падмавати, царь Даршака, предлагает Удаяне породниться, тот соглашается, невеста и жених до свадьбы друг друга не видят.

Ясно, что, рисуя отношения царственных героев, Калидаса не мог следовать роману, где ситуация обыкновенно складывается так: герой случайно видит героиню, чаще всего царевну, в храме или на празднике, влюбляется, проникает во дворец, становится ее любовником, а затем и супругом. Высокий жанр требовал соблюдения традиционных норм морали, и ни добродетель и целомудрие героини, ни нравственные достоинства героя не могли быть поставлены тут под сомнение. Поэтому события организуются таким образом, чтобы ввести их любовь в рамки хотя бы относительной дозволенности. Малавика попадает во дворец Агнимитры уже его невестой, и их брак, которым завершается сюжетное движение, есть не только результат любви, но также (и, может быть, в первую очередь) исполнение брачного договора, заключенного еще до начала действия. Но вместе с тем в результате необычайного стечения обстоятельств, приводящих героиню в дом героя никому не известной рабыней, жених и невеста, вопреки правилам, получают возможность увидеть и полюбить друг друга до свадьбы. При этом если герой на протяжении всего действия, вплоть до самого узнавания, находится в неведении относительно своей возлюбленной, то героиня не может не знать, к кому и зачем ее везли, и, попав во дворец, понимает, что перед ней ее жених⁴. Таким образом, хотя любовь ее возникает произвольно, момент родительского согласия, освящающего в ее глазах это чувство, несомненно, имел решающее значение для зрителя, отводя от героини всякие подозрения в нецеломудрии. Именно поэтому инкогнито Малавики практически раскрывается уже в самом начале пьесы. Во вступлении к первому

акту служанка сообщает учителю танцев, что новая танцовщица прислана с границы Видарбхи, и он, подготавливая публику, замечает: «Облик ее столь благороден, что, думаю, не низкой она сути (т.е. происхождения, статуса. — Ю.А.)»; а в послании правителя Видарбхи, чтением которого открывается акт, говорится о пропавшей на границе невесте Агнимитры. Связь обоих фактов настолько прозрачна, что отождествление танцовщицы с царевной-невестой не могло вызвать особых затруднений⁵. Отсюда ясно, что узнавание в конце не несло в себе эффекта неожиданности. Главной неожиданностью в драме была, очевидно, сама по себе возможность любовных отношений между высоким женихом и добродетельной невестой.

Помимо темы у «Малавики» есть еще одно явное отличие: как сообщает пролог, она должна была играть на празднике весны; в других гуптских натаках упоминаний о приуроченности к какому-либо событию вообще нет. То, что этому обстоятельству до сих пор не придавалось серьезного значения, связано, по-видимому, с двумя причинами. Во-первых, хорошо известно, что спектакли и в древнем и в средневековом индийском театре давались только по торжественным случаям. При этом, если судить по средневековым материалам, где уведомления о том, по какому поводу должна быть представлена пьеса, встречаются довольно часто, никакой строгой зависимости между характером торжества и характером спектакля не существовало. Так, натака Харши «Счастье нагов», по сообщению пролога, должна была играть в праздник Индры, однако сюжет ее восходит к буддийской джатаке (о чем также, кстати говоря, сообщает пролог) и, следовательно, не только никак не связан с индраитским мифологическим циклом, но даже не принадлежит к индуистской традиции. Во-вторых, поскольку уведомления о поводе к постановке крайне нерегулярны и никакой системы здесь уловить невозможно, создается впечатление, что само по себе включение подобных уведомлений в текст пролога зависит исключительно от желания автора и, значит, по сути дела, случайно. Это впечатление усиливается еще и формой, в которой они обычно преподносятся. Надо иметь в виду, что структура индийского пролога не предполагает обращенности к публике. Он строится как диалог между членами труппы (ее хозяином — сутрадхарой и кем-либо из актеров), беседующими притом как бы не на сцене, а в интимной обстановке театральной уборной или собственного дома. Поэтому вся информация о пьесе подается здесь неофициально и, главное, с позиции именно играющих ее актеров: речь идет об очередном спектакле, который должен быть показан на очередном торжестве и для которого по желанию либо сутрадхары, либо заказчика спектакля избирается данная пьеса.

Так, в частности, звучит и реплика сутрадхары в прологе к «Малавике», когда, обращаясь к своему помощнику, он говорит: «Ученое собрание приказало мне поставить на этом празднике весны сочиненную Калидасой натаку под названием „Малавика и Агнимитра“». Однако попытаемся взглянуть на эту реплику, минуя условности прологовой беседы. В чем истинный ее смысл? В том, очевидно, что объявленная пьеса была не выбрана, а специально заказана Калидасе к празднику весны, причем заказ, по всей видимости, исходил от того самого ученого собрания, которое в реплике сутрадхары выступает заказчиком не пьесы, а спектакля. Что такое это ученое собрание (о котором, кстати, упоминается и в других драмах Калидасы), сказать трудно. Может быть, собрание придворных поэтов, может быть, дворцовый совет, ведавший церемониалом и/или развлечениями государя. Но кто бы ни были заказчики, заказ их, вероятно, сопровождался предъявлением драматургу совершенно определенного требования относительно характера его будущей пьесы. Дело в том, что в отличие от средневековых «заказных» пьес, где мы, как правило, не обнаруживаем (или не умеем заметить?) связи с торжеством, к которому они писались, в «Малавике» наличие этой связи не вызывает сомнений.

В самом деле, все события здесь разворачиваются в дни весеннего праздника, праздничные обрядовые игры — качание на качелях и дохада — вплетаются в действие и мотивируют узловые сюжетные ходы. Так, приглашение покачаться на качелях, переданное царю его наложницей Иравати, приводит к первому свиданию героя с Малавикой и одновременно к разоблачению тайны их любви и началу преследования героини: царь, получив приглашение, отправляется в парк и неожиданно встречает здесь новую свою возлюбленную (которую прежде видел лишь издали во время ее выступления в дворцовом театре); Иравати, застав влюбленных, устраивает сцену ревности и позднее доносит обо всем царице. В свою очередь, неожиданное появление Малавики на месте свидания царя с Иравати связано с тем, что царица, качаясь на качелях, вывихнула ногу и не может сама совершить обряд дохады, который должен вызвать цветение парковой ашоки. Дохада поручается в результате Малавике, и это мотивирует не только теперешнюю ее встречу с царем, но и более отдаленно — соединение с ним (царица обещает Малавике, в случае если ашока расцветет, наградить ее и во исполнение этого обещания отдаст ее царю в наложницы).

Возьмем, далее, главный мотив, определяющий сюжетное движение, — мотив инкогнито героини. Как уже говорилось, он был заимствован Калидасой у Бхасы. Однако, введя этот мотив в свою пьесу, Калидаса внес в его разработку существенное изменение. У Бхасы Васа-

вадатта, теряя статус царицы, тем не менее сохраняет благородство происхождения. Во дворце Даршаки и Падмавати она для всех — брахманка, сестра странствующего аскета, отправившегося на поиски ее пропавшего мужа. Это дает внешнюю (для окружающих) мотивировку ее поведения, создающего драматическое напряжение в средних (втором—четвертом) актах, которые строятся как ряд не встреч или почти встреч между разлученными супругами. Женщина благородная (и к тому же замужняя) не могла показываться на глаза чужому мужчине, поэтому, находясь под одним кровом с женившимся на Падмавати Удаяной, Васавадатта всячески его избегает: не появляется на свадьбе Падмавати, прячется в беседку, столкнувшись с ним в парке, и т.д. Но с Малавикой, как мы знаем, ситуация прямо противоположная: она с царем встречаться может, и в данном случае драматическое напряжение создается как раз попытками этому помешать. Все дело тут в том, что у Калидасы в отличие от его предшественника инкогнито героини связано с полной переменой ее социального статуса: из знатной царевны она превращается в доступную любому общению рабыню-танцовщицу. Что такое превращение совершенно в духе праздничного обихода, доказывать не приходится: «перевертывание» социальной иерархии как существенный момент устанавливаемых на время праздника отношений хорошо изучено применительно к весенним празднествам как Европы, так и Индии (ср., в частности, прекрасное описание праздника холи, прямого наследника древнего праздника весны, у Мэриотта — Marriott 1966).

И наконец, основная сюжетная линия, о необычности которой так много говорилось выше. Любовь героев, возникающая вопреки установленным нормам до брака, есть, в сущности, тоже праздничный ход.

Известно, что в древней Индии праздник весны справлялся также и как праздник любви и сопровождался (разумеется, в народной среде) всеобщим разгулом и отменой всех запретов, ограничивавших в обычной жизни общение между мужчиной и женщиной. Вот эта праздничная вседозволенность, пусть в формах, опосредованных придворным этикетом, отражена в отношениях царя и Малавики. И не случайно любовь их вспыхивает и разворачивается именно в дни праздника, в конце же пьесы, который есть также и конец праздника, происходит как бы восстановление отмененных на праздничное время норм: Малавике возвращается ее истинный социальный статус и одновременно статус супруги, обусловленный заключенным ранее брачным договором.

Итак, «Малавика», заказанная ее автору к весеннему празднику, писалась как пьеса, воссоздающая этот праздник, и этим определяются все черты, составляющие своеобразие ее художественного облика в сравнении с другими гуптскими натаками, начиная с времени и фона

действия⁶ и кончая формой сюжета. Однако связь «Малавики» с весенним празднеством не была, видимо, только и чисто тематической. При внимательном анализе текста в разработке любовной линии можно уловить смысловые акценты, позволяющие обнаружить в пьесе еще один, более глубокий план.

Начать с того, что герой настойчиво отождествляется с Камой, богом любви, в честь которого и справлялся весенний праздник. В сцене прогулки по саду, открывающей третий акт, видушака и царь обмениваются репликами, обыгрывающими тему взаимоотношений царя с весной, и при этом точно так же, как и Каме, Весна оказывается царю другом (3.4: «Сладостным для слуха кукованием пьяных кукушек, / словно спрашивая жалостливо, как снесу я болезнь любви, / Весна, будто влажной рукой, гладит меня / прикосновением южного ветра, несущего аромат цветущих манго»), а в женской своей ипостаси Весенней Лакшми (Весенней Красоты) предстает ему игривой возлюбленной. «Воистину, — говорит видушака, — желая соблазнить тебя, Красота сада надела на себя этот убор из весенних цветов, позорящий наряды юных женщин»⁷. В пятом акте придворный певец, воспевая победу царя над Видарбхой, прямо уподобляет его Каме (Бестелесному), а Малавику — возлюбленной Камы, Рати: «В садах на берегу Видиши, что звенят от нежных голосов кукушек, / ты проводишь весну в объятьях Рати, словно плоть обретший Бестелесный» (5.1). Заметим, что Кама выступает в этом сравнении не просто богом любви и, значит, символом красоты, обольстительности и т.д., но именно богом посвященного ему праздника. Эпитет *aṅgavān* — «обретший плоть», который связывается здесь не только с царем («ты — воплощенный Бестелесный»), но и с богом, явно намекает на поверье, согласно которому Кама, некогда испепеленный Шивой (и потому ставший «бестелесным»), ежегодно воскресает («обретает плоть») с приходом весны, чтобы соединиться со своей супругой Рати (Meyer 1937: 33–35)⁸. Поэтому уподобление любви царя к Малавике утехам бога приобретает особый смысл: весенние игры Камы и Рати — игры, пробуждающие природу к цветению. Не случайно и первая встреча царя с Малавикой, и свадьба происходят под ашокой — деревом Камы, почитавшимся также воплощением бога (Meyer 1937: 36–38), причем если во время первой встречи оно только готовится к расцвету, то к моменту свадьбы ветви его полны пышно распустившихся цветов.

Вообще, начало любви героя и героини подчеркнуто связывается с началом весеннего цветения, а ее счастливое завершение — со зрелостью сезона и временем появления первых плодов. Когда в третьем акте царь, накануне впервые увидевший Малавику и уже томящийся любовью, входит в парк, цветы на манговых деревьях только распус-

каются, и видушака сообщает, что фаворитка царя Иравати прислала ему в дар «бутоны кураваки, извещающие о наступлении весны». А в пятом, «свадебном» акте, который отделяют от третьего только пять дней, в нарушение всех природных сроков «юность весны переходит в зрелость», «оппадают кураваки, и манго сетью плоды покрыли» (5.4)⁹.

Та же связь между любовью героев и весенним расцветом природы устанавливается далее в сцене совершения дохады. Дохада принадлежит к архаичным обрядам плодородия, связанным с представлением о способности дерева наделять женщин потомством (многочисленные примеры подобных обрядов можно найти у Фрэзера). Женщина обнимала дерево (причем непременно пышно цветущее — кураваку, чаще всего ашоку) или же касалась его ногой. Это рассматривалось как своего рода брачный жест: женщине передавалась плодородная сила дерева, дерево, в свою очередь откликаясь на ее прикосновение, покрывалось цветами. В обиходе двора дохада, как и многие другие обряды, постепенно превращалась в игру. Ее изначальное значение стиралось, она все более становилась красивой церемонией, совершавшейся не с целью обеспечения потомства, а ради того, чтобы ускорить расцвет дерева. Именно так происходит все и в «Малавике»: «золотая» ашока, украшение дворцового парка, «медлит» расцвести, «капризничает», для удовлетворения ее каприза устраивается дохада. Характерно, что царица обещает Малавике в случае успеха церемонии наградить ее и что двор, когда ашока расцветает, торжественно отправляется ею любоваться¹⁰. Но эта игровая, церемониальная сторона образует у Калидасы только внешний план, внутреннее же значение происходящего возвращает нас к древней основе обряда.

Соединение Малавики с ашокой осмысляется именно как соединение любовное, брачное. В репликах царя, тайно наблюдающего за церемонией, ашока предстает счастливым любовником героини. Царь ревнует, упрекает дерево в бесчувственности: «Тонкая в талии, звенящей нупурами, / почтила тебя ножкой своей, нежной, как новый лотос. / Ашока! Если ты тут же не покроешься цветами, / значит — обманываешь, нет у тебя дохады (желания), что бывает у нежных влюбленных» (3.17). Несколько дальше, говоря Малавике о своих чувствах, он рисует самого себя ашокой, ждущей дохады: «Как и оно (т.е. дерево. — Ю.А.), никак не расцветет он цветами радости. / Амритой прикосновения исполни дохаду его — никто ему больше не мил» (3.19), — на что Иравати, слышащая эти слова, замечает с откровенностью почти непристойной, но вполне в соответствии со смыслом обряда: «Исполни, исполни! Покажет ли цветы ашока, не знаю, а этот уж и расцветет, и плод принесет!» Однозначность обоих актов — соединения героини с деревом и соединения ее с героем — обыгрывается в той же

сцене в форме путаницы, вызываемой двусмысленной репликой служанки:

«Бакулавалика. Видишь, вот он прямо перед тобой — красный (пылающий страстью), только бери (наслаждайся)!

Малавика (*радостно*). Кто, государь?

Бакулавалика (*со смехом*). Какой государь! Этот лист, свисающий с ветви ашоки!»

И еще одна важная деталь, утверждающая эту параллель. Очевидно, по заведенному обычаю, именно царица должна была совершать дохаду. Перед обрядом замещающую Дхарини Малавику наряжают в ее платье и украшают ее драгоценностями. Таким образом, сочетаясь с деревом, Малавика обретает знаки царского достоинства — как позднее, вступая в брак с царем, становится царицей.

Многообразные замещения, которыми отмечен в целом эпизод дохады, превращают его в композиционный и смысловой центр драмы. Непосредственно предшествуя первому свиданию героев и предвещая их грядущий брак, он как бы стягивает к себе две крайние точки сюжетного движения и одновременно, приравнивая соединение героя и героини к обряду, вызывающему весеннее цветение, сообщает этот смысл всей истории их любви.

Приведенные наблюдения заставляют увидеть «Малавику» в новой и неожиданной перспективе. За видимой легкостью и светскостью в ней вдруг открываются черты весеннего обрядового действия. Конечно, определения «обрядовое действие», «обрядовая драма» требуют в данном случае уточнения. Речь идет о дворцовом обрядовом действии или, конкретнее, о действе, входившем в официальный церемониал весенних дворцовых торжеств. Отсюда не только формальная его изысканность, но и другие, казалось бы, совершенно не укладывающиеся в понятие обряда стороны — выбор немифологического сюжета, ограничение действия событиями любовными и происходящими в пределах царского гарема и т.д. Ясно, что в обиходе двора торжественные сезонные обряды (как все официальные обряды вообще) неизбежно стягивались к фигуре обожеествляемого властителя. Он выступал здесь центром и средоточием магической силы, дарующей жизнь и всеобщее благо, и в поддержании и стимулировании его плодотворящей энергии и воинской мощи заключалась цель совершаемых церемоний. Именно поэтому герой «Малавики» — не бог, но царь, наделенный характеристиками весеннего бога. Поэтому так необходим победный триумф в финале (заметим, кстати, что из двух побед, которые одерживает герой у Калидасы, одна — над яванами — сюжетно никак не мотивирована¹¹). И этими же причинами, возможно, объясняется вы-

бор исторического сюжета: тождество героя царствующему монарху становилось в таком случае более явным (мифические цари рассматривались обычно как предки государя), а действие могло быть более свободно введено в обстановку дворцового быта. Последнее было, видимо, особенно важно, так как позволяло показать божественность даже самых обыденных проявлений жизни государя и раскрывало благостную значимость его любовных забав, которые, словно бы помимо его сознания и воли, оборачивались весенним расцветом природы.

Учитывая, какое большое значение должно было придаваться пышности и зрелищности церемониала при гуптском дворе, допустимо предположить, что именно Гупты ввели в состав весенних торжеств особый театральный спектакль. В дальнейшем устройство такого спектакля на празднике весны стало, видимо, устойчивой традицией, и в результате за «Малавикой», которая, как можно думать, была первой весенней драмой, последовали другие драмы этого рода, получившие к VII в. специальное наименование «натика». Что дело обстояло именно так и натика — во всяком случае, ранняя — продолжала оставаться, подобно «Малавике», весенней церемониальной драмой, доказывается двумя фактами. Во-первых, среди «заказных» пьес VII–IX вв. только две связаны с весенним праздником, и обе они — натики («Приядаршика» и «Ратнавали» Харши). Во-вторых, только предназначенность натики для торжественной и строго регламентированной церемонии могла явиться причиной постоянства ее сюжета. Всякий автор, бравшийся за сочинение драмы для весеннего спектакля, обязан был следовать его раз и навсегда установленной схеме — отступление от этой схемы грозило нарушением функции как самого спектакля, так и всей праздничной церемонии.

Итак, мы приходим к заключению, что основой для выделения натики в самостоятельный жанр послужили не литературные признаки — тип сюжета, объем и т.д., — а ее приуроченность к весеннему празднеству. Теперь нам предстоит рассмотреть, чем стал этот жанр в пору его расцвета, т.е., иначе говоря, в творчестве Харши.

Как мы помним, Леви считал, что натики Харши почти полностью повторяют «Малавику». Это мнение разделяют и все другие исследователи индийской драмы. Действительно, совпадений здесь множество, и они затрагивают не только основную сюжетную схему, но и отдельные ситуации, мотивы, даже детали. Скажем, Калидаса вводит в сценическое действие обряд, и Харша (в «Ратнавали») — тоже; Калидаса вставляет в пьесу танцевальный номер (выступление героини во втором акте), и в пьесах Харши мы находим вставные номера и т.д. Но при всем том есть одно существенное (и до сих пор почему-то не замеченное) обстоятельство: все заимствования, которые делает Харша,

как правило, сопровождаются некоторым смещением — композиционного, функционального или иного порядка. Например, если обряд у Калидасы совершается в третьем — центральном — акте, то у Харши — в первом, если вставной номер в «Малавике» — фрагмент танцевальной пьесы на мифологический сюжет, то в «Ратнавали» это пляска служанок с видушакой и выступление фокусника, а в «Приядаршике» — драматическое представление, инсценирующее эпизод из прошлого самого героя. Все эти сдвиги, на первый взгляд как будто незначительные, в контексте целого приобретают огромное значение, и в результате перед нами оказываются совершенно другие драмы, причем внешние совпадения только подчеркивают контрастность общего смыслового решения.

Если попытаться коротко определить, в чем натики Харши отходят от «Малавики», то прежде всего это явное ослабление в них обрядового начала. Оно проявляется сразу в нескольких планах. Во-первых, свободнее становится соотносимость действия с праздником: если «Ратнавали», как и «Малавика», по-прежнему воспроизводит именно весеннее празднество, то в «Приядаршике» события приурочены к празднику каумуди, справлявшемуся в осеннее время. Во-вторых, снижается сюжетная значимость изображаемых праздничных обрядов. Правда, внешне в «Ратнавали» (в «Приядаршике» обряды не включаются в действие вообще) все выглядит так же, как и в «Малавике». Здесь тоже два обряда: один — это дохада, другой — обряд поклонения Каме у парковой ашоки. Дохада оттеснена на второй план: подобно качанию на качелях в «Малавике», она служит только мотивировкой первой встречи и разоблачения (чтобы взглянуть на расцветшее уже дерево, царь отправляется в парк, неожиданно находит здесь портрет, изображающий его рядом с неизвестной красавицей, затем сталкивается с ней самой, влюбляется; в это время появляется царица, тоже пришедшая узнать, возымела ли действие дохада, обнаруживает портрет, узнает на нем свою новую служанку и т.д.). Обряд поклонения Каме, напротив, как дохада у Калидасы, вынесен на сцену. Но вот что характерно: дохада у Калидасы — в самом центре драмы (в третьем акте из пяти); поклонение Каме в «Ратнавали» — в первом акте, т.е. композиционно на периферии. От эпизода дохады сюжетные нити тянутся к пятому акту, к свадьбе. Обряд в «Ратнавали» сюжетно изолирован: значение его в том только, что героиня впервые видит в это время героя, связей с иными сюжетными моментами у него нет. И самое главное — сцена обряда не несет в «Ратнавали» никакой дополнительной смысловой нагрузки. Она не образует внутреннего плана к линии отношений героев. Даже тождество царя Каме, которое здесь обыгрывается (героиня, следящая за происходящим из-за деревьев,

принимает Удаюну за бога), лишено той серьезности и значимости, какую оно имеет в «Малавике». Акцентируемые у Калидасы характеристики Камы как бога весны и весеннего плодородия у Харши приглушены — параллель в сцене обряда имеет в виду лишь внешние качества: Удаяна красив как бог, и потому героиня принимает его за Каму. Вообще все ассоциации, наполняющие любовь героев смыслом магического акта, и в «Ратнавали» и в «Приядаршике» оказываются снятыми.

Но приглушение обрядового звучания — только одна сторона той трансформации, которую претерпевает у Харши весенняя драма. Одновременно в художественной организации его пьес необычайно возрастает роль игрового момента, явственно восходящего к формам площадного праздничного зрелища. Эта перемена в общей установке особенно заметна в «Ратнавали», где Харша как бы открыто заявляет о ней прямым воспроизведением народно-смеховой стихии весеннего праздника. Первый акт здесь начинается с эпизода, не имеющего аналогий в «Малавике»: царь и видушака поднимаются на верхнюю террасу дворца и любоваются оттуда праздничным городом — гремят барабаны, все пьяны, все поют, танцуют, смеются, обливают друг друга цветной водой, забрасывают пригоршнями красного порошка и т.д. Бурное веселье праздничной толпы выплескивается затем на сцену: появляются две молоденькие захмелевшие служанки, они распевают любовные песенки и самозабвенно кружатся в весеннем танце, к которому чуть позднее присоединяется и видушака. В четвертом — последнем — акте, словно возвращая зрителя в этот мир площадной карнавальная игра, Харша вводит в действие выступление балаганного фокусника, показывающего богов собравшимся и пугающего их иллюзорным пожаром. В результате сам образ праздника в «Ратнавали» оказывается совершенно иным, чем в «Малавике». У Калидасы — это обрядовое действие, способствующее расцвету растительности и плодородию, у Харши — прежде всего время игры и всеобщего веселья.

Дело, однако, не ограничивается введением на сцену праздничных игровых форм. Гораздо существеннее то, что эти формы становятся у Харши конструктивным принципом, определяя строение основных сюжетных ситуаций. Рассмотрим эпизоды второго свидания героя и героини, занимающие в действии обеих его пьес центральное место.

В «Малавике» это свидание в отличие от первого происходит не случайно, но организуется, притом с помощью уловки. По наущению Иравати, заставшей влюбленных у ашоки, царица приказывает запретить героиню и ее подругу в дворцовой кладовой (у Харши, заметим, тут перестановка: героиню у него сажают под замок после второго, а не первого свидания). Чтобы освободить их и дать возможность царю

вновь встретиться со своей возлюбленной, видушака решает добыть у царицы (которая сейчас прикована к постели из-за больной ноги) именной перстень: с его помощью он убедит служанку, охраняющую затворниц, что является посланцем царицы, и та будет вынуждена выполнить все его распоряжения. Так как на перстне выгравирована змея, а перстни с изображением змеи использовались при заговаривании змеиного яда, видушака притворяется, что его ужалила кобра. Он разыгрывает признаки отравления, отдает предсмертные распоряжения, царица снимает перстень, и все устраивается как нельзя лучше, хотя в конце концов Иравати удается расстроить и это свидание (она разыскивает в парке видушаку, неожиданно видит царя с Малавикой и т.д.). В параллельных эпизодах у Харши внешний рисунок тот же: устраивается (правда, не видушакой, а подругой героини) тайное свидание, придумывается хитрость, затем заговорщиков постигает разоблачение. Но внутренняя разработка меняется очень значительно.

Чтобы обмануть бдительность царицы, Сусангата, подруга Ратнавали, предлагает ход с переодеванием: она оденется в платье служанки царицы, Канчанамалы, сама Ратнавали — в платье царицы, подаренное той Сусангате. В вечерних сумерках их никто не узнает, и они легко смогут пройти в парк, где их будет ждать царь. В план посвящается видушака. Но его разговор с Сусангатой подслушивает Канчанамала. Они с царицей приходят к назначенному месту раньше героини, и ничего не подозревающий царь решает (по платью), что перед ним его возлюбленная. Царица некоторое время слушает его излияния, затем сбрасывает покрывало и, осыпая царя упреками, в гневе уходит. Теперь уже, когда героиня наконец появляется, напуганные царь и видушака сперва принимают ее за вернувшуюся царицу. Потом царица действительно возвращается и застаёт влюбленных врасплох.

На переодевании строится и хитрость, придуманная подругой Приядаршики Манорамой. По случаю праздника каумуди во дворце дается натака об истории любви царя и царицы. Спектакль разыгрывается женской гаремной труппой, причем Приядаршика должна играть Васавадатту, а Манорама — Удаяну. В последний момент Манораму осеняет счастливая мысль: она решает устроить влюбленным свидание на сцене и заменяет себя царем. Царица, сидящая в зрительном зале, вначале смущена сходством, но затем восхищенно замечает: «Прекрасно, Манорама, прекрасно! Великолепно сыграно!» Между тем показывается объяснение Васавадатты и Удаяны, и царь, следуя роли, садится рядом с героиней, берет ее за руку и т.д. В конце концов, однако, все раскрывается: царица, выйдя из зала (она находит сцену неприличной), видит задремавшего видушаку, тот спросонок принимает ее за Манораму и выдает тайну.

Итак, перед нами не просто обман, построенный на притворстве, но обман, сопровождаемый веселой путаницей мнимого и подлинного. Царь путает царицу с переодетой возлюбленной, возлюбленную — с царицей, видушака путает царицу со служанкой, царя путают с играющей его роль актрисой. В обеих сценах героиня замещает царицу (в первой — «неофициально», во второй — «официально»). Казалось бы, тот же ход, что и у Калидасы в эпизоде догады. Но у Калидасы замещение ритуальное и потому серьезное. У Харши все замещения чисто игровые. В «Малавике» героиня обряжается царицей, у Харши — рядится. Впрочем, ряженьем заняты все: рядится и Сусангата, и царь в «Приядаршике» (что подчеркнуто жестом Манорамы, надевающей на него перед выходом полагающиеся по роли украшения), и в известном смысле даже царица, идущая на свидание к царю в платье, очевидно похожем на то, которое он ожидает увидеть на героине.

Вообще эта вовлеченность царя и царицы в чехарду с переодеваниями — черта знаменательная. У Калидасы они вне игры. Царь пользуется, конечно, проделкой видушаки, но участия в ней, в сущности, не принимает (в возвышенном мире «Малавики» это ощущалось бы как недопустимое снижение). Царица — жертва обмана, и только: она не преследует ни царя, ни героиню, ревность для нее — чувство низменное (ревнует в «Малавике» только Иравати). Поэтому, между прочим, сцена с видушакой в контексте всего эпизода выглядит почти вставной, она отделена от сцены самого свидания и в конечном счете в значительной степени ею заслоняется. У Харши все наоборот. Он исключает из действия наложницу, передает ее функции царице и вообще снимает акценты, возвышающие царственных супругов над остальными персонажами: наравне со слугами они переодеваются, обманывают и разоблачают друг друга. Как на праздничной площади, игра становится всеобщей. Характерно при этом, что сюжетная игра постоянно тяготеет к совмещению с действительным зрелищем, выводимым на сцену: тайное свидание царя с Приядаршикой совершается в рамках публичного спектакля, трюк с пожаром, который показывает фокусник в «Ратнавали», есть одновременно и номер его выступления, и розыгрыш царя, кидающегося в огонь спасать героиню. Харша как бы напоминает нам, что все происходящее с его героями тоже не больше чем праздничное представление.

Если в разобранных эпизодах игровой момент присутствует в самой сюжетной структуре, то в других случаях игра нередко создается пародией (у Калидасы совершенно отсутствующей). Харша охотно пародирует традиционные драматургические приемы. Скажем, в классической драме герой обычно узнает о чувствах героини, подслушивая ее разговор с подругой (ср. хотя бы сцену из третьего акта «Шакунта-

лы»); в «Ратнавали» (второй акт) разговор героини с Сусангатой подслушивает не сам царь, а говорящая майна, которую затем уже, когда она, сидя на дереве, повторяет этот разговор, подслушивает царь. Еще пример такого рода — эпизод из заключительного акта «Приядаршики», пародирующий обязательные для классической драмы чувствительные сцены: отравившаяся с горя героиня падает без чувств, она при смерти, все ждут, чтобы герой спас ее, применив свое необычайное умение заговаривать яды, но он вдруг пускается описывать в изящных стихах ее и собственное состояние, пока сердитый окрик видушаки не пробуждает его к действию.

Иногда объектом пародии становятся знаменитые эпизоды из прославленных пьес. Так, в «Приядаршике» сцена первой встречи пародирует аналогичную сцену из «Шакунталы», где героиня, испугавшись надоедливой пчелы, зовет подруг, а герой, сочтя это удобным предложением, выбегает из-за деревьев, откуда он перед тем за ней наблюдал. Выход царя у Калидасы изящно галантен — он откликается на зов о помощи грозным восклицанием: «Кто смеет чинить насилие над невинными девушками-отшельницами?!»; Шакунтала при виде его смущенно опускает глаза — словом, поведение героев выдержано в строго этикетных формах. У Харши происходящее снижено фривольностью: герой приближается к героине незаметно, и она, решив, что это подруга, бросается к нему в объятия. В свою очередь, сцена ложного пожара в «Ратнавали» строится как пародия на пожар в покоях Васавадатты у Бхасы. Конечно, пожар в «Васавадатте» тоже в известном смысле ложен. Его устраивают в отсутствие Удаяны, с тем чтобы потом сообщить ему, что царица сгорела (тогда он, как полагают его советники, согласится на необходимый по политическим соображениям брак с Падмавати); на самом же деле Васавадатта вместе с министром, по приказу которого и совершается поджог, тайно исчезает из дворца. Но ложность пожара в данном случае не лишает все событие серьезности. Более того, в изложении молодого брахмана, повествующего о нем в первом акте драмы (и, конечно, не знающего истинной его подоплеки), оно звучит почти трагически: царица погибла, министр, спасавший ее, тоже погиб, возвратившийся с охоты Удаяна с отчаяния хотел броситься в еще полыхавшее пламя, его с трудом удержали и т.д. В «Ратнавали» же пожар только фокус, и жертвенный порыв царя не может не вызвать смех. Комизм ситуации усиливается еще и нелепым поведением других участников сцены. Вслед за царем — чтобы показывать ему дорогу к покою, где заперта героиня! — бросается и видушака, а за ним — прибывший ко двору министр сингальского царя, отца героини: хотя прошел уже год с тех пор, как он потерял Ратнавали, которую считает погибшей, но только теперь его

осенила мысль предать себя самосожжению, чтобы тем самым подтвердить свою верность царевне.

Мы видим, таким образом, что под пером Харши натика теряет обрядовую значительность «Малавики» и превращается в праздничную комедийную пьесу. Конечно, формально она еще привязана к весеннему празднику, но теперь не эта связь определяет ее отличие от натаки. Ощутимым становится контраст именно литературных признаков, и пародирование натаки в пьесах Харши — лучшее тому свидетельство. В период же, последовавший за Харшей, противостояние обоих жанров приобрело полярный характер. Древняя натака, насколько нам известно, обязательно должна была содержать комические сцены, причем носителем комического здесь выступал видушака. Натака середины и второй половины VII в. от видушаки отказывается — его нет ни в «Натаке о перстне и Ракшасе» Вишакхадатты, ни в натаках Бхавабхути (VII–VIII вв.). Одновременно с изгнанием комического элемента в натаке этого времени появляется тенденция к нагнетанию драматизма в разработке эмоциональной линии, что в конечном счете приближает ее к мелодраме.

Итак, к концу существования классического театра придворная сцена получила еще один помимо натаки литературный жанр, функционально и главным образом иерархически эквивалентный пракаране общедоступной (городской) сцены. Как складывалась судьба натаки после VII в. — вопрос, требующий специального исследования. Пока это вырисовывается лишь в самых общих чертах. Ясно, что превращение драмы в чисто литературный жанр неизбежно вело ее к сближению с повествовательными жанрами. Натака становится драматическим переложением эпоса, натика начинает тяготеть к роману. В ней появляются ранее чуждые ей сказочные мотивы. Развитие ее как комедийного жанра прекращается, она походит теперь скорее на драматическую весеннюю сказку. Любопытно, что такие сказки писались, видимо, к царской свадьбе, ср. «Карнасандари» Бильханы (XI в.), «Париджатаманджари» Маданы (XIII в.) и др. Так что история натаки являет собой в известном смысле движение по кругу: начав свое существование как жанр функциональный, она в конечном счете возвратилась к тому же.

¹ Правда, в нашем материале есть одна пракарана, написанная на исторический сюжет. Это пьеса Вишакхадатты «Царица и Чандрагупта». Но не надо забывать, что Вишакхадатта — драматург VII в., последнего, в сущности, века классического театра, когда экспериментаторство в области формы и всевозможные отступления от традиции становятся нормой. К тому же общедоступный театр, как можно думать, к VII в. уже сошел на нет, и это создало условия для пересадки пракараны

на придворную сцену, что, в свою очередь, не могло не привести к изменению ее жанровой природы. Что же касается «настоящей» пракараны, то она, по-видимому, не шла дальше простой привязки к историческому времени. Так, в «Глиняной повозке» Шудраки события происходят в правление Палаки, сына Прадхоты и современника Удаяны. Напротив, для натйки, судя по всему, исторический сюжет был обязателен. Во всяком случае, обе натйки Харши основаны на легенде об Удаяне (хотя и весьма свободно обработанной).

² У Бхасы планы спасения царства, захваченного врагами, заставляют министров Удаяны разлучить царя с царицей Васавадаттой. Царю сообщают, что Васавадатта погибла во время пожара, она же под видом бедной брахманки живет у царевны Падмавати, которая, как известно министрам из предсказания, должна стать супругой Удаяны. Удаяна, женившись на Падмавати, оказывается с Васавадаттой под одним кровом. Отсюда рождаются драматические коллизии: угроза встречи, которой должна избегать Васавадатта, сложность ее положения как наперницы Падмавати и т.д. В финале инкогнито царицы раскрывается, и она воссоединяется с супругом. В «Большом сказе» Гунадхьи (II–III вв.), на который опирался, как полагают, создавая свою драму, Бхаса, мотив инкогнито Васавадатты, судя по всему, отсутствовал. Этого мотива нет в тамильской версии романа, ставшей известной благодаря недавним публикациям Д. Нельсона (Nelson 1980). Там министры отправляют Васавадатту со свитой в далекую Чампу, а когда она после победы царя над Аруни возвращается в Каушамби, Удаяна уже женат на Падмавати. Нельсон считает (и доводы его вполне убедительны), что тамильская версия в отличие от кашмирских, ненадежность которых была доказана еще Ф. Лакотом, в целом точно передает сюжет Гунадхьи. Таким образом, мотив инкогнито был введен Бхасой, и, значит, именно ему следует Калидаса, по достоинству оценивший драматические возможности этого приема.

³ «Малавика» построена сложнее пьес, следующих ей. Необходимо прежде всего отметить сложную разработку здесь политической ситуации, мотивирующей предполагаемый брак героини: напряженные отношения Агнимитры с соседней Видарбхой, правитель которой Яджнясена был тесно связан с Маурьями, свергнутыми Шунгами; стремление Мадхавасены, двоюродного брата Яджнясены, установить сепаратные отношения с Агнимитрой, чем и вызван брачный договор; арест Мадхавасены и т.д. Возможно, Калидаса в этой части сюжета старался точно следовать преданию (проверить это нельзя, так как другими сведениями о правлении Агнимитры мы не располагаем). Для сюжетного строения «Малавики» характерно также дублирование мотивов и персонажей, которое позднее устраняется. Так, героине здесь противостоят две соперницы: наложница-фаворитка Иравати и царица Дхарини; первая активна (ревнует, расстраивает свидания, преследует героиню), вторая сдержанна и в конце концов соглашается отдать Малавику царю в качестве наложницы. Начиная с Харши обе эти функции передаются царице: она чинит препятствия, и она же соглашается на брак. Именно в связи с этим (вероятно, чтобы оправдать неожиданность такого перехода) Харша вводит отсутствующий у Калидасы мотив родства героини с царицей. Кроме того, в финале «Малавики», по существу, две свадьбы: первая должна сделать героиню наложницей, вторая (настоящая) возводит ее в сан царской супруги. Здесь также два узнавания (героини и монахини Каушики, которая оказывается сестрой министра Мадхавасены и свидетельницей злключения, приведших героиню во дворец) и два сообщения о победах царских войск — в Видарбхе и на западных границах царства.

⁴ В «Малавике» знание героини не оговорено специально — возможно, за очевидностью факта. Но у Харши Приядаршика, впервые увидев Удаяну, восклицает про себя: «О, так это великий царь, которому отдал меня отец!» То же — в «Ратнавали» («Как! Это тот самый царь Удаяна, которому отдал меня отец?»).

⁵ У Харши в «Приядаршике» ситуация еще яснее, а в «Ратнавали» выходной монолог министра прямо сообщает, кем на самом деле является героиня и как и почему она была высватана царю.

⁶ Относительно времени действия надо иметь в виду, что приуроченность к одному сезону для натаки вообще нехарактерна. События здесь охватывают обычно длительный промежуток времени, и на протяжении пьесы сезоны меняются.

⁷ Оба мотива — дружбы Камы с Весной и его забав с Весенней Лакшми — широко представлены в древней поэзии. Сошлемся для примера на третью песнь поэмы Калидасы «Рождение Кумары» и строфу из «Победы Хари» Сарвасены (IV в.), которую приводит в «Дхаваньялоке» Анандавардхана (см. пояснения к 3.1).

⁸ Те же ассоциации присутствуют в «Ратнавали», хотя им придан здесь скорее орнаментальный характер. В начале первого акта, глядя на праздничную толпу, царь замечает: «...я думаю, мне принадлежит великий этот праздник, а Кама пусть себе тешитса его названием» (1.9). (Праздник весны назывался также праздником Маданы, т.е. Камы.) Там же героиня, подглядывая за обрядом поклонения Каме у парковой ашоки, принимает царя за самого бога. Так, с атрибутами Камы, она изображает его затем на портрете, а подруга, пририсовывающая к портрету царя портрет героини, придает ей облик Рати.

⁹ Упоминание о манго здесь не случайно. Манго — дерево плодородия, плоды его — эротический символ, фигурирующий в этой функции, между прочим, в знаменитой сцене девушек из первого акта «Шакунталы».

¹⁰ В «Ратнавали», где тоже фигурирует дохада (но, правда, не на сцене, а в беседах действующих лиц), от обряда в ней уже ничего не остается. Царь и царица состязаются, чье дерево расцветет скорее, причем царь совершает дохаду нава-маллики, даже не прибегая к услугам женщины, а приглашает для этого фокусника. Еще деталь, показательная в этом отношении: нава-маллика, расцветом которой озабочен царь, — женское дерево, тогда как в обряде в паре с женщиной выступали только мужские деревья (т.е. такие, названия которых мужского рода, что определяет и все связанные с ними представления).

¹¹ Заметим, что у Харши войны царя тоже очень слабо привязаны к сюжету. Внешне они нужны затем, чтобы доставить свидетелей, опознающих героиню. Но очевидно, что свидетели могли бы добраться до дворца и иным способом, например как Каушки в «Малавике».

БХАМАХА О ВИДАХ ПОЭЗИИ*

Разделение поэзии¹ на виды рассматривается Бхамахой — наряду с другими общими вопросами литературного искусства — в первой главе «Поэтических украшений». Пассажу, связанному с этой темой, предшествует рассуждение о том, что следует считать украшением речей. Изложив две точки зрения на проблему, одна из которых абсолютизирует значение «предметных» украшений вроде метафоры, а другая признает украшением только изысканность собственно языковых, грамматических, форм, Бхамаха формулирует решение, примиряющее обе позиции (ПУ1.15c–d, 16a): śabdābhidheyālaṃkārabhedād iṣṭaṃ dvayaṃ tu naḥ // śabdārthau sahitaṃ kāvyam «Мы, однако, принимаем и то и другое, ибо разделяем украшения на украшения речевого выражения и украшения того, о чем говорится: [ведь] поэзия — речевое выражение и предмет вместе». Именно к последней фразе этого рассуждения, возведенной последующей традицией в определение поэзии, и подсоединяются, как бы непосредственно ее продолжая, классификации, устанавливающие видовые деления литературного материала. Всего предлагаются четыре такие классификации. Каждая сводится к простому перечню соответствующих видов, и для каждой указывается число создаваемых ею делений. При этом только последний из четырех перечней развертывается определениями, а ссылки на конкретные произведения не приводятся вообще.

Композиционно пассаж распадается на две неравные части. Большую — в одиннадцать с половиной строф (ПУ 1.19–30b) — составляют определения видов, представленных в последнем перечне. Меньшую образуют сами перечни. Они занимают три начальные строфы пассажа (ПУ 1.16b–18). Приводим их текст:

...gadyaṃ padyañca taddvidhā /
saṃskṛtaṃ prākṛtaṃ cānyad apabhraṃśa iti tridhā //
vṛttadevādicaritaśaṃsi cotpādyavastu ca /

* «У времени в плену». Памяти Сергея Сергеевича Цельникера. Сборник статей. М., 2000.

kalāśāstrāśrayaṅceti caturdhā bhidyate punaḥ //
sargabandho 'bhineyartham tathaivākhyāyikākathe /
anibaddhañca kāvyādi tatpunaḥ pañcadhocyate //

«Она двойка — в прозе и в стихах; тройка — на санскрите, пракрите и еще на апабхрэнше; делится сверх того на четыре — повествующую об историях, случившихся некогда с богами и другими [героями], с вымышленной историей, опирающуюся на руководства по искусствам, опирающуюся на шастры; и сверх всего еще называется пятью [именами]: саргабандха, с содержанием, представляемым на сцене, акхьяика, катха и разрозненная поэзия».

Итак, исходя из характера объединяемых перечнями видов, мы можем заключить, что Бхамаха делит литературные произведения по типу речевой организации, по языкам, на которых они написаны, по типу содержательной основы и по жанрам.

1. Что касается первой классификации, то традиция деления поэзии на прозаическую и стихотворную сложилась, видимо, довольно рано. Мы сталкиваемся с этим делением в надписи из Джунагадха, составленной в 150 г., т.е. не менее чем за два столетия до Бхамахи². Восхваляя кшатрапу Рудрадамана за славные деяния и великие достоинства, автор надписи упоминает о его искусности «в сочинении поэзии — прозаической и стихотворной» (...gadyapadyakāvyaividhāna...). Примечательно, что в обоих текстах — и в надписи, и у Бхамахи — последовательность перечисления видов одна и та же: вначале называется прозаическая поэзия, затем стихотворная.

2. Вторая классификация — по языкам — в других древних памятниках не засвидетельствована. Понимание этой классификации затрудняется неопределенностью содержания понятий «праkrit» и «апабхрэнша». В связи с пракритом неясно, во-первых, использует ли Бхамаха этот термин в его первоначальном значении — как наименование языка литературной поэзии Махараштры, или же понимает под ним группу языков. Если верно второе, то возникает новый вопрос: о какой группе идет речь? Включает ли она помимо «исходного» пракрита (называемого также махараштри) только сценические диалекты или сценические диалекты и пайшачи?³ Ситуация с «апабхрэнша» еще сложнее: ранние употребления этого термина в качестве наименования языков (или языка) неизвестны и могут быть восстановлены (разумеется, предположительно) только на основании средневековых текстов. Трудности такого восстановления усугубляются тем, что основной из этих текстов, принадлежащий Дандину (и по времени, и по традиции самому близкому к Бхамаче средневековому автору), сам нуждается в расшифровке. Тем не менее общую реконструкцию второй классификации удобнее начать именно с обсуждения апабхрэнши.

Дандин в «Зерцале поэзии» (ЗП 1.36) говорит по поводу апабхранши следующее: *ābhīrādīgiraḥ kāvyesv āpabhraṃśa iti smṛtāḥ / śāstreṣu⁴ saṃskṛtād anyad āpabhraṃśatayoditam //* «[Словом] „апабхранша“ именуются языки абхиров и других [им подобных] в поэтических сочинениях; в шастрах принадлежащим к апабхранше объявляется иное, чем санскрит». Фиксируются, как видим, два значения термина: так называются литературные варианты некоторых языков, во-первых, и «иное, чем санскрит», во-вторых. Обычно «иное, чем санскрит» понимают как иные, чем санскрит, языки и на этом основании заключают, что слово «апабхранша» во втором его значении выступает общим наименованием всех — литературных и нелитературных — языков, существующих рядом с санскритом и ему, таким образом, противопоставляемых (см.: Nobel 1925: 133; De 1925: 97 и др.). Между тем естественнее было бы соотнести формулу Дандина не с неопределенно широкой группой языков (тем более что классификация «санскрит — апабхранша» нигде как будто не засвидетельствована), а с конкретным и хорошо известным употреблением «апабхранша» в санскритских грамматиках, где этот термин со времен Патанджали служил обозначением варваризмов и всех неправильно образованных, испорченных (и, значит, несанскритских) форм. При таком прочтении большее обоснование получила бы ссылка на шастру или шастры, под которыми в данном контексте могут разуметься, как кажется, только грамматические сочинения⁵; введение же этой ссылки приобрело бы характер указания на более специальное и, главное, более узкое значение термина.

Если второй вариант «апабхранша», как можно думать, имеет отношение к грамматической традиции, то первый обнаруживает связь с традицией театральной. Деление языков сцены на санскрит и пракрит(ы), как известно, сочетается в «Натьяшастре» с двумя другими, значительно более ранними (и более «театральными») классификациями, разделяющими языки в соответствии с рангом говорящих на них персонажей. Одна из этих классификаций (НШ 18.25–30), охватывающая все ранги и все языки (т.е. и санскрит и диалекты), выделяет четыре типа языков: 1) язык богов — он именуется «сверхязыком» (*atibhāṣā*); 2) язык царей, определяемый как «благородный язык» (*āryabhāṣā*); 3) язык всех прочих людей, различаемых по принадлежности к той или иной касте или племени, — «язык джати» (*jātibhāṣā*); 4) язык животных и птиц, обозначаемый термином «язык(и) рожденных в ином лоне» (*yonuantaḡbhāṣā*). Другая классификация (НШ 18.44–48) касается только сценических диалектов (в первой классификации, очевидно, включенных в категорию *jātibhāṣā*). Исходя из того же принципа социальной иерархии, она делит сценические версии нелитератур-

ных языков на две группы. Первая объединяет «местные языки», используемые на сцене в качестве языков «чистых» джати (ср. *śuddhāsu jātiṣu* в НШ 18.45). Этим языкам семь (шаурацени, магадхи, прачья и т.д.), и именуются они (*deśa*)*bhāṣā*. Вторую группу составляют «низкие» языки «нечистых» джати, обозначаемые как *vibhāṣā* — «отдельные», «исключенные (из группы „чистых“) языки» (ср. НШ 18.44)⁶. В списке вибхаш (НШ 18.48) также семь языков, и среди них значится уже известный нам по определению Дандина язык абхиров: *śakārābhīraçaṅḍālaśabaradravidāndhrajāḥ / hīnā vanecaṛānāñca vibhāṣā nātake smṛtāḥ* // «Родившиеся среди шакаров, абхиров, чандалов, шабаров, дравидов, андров, а также среди лесных жителей низкие [наречия] в театре именуются „вибхаша“». О том, что это не случайное совпадение, говорит семантическая близость, почти синонимичность наименований *vibhāṣā* и *apabhraṃśā*. В смысловой структуре обоих слов определяющую роль играет значение приставок (*vi-*, *apa-*)⁷, равным образом указывающих на движение прочь и, следовательно, на отход, отделение, которое, заметим, может пониматься и как отступление от языковой нормы, и как социальное отделение, связанное с ритуальной нечистотой. Поэтому *apabhraṃśā* («отпадение», «отклонение») применительно к языку означает практически то же, что и *vibhāṣā*, — «отпавший, отделенный (и следовательно, нечистый, низкий) язык».

Хотя связь понятий «вибхаша» и «апабхранша» не вызывает сомнений, нельзя упускать из виду, что апабхранша у Дандина — литературные языки, тогда как вибхаша были языками сцены, а не литературы: в литературной драме, судя по сохранившимся образцам, они не употреблялись. Это значит, что мы имеем дело не с тождественными, а с параллельными понятиями⁸. При этом все указывает на то, что термин «апабхранша» как название языка (языков) появился позднее «вибхаша». Очевидно, перенос старого грамматического термина в разряд языковых названий был вызван желанием расширить классификацию литературных языков и ввести в нее по аналогии с театральной классификацией рубрику языков низкого статуса. Очень вероятно, что эта идея возникла в теоретико-литературной среде. Термин, разумеется, был выбран так, чтобы его смысл максимально соответствовал смыслу «вибхаша». Можно также предположить, что выделение группы языков апабхранша не имело поначалу лингвистической мотивировки, но определялось преимущественно, если не исключительно, представлением о социальном «качестве» племен, к наречиям которых они восходили.

При таком понимании текста Дандина загадка апабхранши в классификации Бхамахи разрешается довольно просто. Апабхранша упоминается Бхамахой дважды: сначала в рассматриваемом нами перечне

языков, затем во второй части пассажа при обсуждении жанра «катха» (заметим, что это единственный жанр, в характеристику которого включены данные о языке). В не очень хорошо сохранившейся фразе (ПУ 1.28) Бхамаха утверждает, что, хотя для катхи предпочтителен санскрит, она может создаваться и на апабхрэнше. Нам известна одна древняя катха не на санскрите — «Большой сказ» Гунадхьи. Хотя Бхамаха нигде не упоминает ни имени Гунадхьи, ни названия его знаменитого романа, сомневаться в том, что он его знал, оснований нет: в четвертой главе «Поэтических украшений» подробно разбирается эпизод пленения Удаяны (ПУ 4.38–46)⁹; там же есть, не очень, правда, ясная, ссылка на эпизод с Нараваханадаттой (ПУ 4.47–49). Оригинал «Большого сказа» не сохранился, но хорошо известно, что он был написан на пайшачи — языке, который традиция неизменно возводила к языку пишачей, т.е. демонов, и притом занимавших одно из последних мест в демонической иерархии. Поскольку такой язык безусловно должен был ощущаться как низкий¹⁰, естественно предположить, что под названием «апабхрэнша» у Бхамахи скрывается именно пайшачи¹¹.

Теперь проясняется и ситуация с пракритом. Вопрос с пайшачи отпадает сам собой¹². Что же касается сценических диалектов, то едва ли Бхамаха учитывал их в своей классификации — для группировки литературного материала важен язык произведения, языки же текстов, включаемых в произведение (к тому же не во всякое), неизбежно должны выпадать из рассмотрения¹³. Так что пракрит в перечне следует читать как обозначение одного языка — махараштри.

3. Третья классификация устроена иначе, чем две предыдущие. Ее составляющие не складываются в однонаправленный ряд, но распадаются на две пары отчетливо противопоставленных друг другу понятий. Это преобразует внешне сплошной перечень в двухступенчатую классификационную систему. Верхний уровень системы образуют соответствующие понятийным парам (и не введенные в текст) литературные категории. Так как вторая пара понятий явно описывает произведения наставительного плана (о чем говорит их «опора» на шастры и руководства по искусствам), мы можем условно соотнести эти категории с недидактической и дидактической поэзией. Нижний уровень системы, представленный в тексте, включает виды, вычлененные внутри обеих категорий. Членение категорий производится по разным основаниям.

Классификация недидактической поэзии базируется на театральном учении о типах сюжета, разработанном применительно к драматическим жанрам. В основе этого учения лежит различие «известных историй» (*prakhyātavastu*), используемых высокими жанрами (см. определения натаки и мистерияльных форм — НШ 20.10, 84, 94), и

«вымышленных» (utpādyavastu, utpannabījavastu), которыми пользуется пракарана (см. НШ 20.50, 49). «Вымышленная история» описывается как история, которую «поэт создает собственными силами» (kavir ātmaśaktyā... prakurute — НШ 20.48), а «известные истории» отождествляются с историями богов, царей-риши и их потомков (gājarṣi-vaṁśyucaritaṁ tathā ca divyāśrayopetaṁ — НШ 20.10) и, значит, с историями, сохраненными преданием (см. прямое указание на этот счет у Дхананджайи в «Дашарупаке» 1.15 — prakhyātam itihāsādeḥ «известная история — [история] из итихас и т.д.»; ср. также ПУР 16.4). Помимо происхождения «известные» и «вымышленные» истории разделяет характер образующих их событий. В «вымышленной» истории события, по определению, неистинны, поскольку, будучи придуманными, не происходили на самом деле (отсюда сниженный статус и самой «вымышленной» истории, и использующего ее жанра). Напротив, «известная» история есть нечто действительно бывшее, на что указывает прежде всего слово carita, которым обозначаются истории, связанные с богами и древними царями. Carita буквально значит «пережитое», «совершенное», т.е. в любом случае имевшее место в реальном мире (ср. употребление этого слова в названиях религиозных и светских жизнеописаний — Buddhacarita, Harṣacarita, Rāmacarita и т.д.). Тот же смысл несет в себе причастие vṛtta «случившийся», «произошедший», в сочетании с carita фигурирующее в одном из определений натаки в гл. 21 (НШ 21.120): натака описывается здесь как «переложение историй, случившихся в прошлом» (pūrvavṛttānucaritam) с богами, царями и риши¹⁴.

Конечно, Бхамаха, используя театральные понятия традиционного и нетрадиционного сюжета, расширяет сферу их приложения, включая в нее, как мы убедимся, не только драму, но и повествовательные жанры. Но терминологическая связь с «Натьяшастрой» при этом сохраняется. Формулу вымышленного сюжета Бхамаха заимствует из определения пракараны (20.50), а его характеристика традиционного сюжета повторяет, хотя и с некоторыми сокращениями, текст определения натаки в НШ 21.120.

Дидактические сочинения делятся в соответствии с делением учебной литературы, в которой Бхамаха различает шастры и руководства по искусствам. В тексте, правда, стоит слово kalā, привычно ассоциируемое с искусством, но речь идет не об искусстве как таковом, а о мастерстве, правилах мастерства, т.е. о том, что позднее стало обозначаться термином kalāśāstra¹⁵. На этот счет есть указание самого Бхамахи, который в четвертой главе «Поэтических украшений» (о недостатках поэзии), разъясняя значение kalā, пишет следующее (ПУ 4.32): kalā saṅkalanāprajñā śilpānyasyāśca gocarahaḥ «Kalā — знание как сделать,

сфера применения этого [знания] — ремёсла». В той же, четвертой главе есть важное пояснение и к термину «шастра» (ПУ 4.38): *nyāyaḥ śāstram trivargoktir daṇḍanīṭimca tām viduḥ* «Правила поведения — шастра, [или] наставление в триварге; [ньюей] считают и науку управления». Это значит, что шастрами (в строгом значении этого слова) Бхамаха называет только те руководства, которые имеют отношение к триварге и шире, видимо, к чатурварге. Подтверждение этому (как и трактовке *kalā*) можно найти у Ваманы, который, пересказывая правила ПУ 4.32 и 4.38, меняет *kalā* на *kalāśāstra*, а *nyāya* (= *śāstra*) — на *satvargaśāstra* (см. СПУ 2.2.24).

Итак, дидактические сочинения — это сочинения, «опирающиеся» либо на руководства по искусствам, либо на руководства, наставляющие в четырех видах человеческой деятельности. Понять, как мыслится устройство этих сочинений и что они конкретно собой представляют, помогают два текста из пятой главы «Поэтических украшений».

Первый из них расположен в самом начале главы — Бхамаха рассуждает о том, что смешение поэзии и шастры не только возможно, но и нужно, так как способствует усвоению последней (ПУ 5.2–4): «Шастру трудно понять, и глупцы поэтому, как правило, боятся ее... Но даже шастра становится удобоваримой, если смешать ее со сладким соком поэзии (*svādukāvyaḥarasonmiśram*) — горькое лекарство пьют, вначале лизнув меда. Нет [ведь] такого слова, нет такого предмета, нет такого наставления в искусстве (*kalā*) и наставления в поведении (*nyāya*), которые не могли бы стать частью поэзии (*kāvyaṅgam*)». Второй текст открывает основную часть главы, посвященную проблеме «поэтической» логики. Бхамаха утверждает, что логика может присутствовать в поэзии неявно, растворяясь в художественной структуре, и прямо — в виде текстов, заимствованных из специальных руководств; последнее имеет место в «поэтических сочинениях, заключающих в себе шастру» (*śāstragarbheṣu kāvyeṣu* — ПУ 5.30). Как смысл и фразеология первого текста, так и это выражение отсылают нас к заключительным строфам поэмы Ашвагхоши «Прекрасный Нанда». Объясняя, что заставило его объединить в своей поэме буддийскую проповедь и картины любви и любовных страданий Нанды и Сундари, Ашвагхоша пишет (18.63, 64a–b): «Я создал это произведение, заключающее в себе предметы, [связанные с] освобождением (*mokṣārthagarbhā kṛtiḥ*), для успокоения, не для развлечения, и добавил к нему поэзию лишь ради уловления тех, кто мыслит иначе. Все здесь, что не имеет отношения к освобождению, — все это создано мной по законам поэзии (*tat kāvyadharmāt kṛtam*). Как иначе смог бы я сделать связанное с освобождением настолько привлекательным, чтобы они проглотили его, как глотают горькое лекарство, смешанное с медом? Видя, что люди в

большинстве своем стремятся к уладам и отвращены от освобождения, я рассказал здесь о сущности освобождения, придав рассказу видимость поэтического сочинения (kāvuvyūjēna... kathitam)». Совершенно очевидно, что Ашвагхоша и Бхамаха говорят об одном и том же и поэма Ашвагхоши, которую он описывает как произведение, «закрывающее в себе предметы мокши», и есть то, что у Бхамахи именуется «поэзией, опирающейся на шастры»: мокша входит в состав чатурварги, и любое наставление в мокше, по определению, попадает в разряд мокшашастры¹⁶. Это дает возможность сделать некоторые выводы об общей структуре сочинений шастрического типа.

Ясно, во-первых, что такие сочинения строились по способу простого объединения, контаминации художественного и нехудожественного (в широком смысле — шастрического) текстов. Цитата, которой Бхамаха иллюстрирует присутствие логики в шастрической поэзии, представляет собой теоретическое рассуждение, не отмеченное никакими признаками поэтического текста (стихотворная форма, разумеется, не в счет). Поэма Ашвагхоши, в свою очередь, откровенно двучастна. Ее первая половина (песни 1–7 и 10) отдана повествованию, вторая (песни 8–9, 11–17) — ученым проповедям (последняя, восемнадцатая песнь совмещает оба плана). Во-вторых, художественный текст в произведениях этого типа подчинялся шастрическому и играл по отношению к нему роль примеси, развлекательной добавки, облегчающей читателю усвоение трудных вещей. Отсюда такие формулировки, как «я рассказал о сущности мокши, придав рассказу видимость поэтического сочинения», «произведение, заключающее в себе предметы мокши», «поэзия, опирающаяся на шастры» и т.д. Все они равным образом указывают на вторичность, функциональность поэтической части, которая служит всего лишь внешней (и обманчивой) оболочкой для встроеного в нее ученого текста. Это ведет нас к рамочной композиции, к особым приемам прикрепления шастрического материала к рамке, в частности к разработанным еще долитературной традицией диалогическим формам беседы, ученого диспута, наставления ученика и т.д. Вполне вероятно, что свой источник и образец дидактическая поэзия (индуистского толка в первую очередь) видела в «Махабхарате»: Анандавардхана, как известно, называет «Махабхарату» śāstrakāvya, явно повторяя определение, родившееся задолго до IX в.¹⁷

4. Последняя и главная классификация группирует поэтические произведения по жанрам, или, если строго придерживаться того, что сказано в тексте, — по именам, которыми их принято называть. Перечень жанровых названий сменяют следующие друг за другом в том же порядке жанровые определения. Первое определение — определение

саргабандхи (эпической поэмы) — является одновременно и самым пространным. Оно занимает пять строф (ПУ 1.19–23). Три из них (ПУ 1.19–21) отданы характеристике жанра, две другие — рекомендациям, адресованным поэтам. Приводим текст строф 19–21:

sargabandho mahākāvyaṃ mahatāñca mahacca yat /
agrāmyasābdamarthyañca sālañkāraṃ sadāśrayam //
mantradūtaprayāñjīnāyakābhyudayaīśca yat /
pañcabhiḥ sandhibhir yuktaṃ nātivyākhyeyamṛddhimat //
caturvargābhidhāne 'pi bhūyasārthopadeśakṛt /
yuktaṃ lokasvabhāvena rasaiśca sakalaiḥ pṛthak //

«Саргабандха, [она же] махакавья, — [произведение] о великих и великое [по размеру], с недеревенской речью и возвышенным содержанием, украшенное, повествующее об истинно бывшем; с пятью сандхи, [включающими] военный совет, [отправку] посла, поход, битву и торжество героя; не слишком требующее пояснений, приносящее процветание; говоря о чатурварге, оно более всего наставляет в арте; в нем представлены мир, каков он есть, и все расы по отдельности».

Итак, Бхамаха приводит два названия жанра. Первое связано с традиционным наименованием внутренних разделов поэмы и буквально значит «сочинение в саргах», или, в соответствии с принятым переводом *sarga*, «сочинение в песнях». Это название не используется в художественной практике, и его с полным правом можно считать чисто теоретическим термином. Напротив, «махакавья» — название обиходное. Оно включается в заголовки поэм и встречается не только в теоретико-литературных, но и в любых других текстах.

Бхамаха пытается связать этимологию *mahākāvya* с сущностными признаками жанра и толкует его двояким образом: «великое по объему произведение» (действительное значение слова) и «произведение о великих»; под «великими» следует, видимо, понимать великих героев (так думает и Нобель — Nobel 1925: 140; Уордер, однако, считает, что речь идет о *great things*, — Warder 1972: 169).

Махакавья получает в общей сложности десять характеристик (если не считать выведенных из названия). Первые две касаются общих особенностей ее речевой формы и содержания. «Недеревенская речь» должна, очевидно, пониматься как речь непростая, изысканная. При параллельном перечислении качеств плохой и образцовой поэмы (в пассаже ПУ 1.34–35, следующем за описанием жанров) Бхамаха противопоставляет «недеревенское» (*agrāmya* — ПУ 1.35) «ясному» и «прямому» (*prasannamṛju* — ПУ 1.34; ср. в ПУ 2.3 определение ясной — *prasādatvat* — речи как «понятной [всем], вплоть до неученых, женщин и детей»). Очень красноречивы в этом отношении примеры, которыми

иллюстрирует «деревенский» и «недеревенский» способ выражения Дандин (ЗП 1.63–64): «Если сказать: „Я так желаю тебя, девушка, отчего же ты меня не хочешь?“ — то смысл будет выражен по-деревенски и вызовет неприятие. Но если сказать: „Хотя этот негодяй Кандарпа безжалостен ко мне, прекрасноголовая, он, по счастью, не питает вражды к тебе!“ — смысл [сразу станет] недеревенским и преисполнится сладости». В более широком плане понятие «недеревенской речи» связывается у Бхамахи с работой над словом, в которой он видит необходимое условие создания поэтического произведения (и в первую очередь, конечно, махакавы). См. рекомендацию, которой завершается первая глава «Поэтических украшений» (ПУ 1.59): «Плетельщик гирлянд плетет гирлянду с тонким разбором. „Вот этот ароматный цветок, — говорит он себе, — надо взять, а этот деревенский пусть полежит; это сочетание красиво, этому место здесь, а этому — там“». Так же обдуманно следует вводить слова в поэтические сочинения»¹⁸.

Уловить конкретное значение слова *arthyā* довольно трудно. Об этом говорят и существующие переводы: «which has good sense» (Nobel 1925: 140), «meaningful» (Warder 1972: 170), «has (profound) significance» (Naganatha). В уже упоминавшихся параллельных списках *arthyam* (ПУ 1.35) противостоит *aruṣṭārtham* (ПУ 1.34) — «с художественным, незрелым (малоинтересным?) содержанием»; ср. *asvartham* «с нехорошим (по контексту — неинтересным) содержанием» в ПУ 5.67. Более всего, однако, к значению *arthyā* приближает характеристика, включенная Бхамахой в определение *bhāvikatva* — особого достоинства, придающего красоту крупной литературной форме (*prabandha*; надо полагать, что и тут речь идет прежде всего о махакаве). Согласно этой характеристике (ПУ 3.54), содержание наделенного таким достоинством произведения разнообразно, возвышенно и удивительно (*citrodāttādbhutārthatvam*). Сочетание «возвышенного» и «удивительного» указывает, скорее всего, на героическую и, значит, царскую тематику. Едва ли случайно, что формула *adbhutodāra* используется Харишеной при описании подвигов Самудрагупты, «совершившего многие удивительные и высокие деяния, издавна восхваляемые [поэтами]».

От общих замечаний по поводу формы и содержания определение переходит к стилю и сюжету, отмечая в качестве признаков махакавы украшенность (этот признак фигурирует и в ПУ 1.35) и опору на «истинно бывшее» (*sat*). Поскольку *sat* значит не только «сущий», «истинный», но и «хороший», «правильный», «добродетельный», *sadāśrayam* иногда понимают как указание на связь махакавы с добром, высокой моралью и т.д. — ср. переводы «treats of the good» (Naganatha),

«should be based on what is good» (Warder 1972: 170) и др. Дандин, однако, явно относит эту характеристику к сюжету. Ср. в его определении махакавы (ЗП 1.15): *itihāsakathodbhūtam itaradvā sadāśrayam* «рожденная из сказаний, входящих в итихасы, или иным образом основанная на истинном [событии]».

Тема сюжета развивается и в строфе 20. Бхамаха называет пять сандхи, составляющих сюжетную схему махакавы. Сандхи (*sandhi* — букв. «звено», «узел») — известное театральное понятие: из пяти сандхи складывается формула драматического действия, включающая начало, продолжение, сердцевину (зародыш — *garbha*), испытание (*vimarśa*) и конец (см. НШ 21.36–42). Бхамаха заимствует идею пятичленной событийной формулы, но самую формулу меняет, придавая ей большую конкретность и тем самым как бы противопоставляя театральной в качестве нового, выработанного на ином материале варианта. Хотя предлагаемая им схема претендует на всеобщность, она, конечно, отражает лишь часть сюжетного репертуара древней махакавы — поэмы Калидасы, скажем, никак в нее не укладываются¹⁹. Тем не менее в распространенности и популярности этой схемы сомневаться не приходится. К ней очень близки сюжеты пракритских поэм — «Победа Хари» Сарвасены и «Убийство Раваны» Праварасены. Достаточно широко этот сюжетный тип представлен и в средневековой традиции.

Следующая характеристика — *nātivyākhyeyam* — вновь возвращает нас к стилистике. О поэмах с пояснениями Бхамаха упоминает во второй главе «Поэтических украшений» в связи с обсуждением сложных вариантов ямаки. Ямака (*yamaka* — «удвоение») — фигура, состоящая в точном повторении крупных отрезков текста внутри строфы с обязательным смысловым расхождением повторяемых частей (размер «удваиваемых» отрезков колеблется от нескольких слогов до полустишия). Как замечает Бхамаха (ПУ 2.19), у некоторых авторов — он называет неизвестного нам поэта Рамашармана и его также неизвестную поэму «Ачъютоттара» — ямаки допускают разные расшифровки (*nānādhātvarthagambhīra* — «углублены (затемнены?) значениями разных глагольных корней») и превращаются в результате в настоящие загадки (*prahelikā*). «Такие [произведения], — продолжает Бхамаха, — хотя они и принадлежат к поэзии, могут быть поняты, подобно шастрам, только с помощью пояснений; и если для людей умных они — праздник, то для глупцов, увы, — чистое мучение» (*kāvyaṅyapī yadīmāni vyākhyāgamyaṅi śāstravat / utsavaḥ sudhiyāmeva hanta durmedhaso hatāḥ //* — ПУ 2.20). Похоже, что комментарий, свидетельствовавший о сложности текста, прибавлял поэме ценности и даже считался чем-то не безразличным к производимому ею эстетическому

впечатлению, суля подготовленному («умному») читателю дополнительные интеллектуальные радости. Недаром расчет на толкование включается Бхамахой в число жанровых признаков махакавы — предупреждение о том, чтобы необходимость в толковании не была чрезмерной (т.е. чтобы сложность текста не преступала некоторой установленной традицией, хотя и не определяемой, нормы), принципиального значения не имеет. В VI — начале VII в. Бхатти, слегка перефразируя Бхамаху, с гордостью писал о своей поэме «Убийство Раваны» (22.34): «Эта поэма, которую нельзя понять без пояснений, для умных людей может стать праздником, а для невежд моя любовь к ученым [читателям] обернется в ней мучением». Обязательность комментария к своей поэме Бхатти, правда, связывает не с трудными ямаками, а с особым ее построением — она написана так, что может читаться одновременно и как история Рамы, и как сборник примеров, последовательно иллюстрирующих правила санскритской грамматики (без комментария догадаться о присутствии в поэме этого второго плана непросто). Не исключено, что и Бхамаха, говоря о пояснениях к махакаве, имеет в виду не только ямаки, но и сложности иного порядка. И все же комментирование поэм и художественных текстов вообще начиналось, вероятнее всего, именно с пояснений к ямакам. В средние века, когда толкование поэтических произведений становится обычным делом, а в поэмах появляются специальные песни, отведенные под сложные ямаки, комментарий к этим песням строится особо, как бы следуя какой-то своей, отдельной традиции. Расшифровка ямак, которая теперь обязывает комментатора угадывать не только смысл строфы, но и фигуру, образуемую повторяющимися слогами (геометрическую или предметную — в виде меча, плуга и т.п.), оставляет впечатление игры, развившейся в ходе бесед и ученых диспутов. Даже в тех случаях, когда ответ известен заранее — является общепринятым или, что вполне вероятно, опирается на указания, оставленные автором, — комментатор все равно старается привести разные интерпретации разбираемого текста, чтобы продемонстрировать читателю тонкость и изобретательность филологического анализа. Именно такие «демонстрации», надо полагать, имел в виду Бхамаха, когда называл комментированную поэму праздником для умных людей.

Слово *ṛddhimat* («богатый», «процветающий», «приносящий богатство, процветание»), которым завершается строфа 20, ставит исследователей в тупик. Нобель и Наганатха пытаются связать его с литературными понятиями и переводят: «*is rich (with poetical value)*» (Nobel 1925: 140), «*has a prosperous ending*» (Naganatha). Между тем совершенно очевидно, что эта характеристика говорит о функциональных аспектах жанра, а не о его литературной структуре или художествен-

ных достоинствах. Она приписывает махакавье свойство, которым традиция наделяла древние эпические сказания — «Махабхарату», «Рамаяну», «Хариваншу». Все они считались текстами, распространяющими благо на тех, кто их сказывает и, главное, слушает. Так, «Махабхарата» утверждает, что несет своим слушателям освобождение от грехов, небесные миры после смерти, долголетие, богатство и славу (1.1.198–207, 56.14–26 и др.). «Хариванша» (которая, заметим, называет себя не только пураной и акхьяной, но и махакавьей) обещает, что, слушая ее, бездетный обретет детей, царь — победу над врагами, власть над землей и богатство, больной — избавление от болезней и т.д. (118.43–49). Махакавья, являясь своего рода продолжением эпоса, наследует, по представлениям древних, наряду с прочими и эту его черту. Она тоже приносит благо — «процветание» — тем, кто ее слушает, в первую очередь, надо думать, царям, которым она адресовалась и перед которыми, судя по всему, исполнялась.

Три последние характеристики касаются учительной функции махакавьи и особенностей воссоздаваемой в ней картины действительности. Утверждается прежде всего, что махакавья наставляет во всех видах человеческой деятельности, уделяя особое внимание артхе. Речь, очевидно, идет не столько о прямых наставлениях, сколько об уроках, преподносимых сюжетными ситуациями и поведением персонажей. Поэтому в ссылке на артху присутствует также указание на центральную роль царской темы (в ее преимущественно государственных аспектах — см. приводившуюся выше сюжетную схему), а в ссылке на чатурваргу — указание на всеохватность изображения жизни. Действительно, древняя махакавья рисует помимо государственной деятельности царя (линия артхи) разнообразные обряды — упанаяну, свадьбу, посвящение на царство и т.д. (линия дхармы), царские развлечения — охоту, купания, праздники, любовные забавы (линия камы) и вдобавок ко всему этому ашрамы и отшельнический обиход, связанный с линией мокши. О всеохватности говорит и утверждение, что в махакавье представлены все расы, т.е. все чувства или, скорее, даже не чувства, а отобранные каноном и закрепленные за соответствующими чувствами поведенческие модели и ситуации. Утверждение же об изображении мира, каков он есть, добавляет к всеохватности верность воспроизведения жизненной реальности. Последняя черта вводится также в число признаков образцовой махакавьи (см. характеристику пуауа «правильный», «сообразный» в ПУ 1.35) и трижды обсуждается в связи с проблемой недостатков поэзии: один раз в первой главе и два раза в четвертой.

В первой главе (ПУ 1.42–44) Бхамаха возмущается несообразностью (аууктимат), возникающей при использовании мотива природного

вестника — тучи, ветра, птиц и т.д. «Способные посещать далекие земли, но либо вовсе лишённые речи, либо наделённые речью невнятной, как могут [они] осуществлять обязанности вестника? Это не вяжется с реальной связью вещей (yuktyā na ucjyate)» (ПУ 1.43). Положение, как считает Бхамаха, может спасти только мотивировка, объясняющая обращение к такого рода вестникам любовной тоской, граничащей с безумием (ПУ 1.44; ср. «Облако-вестник» Калидасы и оговорку в строфе 5). В четвертой главе не менее горячо критикуется эпизод пленения Удаяны, в частности то обстоятельство, что Удаяна умудрился принять деревянного слона за живого, хотя подобной ошибки не допустил бы и ребенок (ПУ 4.38–46, особенно 46). Тут же за «противоречие тому, что бывает в жизни» (lokavirodha), осуждается выходящая за грань правдоподобного гиперболизация (ПУ 4.35–37).

Разбираемые Бхамахой случаи неправдоподобия почерпнуты из произведений разных жанров — махакавы (примеры 4.36 и 37, содержащие описание выступившей в поход армии), малых поэм типа «Облака-вестника», катхи. Это говорит о том, что верность жизненной правде — не жанровый признак, а общее требование, предъявляемое художественному произведению независимо от его жанра. То, что Бхамаха тем не менее вводит жизнеподобие в группу признаков махакавы, можно объяснить только особым статусом этого жанра, в котором видели, надо полагать, совершеннейшее создание поэтического искусства и поэтому наиболее полное воплощение литературной нормы (не случайно в не раз уже упоминавшемся пассаже 1.31–35 признаки образцовой махакавы принимаются в качестве общего критерия оценки художественного произведения).

Как уже говорилось, определение махакавы завершается замечанием рекомендательного порядка. Затрагивается довольно частный вопрос — о панегирической экспозиции героя, помещаемой обычно в начале повествования. Бхамаха рассматривает ситуацию, когда в поэме два героя — антагонисты, один из которых в конце выигрывает битву и убивает противника (см. сюжетную схему в строфе 20). По его мнению, в этом случае экспозиции должен быть удостоен только будущий победитель: «Описав сперва героя родовитым, наделённым мужеством, знанием и т.д., не следует затем сообщать о его убийстве из желания указать на превосходство другого. Если он не заполняет собою все повествование и не побеждает в конце, незачем упоминать и восхвалять его в начале» (ПУ 1.22–23). Как известно, эта рекомендация вызвала позднее резкие возражения со стороны Дандина (см. ЗП 1.21–22).

Определение следующего за махакавьей жанра — «с содержанием, представляемым на сцене» — занимает всего одну строфу (ПУ 1.24):

«[Поэзией] с содержанием, представляемым на сцене, называется та натака, которая [включает] двипади, шамью, расаку, скандхаку и т.д. Полный перечень ее [форм] назван другими».

Судя по контексту, «натака» здесь — не наименование драматического жанра, но понятие, эквивалентное pāṭya, т.е. драма, разыгрываемое на сцене действие (в этом значении pāṭaka часто употребляется и в самой «Натьяшастре», и особенно в неспециальных текстах). Таким образом, как и в случае с махакавьей, Бхамаха дает два названия обсуждаемого вида — обиходное (nāṭaka) и теоретическое (abhineyārtha). Что касается определения как такового, то примечательн, во-первых, весьма архаичный способ его построения: вместо списка отличительных признаков нам предлагается список покрываемых соответствующим понятием форм (т.е. как бы его составляющих). Второе, что обращает на себя внимание, — это оговорка, заключенная во вводящей определении фразе: поэзией с содержанием, представляемым на сцене, называется не вся драма, а только та, которая есть двипади, шамья и т.д., т.е. некоторый особый вид драматических произведений. Самое поразительное, что Бхамаха включает в свой жанровый список не известные «десять форм» (daśagūpa), описанию которых посвящена двадцатая глава «Натьяшастры» и которые единодушно рассматриваются средневековой традицией как формы, исчерпывающие понятие драмы (ср. употребление daśagūpa(ka) в качестве термина, обозначающего драму у Дхананджайи и других авторов), а драматическую категорию, едва намеченную «Натьяшастрой» и даже, видимо, не получившую еще строго фиксированного обозначения.

Мы имеем в виду музыкальную драму, развившуюся в практике женских придворных театров, — то, что в средневековых театральных сочинениях именуется pṛtyabheda («драматические танцы»), а позднее включается в разряд упарупак (uparūpaka), малых драм (букв. «околодрам»). Три из приведенных в определении натак — двипади, шамья, расака — встречаются в средневековых списках драматических танцев (у Бходжи, Рамачандры), одна — расака — значится также и в списках упарупак (Warder 1972: 145–148, 152–154).

Музыкальная драма была чрезвычайно популярна при гуптских дворах — на это указывают ряд косвенных данных и знаменитая сцена выступления Малавики из второго акта «Малавики и Агнимитры» Калидасы, недавно тщательно исследованная Л. Банса-Будон (Bansat-Boudon 1992: 271–451). Однако теория музыкальных форм была разработана слабо. В «Натьяшастре» они не выделены в особый вид на-

ты; связанные с ними материалы рассыпаны по разным главам и не всегда легко различимы. Самый существенный из этих материалов — текст, содержащий описание двенадцати *lāsyāṅga* «танцевальных номеров» (НШ 20.132–149). В сопоставлении с материалом Калидасовых драм и текстами других глав (в частности, 24.210–231) он дает достаточно полное представление об общем характере придворных музыкальных спектаклей.

Это были небольшие сценки, строившиеся на сочетании инструментальной музыки, пения, танца, пантомимы, иногда декламации (главным образом на пракрите, но также и на санскрите). Исполнялись они исключительно актрисами. Материалы «Натьяшастры», как и «Малавика» Калидасы, рисуют спектакли с участием одной актрисы, средневековая традиция отмечает наряду с моноспектаклями групповые выступления (к каковым Бходжа и Рамачандра причисляют шамью и расаку). Исполнительница выступала в роли героини — анонимной или связанной с каким-либо известным, мифологическим или эпическим, сюжетом (так, Малавика выступает в роли Шармиштхи) — и изображала поведение этой героини в той или иной ситуации, преимущественно любовной (ожидание возлюбленного, любовная ссора, страдания разлуки, ночное путешествие к дому возлюбленного и т.д.). Литературная основа таких спектаклей сводилась, очевидно, к сценарию — текст (если не считать текста песен) был в них незначителен, часто отсутствовал вовсе, сюжета, по сути дела, не было, разыгрываемые ситуации отличались строгой канонизированностью. Типы «пьес» определялись не содержанием, а музыкальной и пластической формой: отсюда такие названия, как *dvīpādī* («использующая двустипшия») и *skandhaka* (один из вариантов стихотворного размера арья), указывающие на строфические и метрические особенности исполняемых по ходу действия песен, или *śamuyā* (букв. «палочка»), отсылающее, видимо, к соответствующему ударному инструменту (бьющие друг о друга палочки) и особенностям исполняемого под его аккомпанемент танца. Стабильного общего наименования у музыкально-драматического жанра, судя по всему, не было. Даже в самой «Натьяшастре» термин *lāsyāṅga* используется только в одном тексте, в гл. 24 музыкально-драматические сцены именуются просто натаками. В «Малавике и Агнимитре» Ганадаса, обсуждая с присутствующими, какую музыкальную пьесу ему выбрать, чтобы продемонстрировать искусство своей ученицы, употребляет в значении «пьеса» термин *abhineyavastu* «история, представляемая на сцене» (реплика, следующая за 1.19). Это очень близко к обозначению жанра, которое мы находим у Бхамахи.

Независимо от причин, побудивших Бхамаху ввести в классификацию поэзии именно музыкальную драму, его выбор не был принят по-

следующей традицией. В жанровой классификации Дандина драму представляют «десять форм» (*nāṭakādi* — см. ЗП 1.31, 37; ср. также ПУР 16.36). Впрочем, Дандин не отказывается и от музыкальных форм и, чтобы приобщить их к системе поэтических видов, уже после распределения материала по речевым, жанровым и языковым рубрикам, как бы «задним числом» предлагает еще одно деление поэзии — на ту, которую смотрят, и ту, которую слушают, приравнивая первую к музыкальной драме. См. ЗП 1.39: «Называют еще и такой двойной путь [поэзии]: ласья, чхалита, шампа/шамья — для зрелища (*prekṣārtham*), иное же — чтобы слушать (*śṛavyam*)». Формально заявленное деление распространяется на все жанры, но в его фокусе безусловно находится драма — об этом говорят даже термины: Дандин берет их из известного определения театра как забавы, «которую можно и смотреть и слушать» (*dṛśyaṃ śṛavyaṃ ca yadbhavet* — НШ 1.11).

Разведение характеристик — по Дандину, одну драму (литературную) слушают, другую (музыкальную) смотрят, — естественно, ставит вопрос о природе «слушаемой» драмы. Как понимает ее Дандин — как драму несценическую (для чтения, а не «для зрелища») или как драму разговорную (в противоположность музыкальной, которая передает свое содержание не проговариваемым текстом, а зрелищными средствами — танцем и пантомимой)? Ситуация, складывающаяся в индийском театре к концу VII в., склоняет как будто к первому решению — насколько мы можем судить, драма в это время почти полностью смещается в область только читаемой литературы. Однако поздняя теоретическая традиция, несколько меняя терминологический расклад, как бы стирает границу между драмой для сцены и драмой для чтения и тем самым актуализирует второй смысловой вариант дандиновской формулы. Начиная с XI в. термин «зрелищная поэзия» (*dṛśyakāvya*, *prekṣyakāvya*) становится общим обозначением драмы, вытесняя из употребления использовавшийся в этом качестве термин *daśagūpa*(ka). Определения специально оговаривают при этом связь зрелищной поэзии со сценическим представлением — см. у Вишванатхи («Сахитья-дарпана» 6.1): *dṛśyaṃ tatrābhineyam* («Из них зрелищная — представляемая на сцене») — и выделяют в ней два вида. Граница между видами, однако, варьирует от автора к автору, сигнализируя о разных подходах к группировке материала. Хемачандра, скажем (Хемачандра, гл. 8, с. 379–394), определенно соотносит их с литературной и музыкальной драмой соответственно. Об этом свидетельствуют как их характеристики — «декламируемая» (*pāṭhya*) и «музыкальная» (*geya* — букв. «распеваемая»), — так и состав: первая включает «десять форм», натику и саттаку; вторая — известные музыкальные формы. У Вишванатхи противопоставленность видов связана, скорее, с «исторически-

ми» основаниями: драмы первого вида он именует «рупакками», т.е. собственно драмами, и относит к ним «десять форм», засвидетельствованных древней традицией; второй вид — упарупаки — представляют «младшие» литературные жанры (в том числе натика, саттака и др.) и музыкальные формы (6.2–312).

Определения следующих за драмой прозаических жанров — акхьяйки и катхи — неоднократно анализировались в индологической литературе (Nobel 1925: 156–187; De 1924: 507–517; Wārder 1972: 181–188). Поэтому мы остановимся лишь на самых существенных вопросах, связанных с чтением этого фрагмента. Прежде всего нам предстоит решить, где проходит граница между определениями двух жанров.

В целом фрагмент с определениями акхьяйки и катхи насчитывает пять строф (ПУ 1.25–29). Две первые строфы безусловно принадлежат определению акхьяйки (термин включен в строфу 25, строфа 26 и синтаксически и по смыслу ее продолжает), две последние также безусловно связаны с определением катхи, которая прямо упомянута в строфе 28. Спорной оказывается строфа 27: указание на жанр в ней отсутствует, а составляющие ее словесные конструкции (оборот с причастием и сложное прилагательное) согласуются и с ākhyāyikā в 1.25, и с kathā в 1.28 (поскольку оба названия — существительные женского рода и выступают в тексте в форме им. пад. ед. ч.). В результате одни ученые, среди них Де и Уордер, относят эту строфу к определению акхьяйки, другие, например Нобель, — к определению катхи. В первом случае решающее значение придается, видимо, местоположению термина «катха». Поскольку в определениях махакавыи и акхьяйки название жанра занимает начальную позицию (т. е. помещается в открывающих определения строфах), считается, что так должно быть и здесь и раз термин «катха» появляется в строфе 28, значит, с нее и начинается определение этого жанра. При этом совершенно не учитывается, что композиция определений имеет свою логику, никак не зависящую от того, где находится название жанра — в начале текста, в середине или в конце. Для понимания ситуации с определениями прозаических форм очень важна их намеренная соотнесенность. Ряд признаков катхи выводится как обратные признакам акхьяйки, противопоставленность жанров прочитывается и в тех частях определения катхи, где подобных прямых отсылок к акхьяйке нет. Из соотнесенности содержательной вытекает соотнесенность формальная. Если внимательно присмотреться к строфам 25–26, с одной стороны, и 28–29 — с другой, то можно заметить, что в обоих блоках первые строфы (25, 28) заняты именными предложениями, а следующие за ними (26, 29) — глагольными. Присоединение строфы 27 к определению акхьяйки нарушит эту композиционную симметрию: после глагольного

предложения в тексте определения вновь появится именное. Более того, возникнет странная непоследовательность в изложении: именные конструкции строфы 27, образующие прямое продолжение строфы 25, окажутся отделенными от нее неожиданно вклинившимся глагольным предложением. Если же мы отнесем строфу 27 к определению катхи, все встанет на свои места: оба определения будут начинаться именными предложениями и заканчиваться глагольными (только в одном случае именное предложение будет занимать одну строфу, а в другом — две), изложение обретет ровность и последовательность. Так что правы те, кто начинает определение катхи со строфы 27 и сводит, таким образом, определение акхьяики к двум строфам (ПУ 1.25–26):

prakṛtā (prasṛtā) nākulaśravyaśabdārthapadaṽṛttinā /
 gadyena yuktoḍāttārthā socchvāsākhyāyikā matā //
 ṽṛttamākhyāyate tasyāṃ nāyakena svaceṣṭitam /
 vaktraṃ cāparavaktrañca kāle bhāvyaṛthaśaṃsi ca //

Наибольшее затруднение в приведенном тексте вызывает открывающее его сложное слово, которым описывается используемая в акхьяике проза. По мнению Нобеля и Де, характеристика прозы дается через характеристику составляющих ее слов, или — иначе — словопотребления (padaṽṛtti). В словах выделяются звуковая и смысловая стороны (śabdārtha); что же касается особенностей, то они фиксируются тремя определениями, занимающими первую половину композита. Непонятно, однако, к чему именно относятся эти определения — к словам как таковым, к их звучанию и смыслу или ко всему этому вместе. Нобель связывает первое определение (prakṛta) со «словом» (pada), второе (anākula) — со «смыслом» (artha) и третье (śravya) — со «звучанием» (śabda). В результате предлагается следующее чтение: «which is composed in prose, the words of which... express the matter intended, the meaning of which is not confused, and the words of which are pleasant to the ear» (Nobel 1925: 156–157). Де, точно так же связывая третье определение с śabda, два первых относит к artha и дает иную версию: «which is written in prose in words pleasing to the ear and agreeable to the matter intended» (De 1924: 507). Уордер, со своей стороны, понимает padaṽṛtti как повествование и полагает, что все прочие компоненты сложного слова содержат его характеристику. В его изложении целое выглядит так: «The narrative follows the order anākula of what was done prakṛta „performed“. At the same time its speech and meaning are „worth hearing“ śravya (recited?)» (Warder 1972: 182).

Все эти интерпретации, как кажется, не улавливают сути дела. Если мы взглянем на средневековые суждения об акхьяике, то убедимся, что одна из постоянно упоминаемых ее черт — это стиль, отмеченный

использованием большого числа длинных сложных слов. Об этом говорят Дандин (ЗП 1.81), Анандавардхана (3.8 и последующие замечания) и многие другие авторы. Естественно предположить, что и Бхамаха, характеризуя прозу акхьяики, не мог пройти мимо этой ее особенности. Вся фраза в таком случае приобретает иной и гораздо более конкретный смысл.

Как известно, слово *vṛtti* использовалось грамматиками для обозначения разлагаемых на части форм, в том числе и сложных слов; так употребляет этот термин и сам Бхамаха в последней главе «Поэтических украшений», посвященной грамматическим вопросам (см. ПУ 6.37; ср. то же употребление у Ваманы: СПУ 5.2.15–16). Вполне вероятно поэтому, что *raḍavṛtti* в строфе 25 должно читаться как «сложное слово». Это первое. Во-вторых, следует иметь в виду, что при анализе сложных слов составляющие их именные основы обозначались словом *śabda* (в отличие от *raḍa* как слова, оформленного флексиями). Именно так следует понимать это слово и здесь, причем, судя по контексту, под *śabda* разумеются в данном случае не столько отдельные элементы сложного слова, сколько весь ряд составляющих его имен. В-третьих, чтение *prakṛta*, очевидно, неверно, и нужно принять чтение *prasṛta* «пространный», «протяженный», зафиксированное в некоторых рукописях «Поэтических украшений».

Наконец, что касается структуры целого, то все три определения должны быть отнесены к *śabda*: сложные слова, используемые в акхьяике, — это слова, смысл которых передается определенным образом устроенным рядом слов; как он устроен, нам сообщают определения. Смысл первого и третьего определений ясен: первое указывает на пространность ряда, третье — на его благозвучность. Второе определение — *anākula* «неспутанный», «небеспорядочный» — выражает очень важное для Бхамахи понятие. Оно фигурирует в списке признаков образцовой махакавы (ПУ 1.35), крупной формы, наделенной качеством *bhāvikatva* (ПУ 3.54), его антоним *ākula* возникает при обсуждении плохой поэзии в ПУ 5.62–68 (см. особенно 5.67). Нигде, заметим, это понятие не применяется к описанию содержания или смысла. Всякий раз имеется в виду нечто, связанное со структурой — композицией произведения (ПУ 1.35), конструкцией словесного текста (см. *śabdānākulatā* в ПУ 3.54). «Неспутанность», как можно понять, это прежде всего отчетливая выявленность частей и их правильное расположение в пределах целого. Недаром в упоминавшемся обсуждении плохой поэзии в пятой главе наряду с *ākula* и, очевидно, в том же смысле употребляется слово *asunirbheda* «плохо расчлененный» (ПУ 5.62). В том же пассаже (ПУ 5.67) *ākula* включается в характеристику строфы-цитаты (ПУ 5.68), использующей многочленные сложные слова с

аллитерацией, затрудняющей их разбивку. Отталкиваясь от этого примера, легко заключить, что *anākula* должны называться такие сложные образования, которые легко членятся на составляющие и не вызывают путаницы в голове читателя и прежде всего слушателя. Именно в таком значении использует слово *anākula* Дандин, рассуждая о сложных словах в связи с силой как качеством художественной речи. «Восточные поэты, — пишет он, — создают сильные речи даже в стихах; но другим нравится, чтобы сила в речах была не путающей (не запутанной — *anākula*) и красивой» (ЗП 1.83). Иллюстрирующий пример очень характерен: это четверостишие, две строки которого занимает семичленное сложное слово, которое не содержит аллитераций и потому должно легко восприниматься и разбиваться на слух (ЗП 1.84; контрастный пример — с аллитерацией — см. в ЗП 1.82). Любопытная деталь: стилистическая характеристика акхьяйки заключена у Бхамахи в рамки сложного слова, тоже занимающего две строки, тоже семичленного и тоже не создающего никаких трудностей при разбивке. Даже если не видеть в этом намек на иллюстрацию, нельзя не признать, что описание сложного слова, составленное в виде сложного же слова, — это своего рода формальный изыск (вполне, впрочем, отвечающий духу санскритской теоретической традиции).

Теперь — перевод определения акхьяйки, каким оно видится после сделанных уточнений:

«Акхьяикой признается [произведение], составленное прозой, использующей сложные слова, [носителем] смысла в которых [выступает] пространная, незапутанная и благозвучная последовательность слов, с возвышенным содержанием, с уччхвасами; герой в ней рассказывает о собственных деяниях, совершенных им в прошлом, и в нужное время [произносит стихи в размерах] вактра и апаравактра, говорящие о вещах, которые должны произойти».

Обобщая, можно сказать, что определение характеризует акхьяику с точки зрения речевой формы (проза с длинными сложными словами), содержания (возвышенные и достоверные события) и композиции (герой-рассказчик, деление на главы-уччхвасы («выдохи») и стихотворные вставки, предупреждающие о том, что должно произойти). К сожалению, все это непроверяемо. Древняя акхьяика не сохранилась, средневековая, если судить по «Жизни Харши» Баны, представляет собой либо трансформацию жанра, далеко ушедшую от зафиксированной у Бхамахи нормы, либо просто новый жанр, внешне слегка стилизованный под древний.

Попытки идентифицировать исчезнувшую форму пока успехом не увенчались. Были выявлены упоминания акхьяйки в ранней традиции — в сочинениях грамматиков (у Катьяяны, Патанджали), в «Ар-

тхашастре». Однако сведения, которые они содержат, скудны и противоречивы. Патанджали как будто подразумевает под акхьяикой жанр художественной словесности (он ссылается на три акхьяики, и в заглавиях всех трех вынесены женские имена). «Артхашастра», напротив, зачисляет акхьяику в разряд итихасы и объединяет с пуранами, дхармашастрой, артхашастрой и т.д. («Артхашастра» 1.5). Существующие предположения относительно природы жанра строятся исходя из фигуры рассказывающего о себе героя. Нобель сопоставляет акхьяику с автобиографией (Nobel 1925: 174). Уордер причисляет ее к биографическому жанру и, более того, считает, что это были «биографии современников или недавно живших людей»; первоначально такие биографии составляли ответвление долитературной историко-легендарной традиции, а затем стали разрабатываться в рамках художественной литературы (Warder 1972: 182). В другом месте Уордер пытается связать акхьяику с буддийскими житиями (Warder 1974: 74).

Не отваживаясь на предположение, заметим все же, что композиционная модель, выписанная в определении Бхамахи, очень близка к устройству сборника джатак (или сборника, устроенного как сборник джатак): герой рассказывает о деяниях, совершенных им в прошлом (в прошлых рождениях), каждому рассказу предшествует предупреждающая о его содержании стихотворная вставка, рассказы объединяются в разделы. Вообще говоря, ничто в формулировках определения не указывает на целостное повествование. В отличие от определений махакавы и катхи, здесь не приводится, например, сюжетная схема. Вместе с тем единственное древнее произведение, в заглавии которого значится слово «акхьяика», — это «Тантракхьяика», т.е. повествовательный сборник. Герои «Тантракхьяики», правда, рассказывают, как правило, не о себе, но рассказы обязательно предваряются стихами, содержащими намек на их сюжет. Конечно, «Тантракхьяика» — сборник басен, но не исключено, что название его пародийно. Не следует также забывать, что *ākhyāyikā* значит «маленький рассказ», «повестушка» и как название плохо вяжется с крупной повествовательной формой.

В «Тантракхьяике» (и в других версиях «Панчатантры») рассказы, как известно, сгруппированы в разделы-тантры. Такого рода разделами-циклами могли быть и уччхвасы, причем, если придерживаться смысла самого слова «уччхваса», в циклы объединялись рассказы, рассказанные «за один выдох» (в один присест). В средневековой повествовательной литературе название «уччхваса» применяется помимо Баны (в «Жизни Харши») также Дандином в «Приключениях десяти царевичей». Интересно, что это произведение, в индологической традиции называемое обычно «романом» (хотя в заголовке «Десяти царе-

вичей» указание на жанр «катха», заметим, отсутствует), выделяется среди известных нам сочинений этого типа своей композицией: в нем нет единого сюжета, каждая глава-уччхваса представляет собой самостоятельный рассказ, прикрепленный к общей рамке, так что в целом оно больше походит на обрамленный сборник, чем на роман-катху. Не является ли это следом акхьяики, тем более что рассказчиками здесь выступают сами герои, а в заглавии фигурирует слово *carita*, сигнализирующее об истинности сообщаемых событий?

Разумеется, если жанровые черты акхьяики и были использованы Дандином, то, как и в случае с «Тантракхьяикой», только в пародийном плане: повествования царевичей не только не являются истинными, но нарушают каноны высокого поведения, геройский подвиг подменяется в них хитростью, романские ситуации снижаются и т.д. Псевдоисторичность «Десяти царевичей» заслуживает в связи с этим особого внимания. Относительно содержания акхьяики, исходя из характеристик определения, можно сказать только то, что рассказывалось в ней о подвигах (возможно — геройских, возможно — связанных с самопожертвованием в духе подвигов Бодхисаттвы), а событийная основа рассказов имела отношение к традиции (*ṛitta* в определении; ср. также определение акхьяики в словаре Амары 1.6.5: *ākhyāyikopalabdhārthā* «Акхьяика — рассказывающая об известном»). Если пародийная историчность «Десяти царевичей» тоже отклик на акхьяику, то это до некоторой степени проясняет характер используемой в ней традиции. Как и предполагал Уордер, речь, видимо, должна идти о легендарно-исторических сказаниях и героях, хотя нельзя исключать и возможную связь с буддийской традицией.

Определение катхи много прозрачнее определения акхьяики: во-первых, сам жанр хорошо известен и по переработкам «Большого сказа», и по средневековым образцам; во-вторых, половину определения занимают утверждения негативного порядка, отрицающие присутствие в катхе тех или иных черт акхьяики. Тем не менее и здесь есть неясности.

Уже средневековым интерпретаторам была непонятна фраза, открывающая определение (ПУ 1.27a–b): *kaverabhiprāyakṛtaiḥ kathānaiḥ kaiścid aṅkitā* /. Не все рукописи читают *kathānaiḥ* — бенаресское издание отмечает также чтения *kathā naiḥ* и *kathanaiḥ*. Дандин в полемическом пассаже, посвященном доказательству необоснованности разделения на жанры крупной прозаической формы, передает ПУ 1.27a–b как *kavibhāvakṛtaṃ cihnam* «примета, созданная прихотью поэта». Чтение *aṅkanaiḥ* (*aṅkana* — «клеймение», «метка») вместо *kathanaiḥ* значится в цитатах из Бхамахи у некоторых средневековых комментаторов «Зеркала поэзии». Неизвестно, впрочем, восходит ли оно к каким-

то несохранившимся рукописям «Поэтических украшений» или к приведенному выше тексту Дандина. Как полагают те же комментаторы, Дандин (и, значит, Бхамаха) имеет в виду особый прием введения в произведение авторского клейма (наподобие тех, которыми помечают свои изделия ремесленники). Такое «клеяние» действительно встречается в практике средневековых поэтов, но применяется, насколько нам известно, только в махакавьях. Обычно «клеямо» представляет собой какое-то слово, обязательно повторяющееся в заключительной строфе каждой песни (подобные слова-клейма используют, например, Бхарави и Магха). Несмотря на очевидную нелепость этой трактовки, не берущей в расчет ни литературные реалии, ни понятие жанровой дифференциации, ее — вместе с чтением *aṅkanaiḥ* — принимают многие ученые (Nobel 1925: 156–157; De 1924: 507; Warder 1972: 182). Но есть и другие интерпретации. Наганатха, например, не меняет текст и понимает его как указание на присутствие в произведениях соответствующего типа историй, придуманных самим поэтом (*original stories*). Действительно, *abhiprāya* «намерение», «замысел» передает здесь, вероятнее всего, именно идею придуманности, опоры на собственную волю, а не на традицию. Тогда вся фраза читается так: «Отмеченная некоторым числом рассказов, созданных по желанию поэта».

Это очень важное замечание. Оно показывает, что ранняя теория считала катху жанром, использующим традиционный сюжет (ср. сюжет об Удаяне в «Большом сказе»), но с дополнением в виде вымышленных эпизодов и главным образом, как можно думать, вымышленных вставных историй. Возвращаясь к тексту Дандина, надо сказать, что Дандин, скорее всего, правильно понял Бхамачу и идея клеймения целиком принадлежит комментаторам. Слово *śihna* «отметина», «знак», «примета» употребляется в ЗП 1.30, видимо, в том же значении, что и в ЗП 1.26, где оно означает «отличительный признак» (*bhedakaṃ śihnam*). Приметой произведения, созданной прихотью поэта, вполне мог быть назван удачный вымышленный эпизод (ср. практику выносить в заглавия пьес ссылку на подобные эпизоды — «О сне и Васавадатте», «О кольце и Шакунтале» и т.д.). Это тем более вероятно, что, по словам Дандина, введение такой «приметы» служит достижению определенного эффекта: «Примета, созданная прихотью поэта, не портит дела и за пределами [катхи] — ибо что только не открывает мастеру путь к достижению желаемого?» (ЗП 1.30).

Еще одна неясность в определении катхи связана с очевидной испорченностью текста во второй половине строфы 28 (фраза относительно языков, используемых в катхе). В существующих изданиях она читается так: *saṃskṛtaṃ saṃskṛtā ceṣṭā kathāpabhraṃśbhāk tathā* //. Всем ясно, что форма *saṃskṛtam* здесь неуместна. Нобель читает

saṃskṛtasaṃskṛtā «отделанная санскритом» (Nobel 1925: 156), Нара-натха правит на saṃskṛte saṃskṛtā и переводит — «созданная на санск-рите». Возможно, правильное было бы читать saṃskṛtena kṛtā (ср. у Дандина в ЗП 1.38 в связи с катхой же saṃskṛtena ca badhyate).

Предлагаем теперь полный перевод определения катхи (ПУ 1.27–29): «Отмеченная некоторым числом рассказов, созданных по жела-нию поэта, включающая похищение девушки, сражение, страдания разлуки (vipralambha) и победу, не использующая ни [стихи в разме-рах] вактра и апаравактра, ни учхвасы, катха хороша на санскрите, но, [может быть], также на апабхранше. Другие рассказывают в ней о своих деяниях, но не герой. [И верно], разве благородный человек ста-нет оповещать всех о своих достоинствах?» Легко заметить, что при-веденная здесь событийная схема вполне согласуется с сюжетом ска-зания об Удаяне.

Последнее определение посвящено разрозненной (или «несвязан-ной») поэзии, т.е. малой стихотворной форме. Оно занимает всего две строки (ПУ 1.30a-b) и построено так же, как и определение драмы: дается общее — теоретическое — название жанра, а затем названия обнимаемых им форм. В данном случае это обиходные названия соот-ветственно пракритской малой формы (гатха) и санскритской (шлока): «Разрозненная же — это одна гатха, одна шлока и т.д. (gāthāśloka-mā-trādi)»²⁰.

По-видимому, все разобранные выше классификации и жанровые определения (по меньшей мере развернутые) уже существовали в древней теоретической традиции до Бхамахи и были использованы им как готовый материал. Его собственный вклад в разработку проблемы состоял в том, что он свел эти классификации в систему. Для объеди-нения разрозненных классификаций в некоторое системное целое Бхамаха использовал два принципа. Один, очень архаичный, связан с числом. Классификационные перечни расположены таким образом, чтобы в каждом последующем перечне количество указанных видов превышало количество видов предыдущего на единицу. Числа, фикси-рующие количественный состав перечней, будучи вынесены в текст, образуют последовательность, выстроенную в арифметической про-грессии, что должно создавать впечатление упорядоченности и, зна-чит, системности. Второй принцип, не столь очевидный, основан на утверждении, непосредственно предшествующем вводу классифика-ций, — напомним, что оно говорит о равной значимости в поэзии рече-вой формы и содержания. Два эти аспекта образуют у Бхамахи нечто вроде рубрик, организующих сводимые в целое перечни изнутри: пер-вые две классификации делят поэзию по признакам, имеющим отно-

шение к речевой форме (стихи/проза, языки), третья — по содержанию, четвертая — жанровая — объединяет оба аспекта (ср. вынесение особенностей речевой формы и содержания в начало трех развернутых определений). Особый прием используется и для систематизации самих перечней: во всех четырех последовательность видов отражает их иерархию (в третьем перечне иерархичность соблюдается в пределах образующих его пар).

После Бхамахи классификационное описание видов поэзии становится постоянным и интенсивно развивающимся разделом индийской литературной теории. Способы описания совершенствуются. Вместо числовой группировки видов появляются ветвящиеся логические системы с последовательным членением широких категорий на виды, видов — на подвиды и т.д. Каждый вид в обязательном порядке получает теперь определение. Что же касается фокуса описания, то классификация поэзии «вообще» превращается в классификацию литературных жанров. Первый шаг в этом направлении совершает Дандин (см. ЗП 1.11–39). Он выделяет три родовые формы поэзии — стихотворную, прозаическую и смешанную; затем делит каждую из них на виды-жанры, получая таким образом группы стихотворных, прозаических и стихотворно-прозаических жанров, и далее подразделяет каждый из жанров на виды в зависимости от используемых в нем языков (санскритская поэма, пракритская, на апабхрэнше и т.д.). Описание стихотворных и прозаических жанров при этом свертывается до определения двух крупных форм — махакавы и катхи, которые, по убеждению Дандина, включают в себе всю полноту поэзии, одна — стихотворной, другая — прозаической, и, значит, всю полноту соответствующих жанровых вариаций (как говорит Дандин, малые стихотворные формы суть части саргабандхи, а в крупной прозаической форме представлены все виды малых повествовательных форм — ЗП 1.13, 28). С XI–XII вв. появляются новые классификации, использующие в качестве родовых категорий периферийные для Дандина понятия «зрелищной», т.е. драматической, и «слушаемой», т.е. недраматической поэзии. Каждый из этих видов делится, в свою очередь, на два: в зрелищной поэзии различаются декламируемая (литературная) и музыкальная драма (Хемачандра), или собственно драма и малая драма (Вишванатха), недраматическая поэзия разбивается на стихотворную и прозаическую. Выделенные таким образом виды разделяются на жанры. Номенклатура жанров, особенно прозаических, при этом значительно расширяется.

Однако классификация поэзии в средневековой теории не исчерпывается классификациями жанров. В ней разрабатываются и такие видовые описания поэзии, в которых последняя предстает не совокуп-

ностью произведений, а совокупностью речевых высказываний. Произведение в этом случае не выделяется из речи и рассматривается как большое высказывание, составленное из множества предложений, приравняемых к высказываниям элементарным (или первичным). Задача же классификатора мыслится состоящей в том, чтобы выявить, описать и разгруппировать виды элементарных высказываний. У начала этой линии видовых классификаций стоит классификация Ваманы (СПУ 1.3.21–32). Она отправляется от деления поэтической речи на прозаическую и стихотворную, а затем дает группировку высказываний соответствующего типа. Прозаические высказывания группируются в соответствии с синтаксическими показателями, определяемыми главным образом отсутствием или наличием сложных слов; признаками, разделяющими стихотворные высказывания, выступают показатели метрические, в частности типы строфы (СПУ 1.3.21–26). Элементарные высказывания Вамана называет «несвязанными», большие, равные произведению, — «связанными», уподобляя первые небольшим плетенкам из цветов, а вторые — гирляндам, сплетаемым из этих плетенок (СПУ 1.3.27–28). Подхватывая далее идею Дандина о представляющем поэзию (или «порождающем») жанре, он объявляет лучшим видом связанного высказывания драму, поскольку в ней представлены все виды стихотворных и прозаических высказываний, используемые при конструировании прочих связанных форм. От особого определения жанров Вамана, разумеется, отказывается — оно ему не интересно и не нужно (СПУ 1.3.30–32).

В IX в. Анандавардхана предлагает еще одну, но гораздо более глубокую классификацию этого типа, группирующую поэтические высказывания исходя из различий в их семантической структуре. В отличие от классификации Ваманы так называемое учение о дхвани получило очень широкое распространение и было усвоено многими теоретиками. Ни у самого Анандавардханы, ни у его ближайших последователей (например, у Мамматы) мы также не найдем описания жанров — как и у Ваманы, оно исключается для них самой логикой принятой ими системы описания поэзии. Однако поздние эклектики вроде Вишванатхи, не колеблясь, соединяют в своих сочинениях оба типа классификации — классификацию дхвани (т.е. классификацию поэтических высказываний) и классификацию литературных жанров.

¹ Передача понятием «поэзия» термина *kāvya*, служившего обозначением всей художественной словесности, — традиция, которую мы не отважились нарушить.

² В отношении Бхамахи существуют две датировки. Согласно одной, он близок по времени к Дандину (вторая половина VII — начало VIII в.) и должен был жить

либо в VII, либо в VIII в. Другая связывает его с эпохой Гуптов и помещает в IV или V в. Ряд особенностей сочинения Бхамахи указывает на предпочтительность второй датировки.

³ Ранние — до IX в. — списки языков, причисляемых к пракриту, представлены несколькими вариантами. Грамматика Вараручи добавляет к пракриту (махараштри) языки пайшачи, магадхи и шаурасени. «Натьяшастра», декларируя «пракрит» в качестве общего наименования противопологаемых санскриту сценических диалектов (см. НШ 18.2, 25, 30), судя по всему, реально связывает с пракритами семь «чистых» диалектов — магадхи, аванги, прачья, шаурасени и др. (НШ 18.46–47; Вертоградова. 1978а: 13). Шаурасени при этом приписывается статус основного сценического диалекта (НШ 18.45). Дандин в «Зерцале поэзии» (ЗП 1.34–35) ставит рядом с махараштри, который называет «лучшим пракритом», шаурасени, гауди и лати. Хотя гауди и лати не значатся в списках «Натьяшастры», соседство с шаурасени говорит об их вероятной принадлежности к сценическим диалектам (Вертоградова 1978а: 13).

⁴ Белвалкар читает *śāstre tu*.

⁵ Иного мнения придерживался Нобель. Как и другие переводчики и интерпретаторы Дандина, он был склонен сводить *kāvyeṣu* из 1.36а и *śāstreṣu* из 1.36с в антитезу, противопологающую «литературное» и «научное» употребление термина «апабхранша», и при этом «научное» употребление связывал прежде всего с поэтикой. «В шастрах, — писал Нобель, — и прежде всего в книгах по литературной теории... все языки, отличные от санскрита, объединялись наименованием „апабхранша“» (Nobel 1925: 133). Индийские комментаторы, напротив, отождествляют шастры в 1.36 с грамматикой (по крайней мере «в первую очередь»).

⁶ О лингвистических аспектах классификации диалектов в «Натьяшастре» см. у Вертоградовой (Вертоградова 1978а: 12–13).

⁷ Эта роль с особой отчетливостью проступает в слове *vibhāṣā*, представляющем собой (как и ранее упоминавшееся слово *atibhāṣā*) искусственное образование. Создание специальных терминов путем сочетания основного понятия с приставками, варьирующими его значение, — характерный для «Натьяшастры» прием (см., например, терминологию, связанную с бхавами).

⁸ Равенство апабхранши вибхашам принимается комментаторами Дандина и вслед за ними некоторыми индийскими учеными, например Де. Последний просто заменяет «вибхаша» на «апабхранша», давая пояснения к НШ 17.49=18.48 по изданию Гхоша (De 1925: 97). Что касается комментаторов, то, не упоминая термина «вибхаша», они тем не менее единодушно цитируют список вибхаш, раскрывая содержание *ādi* во фразе *ābhīrādīgīraḥ*. Так, Рангачарья и Рамчандра Мишра называют при этом языки шаков, шабаров и чандалов. Комментарии обоих названных ученых составлены, правда, в наше время, но за ними, без сомнения, стоит традиция средневековых толкований текста (к сожалению, оказавшихся для нас недоступными).

⁹ В свое время Т. Ганапати Шастри высказал предположение, что разбираемый Бхамахой эпизод пленения Удаяны восходит не к «Большому сказу», а к пьесе тривандрумского цикла «Обет и Яугандхараяна». Основанием для гипотезы послужило соответствие строфы ПУ 4.43 одной из реплик Хансаки в первом акте «Яугандхараяны» (пассажа, следующий за 1.8). Хотя шаткость доводов Ганапати вскоре была доказана Пусалкером (Pusalker 1940: 74–75), сомнения в том, что объектом критики Бхамахи является именно роман Гунадхьи, а не какое-то дру-

гое, созданное на его основе произведение, остались. Тот же Пусалкер, например, предположил, что речь идет о драме «Вйна и Васавадатта» (там же). Мысль о другом сочинении — исходя из неверно понятого, как кажется, замечания Бхамахи в ПУ4.46 — поддержал и Кане (Кане 1971: 121–123): Если Кане при этом считал, что критика Бхамахи основана на сравнении неизвестного «другого» сочинения с «Большим сказом» и Бхамаха, таким образом, был знаком с романом Гунадхьи, то Де, скажем, ссылаясь на замечание Лакота, подвергал факт такого знакомства сомнению (De 1925: 57). Сравнительно недавно старая гипотеза Ганапати была вновь рассмотрена Уордером. Уордер как будто склоняется к идее «Яугандхараяны», хотя не исключает и того, что Бхамаха мог обсуждать эпизод из «Большого сказа» (Warder 1974: 291–292, 318). В целом предположения о «другом» сочинении представляются слабо аргументированными и, скорее, запутывают картину, чем ее проясняют.

¹⁰ Недаром в «Океане сказаний» Сомадевы Сатавахана, узнав, что произведение Гунадхьи написано на пайшачи, отказывается его читать и слушать.

¹¹ Ассоциация пайшачи с «низкими» языками могла иметь, впрочем, и более конкретную подоплеку. Напомню, что в списке вибхаш значится язык «лесных жителей», а «лесными жителями», как известно, называли не только представителей лесных племен, но и демонов (в том числе пишачей). Предполагая равенство апабхраниши пайшачи, мы вместе с тем должны признать, что это равенство не удержалось в теоретико-литературной традиции и не было усвоено традицией грамматической. Ситуация изменилась уже ко времени Дандина. Дандин, как мы видим, не упоминает о пайшачи в контексте определения апабхраниши. Не называет он его, и делая разъяснения по поводу пракрита (ЗП 1.34–35). Пайшачи всплывает только в связи с обсуждением языков повествовательной прозы, но опять-таки вне соотнесенности с ранее введенными языковыми категориями. «Что до катхи, — пишет Дандин, — то она создается на всех языках и на санскрите; полный удивительных историй „Большой сказ“ был составлен, как говорят, на языке бхутов» (ЗП 1.38). (Туманная ссылка на «все языки» как будто предполагает включенность в круг этих языков пракрита и апабхраниши, но не определяет места пайшачи.) С другой стороны, при распределении языков по жанрам апабхраниша вместе с санскритом и пракритом оказывается в списке языков, используемых в поэме и других поэтических жанрах (ЗП 1.37). Таким образом, если для Бхамахи апабхраниша был языком прозы, то для Дандина он — язык поэзии (об апабхранише как языке поэзии говорит и надпись из Валабхи, датируемая второй половиной VI в.: надпись восхваляет царя Гухасену за сочинение поэм на санскрите, пракрите и апабхранише [Keith 1953: 32]). Так как в ЗП 1.36 назван только один из языков апабхраниша, язык абхиров, то на нем, надо полагать, и создавалась поэзия, о которой говорит Дандин. Абхирьы — древнее племя, обитавшее на северо-западе Индии. Но что такое язык абхиров у Дандина и что представляла собой поэзия на апабхранише в VI–VII вв., сказать нельзя: все сохранившиеся от этого времени поэтические произведения севера написаны либо на санскрите, либо на пракрите. В самом общем плане — учитывая присутствие языка абхиров и в списке вибхаш — возможны только два предположения: либо язык, называемый Дандином, это действительно язык абхиров, к началу средних веков, однако, приобретший упорядоченность, необходимую для литературного языка, либо Дандин связывает с абхирами какой-то другой в основе, но сформировавшийся на северо-западе литературный язык (как бы подтверждая таким образом связь языков апабхраниша

и вибхаша). В любом случае ассоциация языка абхиров с апабхранша сохраняется поздней традицией. В XI в., например, комментатор поэтики Рудраты Намисадху упоминает абхири среди разновидностей апабхранши (см. его толкование к строфе ПУР 2.12). В целом ясно, что трансформация категории «апабхранша» (продолжавшаяся и после Дандина) должна была стимулироваться, с одной стороны, изменением языковой ситуации, т.е. появлением новых литературных языков, которые могли быть описаны только в рамках уже сложившихся традиционных рубрик, а с другой — изменением в мотивации употребления термина: если в ранний период эта мотивация носила социальный или, точнее, социально-эстетический характер, то с течением времени социально-эстетические критерии были вытеснены (или оттеснены) критериями лингвистическими. Это, между прочим, могло помешать Дандину свести в одну группу язык абхиров и пайшачи.

¹² Ассоциация пайшачи с пракритом возникла, по-видимому, вообще сравнительно поздно. Самым ранним текстом, свидетельствующим о включении пайшачи в группу пракрита, считается грамматика Вараручи. Однако описание пайшачи составляет одну из трех последних глав грамматики (две другие отданы соответственно магадхи и шаурасени), которые, по общему признанию (см.: Вертоградова 1978а: 12), представляют собой позднее добавление к древнему тексту, посвященному описанию махараштри (или пракрита, как он здесь именуется). Когда было сделано это добавление, неизвестно, но показательно, что Дандин либо ничего о нем не знает, либо его игнорирует. Вот что он пишет по поводу группы пракрита (ЗП 1.34а–b, 35): «Язык, родившийся в Махараштре, считается наилучшим пракритом... Шаурасени, гауди, лати и другие сходные с ними [языки] в обиходе [тоже] именуются пракритами и таким образом ставятся рядом с [ним] (yāti prākṛtam ityevaṃ vyavahāreṣu sannidhim //)». Хотя Дандин, как видим, присоединяет к махараштри тоже три языка, но только один из этих трех — шаурасени — входит в тройку языков, описанных в дополнении к Вараручи. Знаменательна и оговорка относительно «обихода» — Дандин явно хочет подчеркнуть, что указанная им группа языков еще не получила фиксации в шастре, т.е. не приобрела обязательности узаконенной грамматической традицией нормы. Знакомство со списком языков, представленным в дополнении к Вараручи, первым, насколько нам известно, обнаруживает Рудрата. Ломая традиционную формулу «санскрит–пракрит–апабхранша», Рудрата приводит в своей поэтике (ПУР 2.12) вместо трех шесть языковых наименований. Среди них по-прежнему значатся санскрит и апабхранша (теперь — как общее название deśabhāṣā), однако вместо указания на пракрит дается перечень четырех языков, в точности воспроизводящий список грамматики Вараручи (включая дополнение): пракрит (очевидно, равный махараштри), магадхи, язык пишачей и шаурасени. Так как «Поэтические украшения» Рудраты датируются серединой IX в., расширение грамматики Вараручи, вероятнее всего, произошло между VII и началом IX в.

¹³ Совершенно очевидно, что, если бы Бхамахе пришла мысль дать развернутое распределение жанров по языкам, драма оказалась бы у него в разделе санскритской поэзии. Именно затем, чтобы исправить эту ситуацию и привести классификацию в большее соответствие с литературным материалом, Дандин добавил к трем языковым рубрикам Бхамахи еще одну — «смешанный язык» (mīṣgam, mīṣakam), где и оказались теперь драматические жанры (ЗП 1.32, 37).

¹⁴ В дальнейшем vṛtta становится одним из обозначений традиционного сюжета (см.: Анандавардхана 3.10 и далее).

¹⁵ Сходную трансформацию пережил и термин *nāṭya*. У Панини («Аштадхьяйи» 4.3.129) *nāṭya* понимается как «правила актерского мастерства». В дальнейшем это значение переходит к термину *nāṭyaśāstra*, а *nāṭya* начинает употребляться как обозначение театрального искусства.

¹⁶ Термин *mokṣaśāstra* появляется у Ваманы в контексте рассуждений о *satva-vargaśāstra* (как уже говорилось, навеянных Бхамахой). Судя по примеру, иллюстрирующему ошибку, вызванную незнанием этой шастры, Вамана относит к ней, в частности, Бхагавадгиту (СПУ 2.2.24).

¹⁷ Обратим, однако, внимание на сдвиг, производимый Анандавардханой в этом определении. «Махабхарата» у него не поэма, заключающая в себе (или опирающаяся на) шастру, а произведение, «сочетающее в себе блеск поэмы и шастры» (*śāstrakāvyaṅgīraschāyānvayī*), т.е. такое, в котором одна его часть не подчиняет себе другую и обе они существуют в нем на равных правах. Такое равноправие, доказывает Анандавардхана, никоим образом не ведет к распадению целого, потому что обе части пронизывает одна, хотя и выраженная разными средствами, религиозная идея: в шастрической части это доминирующая в ней идея мокши, т.е. освобождения, в повествовательной — спокойная раса (см. рассуждения после 4.5). Сдвиг в понимании структуры дидактической поэзии был, вероятно, связан помимо прочего с изменением литературных вкусов. Средневековая традиция тяготела к иным, более тонким формам соединения художественного и шастрического текстов (очень показательна в этом отношении поэма Бхатти). В любом случае гибриды в духе древней поэтической дидактики, видимо, не приветствовались. Ср. рассуждения Раджашекхары по поводу сочетания поэзии и шастры в пятой главе «Размышлений о поэзии».

¹⁸ Дальнейшую разработку этой темы можно обнаружить у Ваманы (СПУ 1.3.15).

¹⁹ Именно поэтому, вероятно, Дандин отказался от сюжетной схемы Бхамахи и ввел компоненты схемы в общий список тем и мотивов, характерных для махакавы (ЗП 1.16–17).

²⁰ Примечательно, что при перечислении малых форм Бхамаха ставит на первое место гатху. В этом можно видеть знак популярности пракритской лирики в его время. Поэзия на махараштри, сформировавшаяся на рубеже нашей эры в Северо-Западном Декане, в IV–V вв. благодаря тесным контактам между империей Гуптов и царством Вакатаков становится известной на севере. Ее принимают здесь с восторгом — главным образом, вероятно, из-за острой нехватки лирических жанров в собственной поэтической традиции. «Чувствительных южных поэтов» (Бхартрихари) охотно приглашают ко дворам северных правителей, гуптские драматурги включают пракритские гатхи в партии женских персонажей, в литературной среде, по свидетельству Бхамахи, возникает «партия» поклонников видарбхской (деканской) поэзии, полагающая ее особым явлением и отдающая ей предпочтение перед другими поэтическими традициями (ПУ 1.31). Именно популярность пракритской поэзии, ее включенность в литературный обиход севера заставила того же Бхамаху ввести ее в круг изучаемой (или по меньшей мере признаваемой) литературы и дать ей место в классификации жанров. Следует, впрочем, иметь в виду, что в IV–V вв. поэзия на махараштри не ограничивалась лирикой. В подражание санскритской махакавье придворные поэты Вакатаков начинают создавать на махараштри эпические поэмы (самая ранняя из известных нам поэм — «Победа Хари» Сарвасены — датируется первой половиной IV в.). Однако в отличие от лирики пракритская махакавья, видимо, была встречена на севере

не столь единодушным одобрением. В определении саргабандхи у Бхамахи нет и намека на пракритский вариант жанра. В заметках же, непосредственно следующих за описанием жанров, он дает крайне негативную оценку видарбхской поэме «Род Ашмаков» (Aśmakavaṃśa — ср. Raghavaṃśa). Несмотря на санскритское название, речь, очевидно, идет о сочинении на махараштри — судя по дошедшему до нас материалу, поэмы на санскрите деканского происхождения появляются не раньше VI в., давая же при ссылке на пракритские произведения санскритские версии их названий — обычная практика санскритских теоретиков (ср., например, ссылки Анандавардханы на упоминавшуюся поэму Сарвасены). Критикуя «Род Ашмаков», Бхамаха пишет (ПУ 1.34): «Но отмеченная незрелостью содержания, не использующая гнутых выражений (т.е. украшений. — Ю.А.), всем понятная, прямая, нежно звучащая и бессвязная, как песня, она ласкает слух, и только». Видимо, ранние опыты пракритской махакавы стилистически были еще очень близки к лирическому жанру и мало отвечали нормам своего санскритского аналога и прототипа. В дальнейшем ситуация изменилась. Дандин восторженно отзываясь о поэме Праварасены «Строительство моста», называя ее «сокровищницей прекрасных речений» (ЗП 1.34). Ср. также высокие оценки, которые дают этой поэме Бана, Анандавардхана и др. О пракритской поэзии подробнее см. у Вертоградовой (Вертоградова 1978 б: 7–34).

К ИСТОКАМ ДРЕВНЕИНДИЙСКОГО ПОНЯТИЯ «РАСА»*

«Раса» (*rasa*) принадлежит к числу тех понятий индийской культуры, которые, будучи выработаны в древности, не ушли вместе с породившей их эпохой, но продолжали жить, давая выражение новым идеям и вступая в новые смысловые связи. Впервые мы встречаем это понятие в «Натьяшастре», самом раннем из дошедших до нас сочинений о театральном искусстве (предположительное время составления — I–II вв. н.э.). С IV–V вв. сфера его употребления расширяется, распространяясь на поэтику, науку об изобразительных искусствах, теорию музыки. В IX–XI вв. оно оказывается в центре эстетических учений кашмирских философов (Шанкуки, Бхатта Наяки, Абхинавагупты), а еще позднее, в XVI в., к нему обращаются бенгальские теологи-бхакты. Но при всех трансформациях, переживаемых концепцией расы на протяжении столетий, неизменным в ней остается одно: в любую эпоху, в контексте любого из известных нам учений раса выступает не одиночным понятием, более или менее свободно формирующим свое смысловое поле, а составной частью некоторой постоянной и строго организованной классификационной системы.

Эта система представляет собой совокупность четырех иерархически соотнесенных групп. Самое высокое место среди них принадлежит группе рас. Расы имеют каждая свою характеристику и свое название. Число их ограничено, хотя и меняется в разные эпохи («Натьяшастра» и другие ранние тексты знают перечень в восемь рас, с конца VIII в. к этим восьми добавляется еще одна, позднее появляются списки в десять и двенадцать рас). Рядом с группой рас располагается группа бхав (*bhāva* «состояние», «чувство»). Хотя иерархически бхавы подчинены расам, но фактически раса получает свой смысл и определение только в соотнесении с бхавой. Поскольку же содержание понятия «бхава» остается при этом неизменным, то всякая новая интерпрета-

* Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988 (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

ция расы означает, в сущности, установление нового соотношения между расой и бхавой. Так, в сочинениях по поэтике VIII–IX вв. бхава и раса соотносятся как несильная и сильная ступени одного и того же чувства, в учении Шанкуки (X в.) — как чувство и образ этого чувства, созданный художественными средствами (скажем, игрой актера), у Абхинавагупты (X–XI вв.) — как чувство и его эстетическое переживание, возникающее в процессе общения с произведением искусства, и т.д. Как и группа рас, группа бхав определена по составу и численно ограничена. Но бхав больше, чем рас, и они подразделяются на две (иногда три) подгруппы. В первую из них выделяются бхавы, непосредственно соотносимые с расами. Они обозначаются термином *sthāyī* «постоянный», «устойчивый», «неизменный». Каждой расе соответствует своя стхайи-бхава, поэтому общее число стхайи равно числу рас. Вторую подгруппу образуют 33 бхавы, связанные с расами не столь прямо и, главное, не столь постоянно. Они именуются «вьабхичари» (*vyabhicāri* «непостоянный», «изменчивый») и признаются категорией более низкой, чем стхайи (стхайи — главные бхавы, вьябхичари — второстепенные). В случае тройной группировки бхав к тридцати трем вьябхичари добавляются еще восемь бхав-саттвика (*sāttvika* «естественный», «связанный с подлинным переживанием»). Таков «верхний этаж» системы. «Нижний этаж» составляют группы вибхав (*vibhāva*) и анубхав (*anubhāva*). Под вибхавами понимаются причины, порождающие то или иное эмоциональное состояние, под анубхавами — истекающие из этого состояния формы поведения (главным образом внешнего).

Что привело к возникновению столь сложной и логически неясной конструкции? Как она сформировалась? Эти вопросы, несмотря на их очевидную важность, до сих пор не ставились в индологической науке. Больше того. Хотя все работы, связанные с так называемым учением о расе, обязательно касаются «Натьяшастры» и есть даже специальные исследования, посвященные теории расы в этом трактате, тем не менее все еще остается невыясненным, как «работает» здесь обрисованная выше система. В значительной мере это объясняется тем, что текст «Натьяшастры» никогда не анализировался вне комментария, составленного к нему Абхинавагуптой, и то, что преподносилось в качестве интерпретации системы «Натьяшастры», по существу представляло собой наложение на древнее учение концепции его средневекового толкователя. Так сложилось общепринятое сейчас мнение, что учение о расе уже при самом своем возникновении было учением эстетическим и под расой в «Натьяшастре» (как позднее у Абхинавагупты) понимается эмоциональный отклик, рождаемый в душе зрителя театральным спектаклем. Что это едва ли соответствует действитель-

ному положению вещей, доказывать не приходится. Чтобы установить изначальный смысл понятия «раса» и связанной с ним системы, необходимо взглянуть на тексты «Натьяшастры», отвлекаясь и от комментария Абхинавагупты, и от всех поздних трансформаций учения вообще. Именно такая попытка решения проблемы предлагается в настоящей статье.

В комплексе понятий, которыми оперирует «Натьяшастра», раса и бхав принадлежат к числу самых значимых. Они включаются в описания практически всех аспектов театрального представления — пластики, декламации, музыкального сопровождения, костюма. Все, что делается на сцене, должно быть с ними связано. В зависимости от выражаемой расы или бхавы меняются мимика, взгляд, походка, интонация, цвет грима. Как правило, оба понятия появляются в текстах вместе, но есть классификации, построенные на соотношении описываемых явлений только с расами. Так составлены характеристики ступеней звукоряда — свар (19.38–40, 29.13–14), музыкальных ладов — джати (29.1–4), видов музыкальной акцентуации (19.43 и следующая за ней проза), разновидностей темпа и манеры декламации (проза после 19.60), типов интонации (19.59–60) и танцевальной пантомимы (вритти — 22.63–64).

Специально рассмотрению рас и бхав и объединяющей их системы отведены две главы трактата — шестая и седьмая (в шестой рассматриваются расы, в седьмой — бхавы). Глава о расах, если исключить самое ее начало (строфы 1–31, дающие перечисление предметов науки о театральном искусстве), распадается на три части. Первая из них, вступительная, содержит рассуждение о связи специального и обиходного значений слова «раса», полемику по вопросу о причинно-следственных отношениях между расами и бхавами и три классификации (деление рас на четыре основные и четыре производные, перечень рас с указанием их цветов и перечень рас с указанием их богов-покровителей); во второй приводится описание восьми рас; третья составляет список разновидностей, выделяемых в отдельных расах. Сходным образом — трехчастью — построена и глава о бхавых. Здесь также есть общее вступление, где даются: 1) определение понятия «бхав»; 2) определение понятий «вибхав» и «анубхав»; 3) классификация бхав по трем разрядам — стхайи, вябхичари, саттвика; 4) рассуждение о различиях между стхайи и вябхичари. Затем следует описание бхав, и в заключение вновь обсуждается общий вопрос о соотношении рас, стхайи и вябхичари.

Помимо композиции шестую и седьмую главы объединяет необычная для «Натьяшастры» форма изложения. Из 36 глав трактата только в этих двух широко используются проза и прямые цитаты.

Прозой написаны оба вступительных раздела, все описание рас и описание стхайи и вябхичари (соответственно в стихах составлены начало гл. 6 — 6.1–31, концовки обеих глав — 6.77–83, 7.107–125 и описание саттвик — 7.94–106). Что касается цитат, то они приводятся только в прозаических частях и представляют собой одиночные либо сгруппированные строфы в размерах шлока и арья. При этом шлоки производят впечатление разрозненных текстов, а арьи обнаруживают определенное единство стиля и структуры, позволяющее возвести их к одному источнику (предположение о том, что арьи принадлежат к одному источнику, было высказано еще С.К. Де — De 1960:27).

Для представления о характере этого источника существенны два момента. Во-первых, арьи сконцентрированы в описательных разделах — мы встречаем их в описаниях рас, двадцати семи вябхичари и трех стхайи. Во-вторых, принципы рассмотрения рас в арьях и в прозе не совпадают (в шлоках, заметим, сколько-нибудь серьезных расхождений с прозой нет). Отсюда можно заключить, что содержание текста арья сводилось, видимо, к описанию рас и бхав, причем в основе этого описания лежала несколько иная, чем в «Натьяшастре», версия учения о расе. Еще один вывод позволяют сделать замечания, предпосланные некоторым из цитат. В шести случаях, цитируя арьи, составитель называет их *anuvamśya* «передаваемые из поколения в поколение», «принадлежащие к родовой (в данном случае — профессионально-родовой) традиции» (к шлокам, заметим, термин *anuvamśya* прилагается лишь в двух случаях: 6.32–33, 7.87–88). Приводя же первую из цитат (6.47–48), составитель специально подчеркивает, что цитируемые им строфы повторяют сутру (*api cātra sūtrānubaddhe ārye bhavataḥ*). Все это говорит о том, что арья пользовалась славой древнего и авторитетного текста. Ссылка на сутру здесь особенно знаменательна. Это было, видимо, очень древнее и очень почитаемое сочинение — в 6.8–9, где оно также упоминается, с ним связывается начало всей науки о театральном искусстве. Так что приравнивание к нему арья, в сущности, означало возведение последней в ранг исходного текста — для учения о расе, во всяком случае. Что касается самой сутры, то едва ли можно сомневаться в том, что ко времени «Натьяшастры» она уже исчезла. Но глухие отголоски восходящих к ней представлений продолжали, вероятно, жить в ученых кругах. Показательно в этом смысле, что проза местами обнаруживает знакомство с какой-то очень ранней традицией, концептуально далеко отстоящей как от текста самой «Натьяшастры», так и от текста арья.

Анализ системы «Натьяшастры» мы начнем с категории бхавы. Однако, прежде чем обратиться к определениям, открывающим гл. 7, необходимо сказать несколько слов по поводу списков бхав, в частно-

сти по поводу списка саттвик. Хотя отдельные понятия, входящие в перечень саттвик, постоянно используются в описаниях и шестой и седьмой главы, но сам термин *sāttvika* при этом не употребляется. Нет его и в цитатах из текста арья. Более того, если саттвики включаются в то или иное описание, они никогда не выступают в нем самостоятельной группой, но попадают либо в рубрику *вяьбхичари*, либо (что чаще) в рубрику *анубхав*. И наконец, составляя особую группу *бхав*, саттвики в то же время являются особой группой *abhinaya* — средств сценического изображения, — которая также обозначается термином *sāttvika* (8.10). Все эти факты заставляют думать, что традиция причисления саттвик к *бхавам* возникла очень поздно и не получила общего признания. Причиной такого положения следует считать пограничность самих процессов, объединяемых данным понятием. В самом деле, саттвики — это слезы (от счастья, горя, обиды, но также от дыма или зевоты), пот (вызванный, в свою очередь, либо страхом или гневом, либо усталостью, жарой и т.д.), дрожь (от холода или, например, страха), изменение цвета лица, изменение голоса, поднятие волосков на теле, столбняк или остолбенение и обморок. Таким образом, если говорить в общем, это такие явления физиологического порядка, которые, будучи в известном смысле состояниями, вместе с тем всегда вторичны, поскольку порождаются другими (эмоциональными и неэмоциональными) состояниями. Отсюда и колебания в их рубрикации (то ли *бхавы*, то ли проявления *бхав* и, следовательно, средства их изображения).

В отличие от списка саттвик, списки *стхайи* и *вяьбхичари*, с одной стороны, последовательнее в своем определении, а с другой — более пестры по составу. В них объединены действительно и собственно состояния (а не что-то, стоящее на грани между состоянием и несостоянием), но само понятие состояния оказывается при этом чрезвычайно широким: в нем безразлично слиты состояния души и состояния тела, состояния естественные и создаваемые сознательными усилиями. Гордость (*garva*) и радость (*harṣa*) соседствуют здесь с физическим истощением (*glāni*) и усталостью (*śrama*), сон (*supta*) и пробуждение (*vibodha*) — с притворством (*avahittha*) и разумностью (*mati*), смерть (*marāṇa*), болезнь (*vyādhi*), падучая (*apasmāra*) — с волнением (*āvega*) и стыдом (*vr̥ḍā*), опьянение (*mada*) — с воспоминанием (*smṛti*). И все же при всей пестроте этого перечня можно заметить, что преобладающее место в нем занимают состояния эмоциональные. Эмоциями являются половина всех *вяьбхичари* и все *стхайи*, куда включены удовольствие (*ratī = āmoda*), веселье (*hāsa*), скорбь (*śoka*), гнев (*krodha*), отвага (*utsāha*), страх (*bhaya*), отвращение (*jugupsā*) и удивление (*vismaya*). Как кажется, эмоция в первую очередь имеет-

ся в виду и в общих определениях бхавы, к которым мы теперь и переходим.

«Натьяшастра» приводит четыре определения бхавы — одно в прозе и три в цитатах-шлоках (7.1–3). Все эти определения подчинены одной мысли. Их цель — не разъяснение конкретного содержания понятия (что мы разумеем под состоянием и т.д.), а установление функционального значения бхавы как явления, которому принадлежит важнейшая, если не центральная роль в искусстве театра. Именно поэтому во всех четырех определениях понятие «бхава» связывается с другим, уже упоминавшимся понятием — *abhinaya*. Этим термином в «Натьяшастре» обнимаются разнообразные средства создания сценического образа, подразделяемые в целом на речевые (приемы декламации, модуляции голоса и т.п.), телесные (пластические движения, мимика), «естественные», т.е. связанные с «естеством» или внутренним состоянием (*саттвики*), и «привлекаемые» (*āhārya* — костюм, грим). В основе рассуждений в гл. 7 лежит твердое убеждение, что бхава, или, для удобства скажем, эмоция, есть начало, определяющее все поведение актера. Она диктует ему выбор жеста, позы, походки, выражения лица, указывает нужную интонацию и т.д. и таким образом в конечном счете обуславливает форму творимой им на сцене жизни. В этом своем качестве момента, организующего создаваемый актером образ, эмоция осознается как посредствующее звено между драматическим текстом и его сценическим воплощением. В первом же (прозаическом) определении составитель, возводя *bhāva* к таким значениям глагола *bhāvayati*, как «делать сущим, явным, зримым», пишет: *atrāha — bhāva iti kasmāt, kiṃ bhāvayantīti bhāvā. ucyate — vāgaṅgasattvopetān kāvyārthān bhāvayantīti bhāvāḥ* («Тут скажут: отчего вы говорите *bhāva*? Что [они] делают сущим, чтобы [называть их] бхавами? Отвечаем: делают сущими поэтические предметы, соединяя их с речью (голосом), телом и естеством [актера]»). О том же, в сущности, говорится и в стихотворной цитате 7.2: *vāgaṅgamukharāgaiśca sattvenābhinayena ca / kaver antargataṃ bhāvaṃ bhāvayan bhāva ucyate //* («Мы говорим [о ней] „бхава“, ибо с помощью речи, тела и цвета лица, а также проявлений естества [она] делает сущей внутреннюю (т.е. скрытую в душе. — Ю.А.) бхаву поэта»). Акцент на «осуществлении» имеет тут первостепенное значение. Очевидно, эмоция делает сущим поэтическое произведение в том смысле, что дает ему выражение вовне, в зримом действии и слышимом слове. Эта обязательная овнешненность сценической эмоции не только составляет главный ее признак, но является моментом решающим как для актера, так и для зрителя: для актера потому, что мастерство его как раз и состоит в умении находить видимую форму того или иного состояния, для зрителя потому, что любое состояние существует для него только в видимом своем проявлении.

Обе эти точки зрения — актерская и зрительская — явно учитывались при создании теории бхавы, формируя отдельные ее положения. Так, выделение саттвик в особую категорию было вызвано, как о том свидетельствует рассуждение, предшествующее шлоке 7.94, проблемами актерской техники, в частности проблемой сознательного возбуждения эмоции: «Тут скажут: а разве другие бхавы изображаются (abhinīyante) без естества (sattva, т.е. без участия естественного, собственного переживания. — Ю.А.), что [именно] эти вы называете „естественными“? Отвечаем на это: здесь естество (естественное переживание. — Ю.А.) рождается умом (manahprabhavam), то есть оно рождается от сосредоточенности ума, и, [значит], от сосредоточения ума появляется эта [бхава, связанная с] естеством. Природа ее состоит в поднятии волосков на теле, слезах, бледности и прочем, а сделать [все] это, когда ум занят другим, невозможно. Вот поэтому театру необходимо естественное переживание (sattva), ведь театр есть подражание людской природе. Если нам скажут: „Где пример?“ — мы ответим на это. Действительно, здесь (т.е. в театре. — Ю.А.) бхавы, приятные и неприятные... должны делаться настолько свободными от естественного переживания, насколько это допускает собственная их форма. Но положим, что страдание [принимает] форму плача. Как может [получиться] этот [плач] у нестрадающего? Или как может изобразить удовольствие, [принявшее] вид поднятия волосков на теле, тот, кто не испытывает удовольствия? Вот поэтому, поскольку тут нужно естественное (подлинное. — Ю.А.) переживание, эта бхава названа „естественной“». В свою очередь, проблема «эмоция для зрителя» привела к разработке категории вибхав и анубхав. Показательно, что определения обоих понятий сосредоточены на познавательном процессе, причем в центре этого процесса находится то единственное, что предстоит зрителю, — пластические и речевые движения, т.е. абхинаи.

Хотя практически анубхава, будучи внешним проявлением эмоции, неотличима от абхинаи (многочисленные подтверждения чему дают конкретные описания бхав), теоретически она отделяется от них как некое общее условие их появления и, следовательно, познания. На этой мысли строится прозаическое определение: athānubhāva iti kasmād ucyate anubhāvyaṭe 'nena vāgaṅgasattvaiḥ kṛto 'bhīnaya iti («А отчего вы говорите anubhāva? Отвечаем: оттого, что благодаря ей познается изображение, сделанное с помощью речи, тела и естества»). Однако в обратной перспективе, которую дает шлока 7.5, анубхава сама предстает объектом познания: vāgaṅgābhīnayēna yatas tvartho 'nubhāvyaṭe / vāgaṅgoraṅgasamyuktas tvanubhāvas tataḥ smṛtaḥ // («Поскольку предмет познается в данном случае через речевое и телесное изображения, постольку [этот предмет] называется „анубхавой“, связанной с речью,

телом и лицом»). Итак, выразительные средства, используемые актером, создают в сознании зрителя образ связанного с ними состояния. Однако ясно, что одни и те же по видимости явления могут вызываться разными состояниями (ср. слезы горя и радости) и, с другой стороны, одно и то же состояние, возникая под влиянием разных стимулов, может меняться в своих проявлениях. Отсюда рождается идея вибхавы как различителя: *atha vibhāva iti kasmād ucyate vibhāvo vijñānārthaḥ. vibhāvaḥ kāraṇaṃ nimittaṃ hetur iti paryāyāḥ. vibhāvyante 'nena vāgaṅgasattvābhinayā iti vibhāvaḥ* («А отчего вы говорите *vibhāva*? Отвечаем: вибхава — предмет, [который служит] для распознавания. „Вибхава“ и „причина“ — синонимы. Благодаря ей различаются речевые, телесные и естественные изображения, потому она и называется „вибхава“»). И дальше (7.4): *bahavo 'rthā vibhāvyante vāgaṅgābhinayāśritāḥ / anena yasmāt tenāyaṃ vibhāva iti saṃjñitāḥ //* («Так как благодаря ей познаются как разные многие предметы, связанные с речевыми и телесными изображениями (т.е. анубхавы. — Ю.А.), она именуется „вибхавой“»). Значит, не просто анубхавы, но анубхавы, детерминированные вибхавами, или — иначе — совокупность выразителей, подобранных в соответствии с тем или иным стимулом, — вот что в конечном счете составляет основу познания эмоции зрителем. Как утверждает шлока 7.1: «Предмет, который вызывают вибхавы и который постигается благодаря анубхавам через речевые, телесные и естественные изображения, называется бхавой» (*vibhāvair āhr̥to yo 'rthas tvanubhāvena gamyate / vāgaṅgasattvābhinayaḥ sa bhāva iti saṃjñitāḥ //*»).

Впрочем, зрительское восприятие значимо в учении «Натяшастре» лишь как некоторая установка, позволяющая определить собственно актерские задачи. В отношении к зрителю вибхава и анубхава, в сущности, абстракция, понятия, выделяемые на чисто теоретическом уровне, для актера же они — условие его искусства. Поскольку эмоция, состояние формируют сценическое поведение и, следовательно, сценический образ, актер по необходимости должен владеть всеми аспектами их внешнего выражения, а значит, прежде всего знать эти выражения, равно как и воздействующие на них стимулы. Отсюда, надо полагать, и возникла потребность в составлении списков бхав с подробным перечислением соответствующих им вибхав и анубхав. Такие учебные списки стали появляться, по-видимому, очень рано и постоянно расширялись. Во всяком случае, судя по цитатам, в тексте арья число описываемых бхав было меньше, чем в «Натяшастре».

Описание всех бхав строится по единому плану: бхава называется, затем указываются вызывающие ее внешние и/или внутренние причины и далее — формы ее проявления (в жесте, мимике, поведении и т.д.). Составленное таким образом определение излагается дважды: в

прозе и в стихотворной цитате, которая следует непосредственно за прозой (сплошь стихами дано, как уже говорилось, только описание саттвик). Между перечнями вибхав и анубхав, приводимыми в основном (прозаическом) тексте и цитате (или цитатах), возможны расхождения, но они, как правило, незначительны.

В соответствии с классификацией бхав, о которой сообщается в вводном разделе гл. 7, описание открывают определения восьми стхайи, за ними следуют определения тридцати трех вябхичари (и далее — восьми саттвик). Однако при переходе от стхайи к вябхичари в характере описания ничего не меняется. По-видимому, составителям как прозаического, так и стихотворных текстов те и другие представлялись явлениями одного порядка. Действительно, если рассматривать эмоцию как конструктивный фактор, определяющий сценическое поведение актера, — а мы убедились, что теория бхавы исходит именно из такого понимания эмоции, — то необходимости в категориальном разделении эмоциональных состояний не возникает. Набор изображаемых эмоций, их последовательность и длительность всякий раз задаются драматическим материалом, и почему удивление или отвращение, скажем, должны при этом считаться «постоянными» или «устойчивыми» состояниями, а радость или стыд — «непостоянными» или «неустойчивыми», совершенно непонятно. Примечательно, что сам составитель никак не объясняет, в чем заключается стабильность одних бхав и нестабильность других. Рассуждение, которым завершается вступительный раздел гл. 7, устанавливает лишь иерархическое различие между стхайи и вябхичари: «Как среди людей царь, как среди учеников гуру, так среди всех бхав бхава стхайи [почитается] главной» (7.8). При этом причина главенства стхайи обосновывается не какими-то особыми — психологическими или иными — их свойствами, а единственно тем, что они могут быть названы «расами»: «Как царь, и только он, получает это имя („царь“. — Ю.А.), сколь бы великое множество людей его ни окружало, а не какой иной, пусть и великий, муж, так и бхава стхайи, окруженная вибхавами, анубхавами и вябхичари, [одна] получает имя „раса“». В заключительной части гл. 7 (7.119–124) можно, правда, заметить некоторую попытку сценического разграничения стхайи и вябхичари: «Среди всех соединенных [в представлении бхав] та, образ которой будет [возникать] часто, должна считаться расой [или, что то же.] стхайи, остальные же считаются вябхичари» (sarveṣāṃ samavetānām rūpaṃ yasya bhaved bahu / sa mantavyo rasaḥ sthāyī śeṣā sañcāriṇo matāḥ //) (7.120). И дальше (7.122): «Исполнители должны представлять стхайи с избытком саттвы (т.е. темперамента. — Ю.А.), ибо стхайи выделяется только тем, что имеет вид того, за кем следуют (т.е. главного. — Ю.А.)» (sthāyī sattvātirekeṇa prayoktavyaḥ

ptayoktrbhiḥ / sañcāryākāramātreṇa sthāyī yasmād vyavasthitaḥ //). Однако эти замечания отражают, видимо, уже более поздние размышления над проблемой стхайи и вябхичари. Что же касается исходного смысла классификации, то его, судя по рассуждению вступительного раздела, следует искать в общем соотношении понятий «раса» и «бхава».

Надо сразу же сказать, что во всей шестой главе мы не найдем ни одного точно сформулированного определения расы. Что такое раса, текст не сообщает, речь все время идет лишь о том, как она получается. В первых же строках вступительного раздела читаем: *tatra rasān eva tāvad ādāv abhidhāsyāmaḥ. na hi rasādṛte kaścīd apy arthaḥ pravartate. tatra vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogād rasanīṣpattiḥ* («Из всего вначале скажем о расах, ибо нет предмета, который существовал бы вне расы. Итак, раса возникает от соединения вибхав, анубхав и вябхичари»). Далее следует требование примера: *ko vā dṛṣṭānta iti cet ucyate yathā nānāvyañjanauṣadhidravyasaṃyogād rasanīṣpattiḥ tathā nānābhāvopagamād rasanīṣpattiḥ. yathā hi guḍādibhir dravyair vyañjanair oṣadhībhiśca ṣaḍ rasā nirvartyante evaṃ nānābhāvopāhitā api sthāyino bhāvā rasatvam āpnvanti* («Или если спросят — какой пример? — мы ответим: как от соединения разных приправ, трав и продуктов возникает вкус, так от сочетания разных бхав возникает раса; как из патоки и других продуктов, приправ и трав получают шесть вкусов, так и бхавы стхайи в соединении с разными бхавами приобретают характер рас [букв. „расовость“]»). Но задается новый вопрос: *atrāha rasa iti kaḥ padārthaḥ. ucyate āsvādyatvāt. kathamāsvādyate rasaḥ atrocyate — yathāhi nānāvyañjanasaṃskṛtam annaṃ bhūñjānā rasān āsvādayanti sumanasaḥ puruṣā harṣādimś-cāpyadhigacchanti tathā nānābhāvābhinayavyañjītān vāgaṅgasattvopetān sthāyibhāvān āsvādayanti sumanasaḥ prekṣakā harṣādimścādhigacchanti tasmānnātyarasāḥ iti vyākhyātāḥ* («Тут скажут: почему вы употребляете слово „раса“ [„вкус“] по отношению к [данному] объекту? Отвечаем: 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 прочее, так и благомысленные зрители вкушают бхавы стхайи, воплощенные в речи, теле и естестве [актера] и приправленные разными бхавами с [соответствующими] им изображениями, и при этом испытывают радость и прочее. Оттого, как говорят, они и называются театральными вкусами»).

В чем смысл всех этих рассуждений? Прежде всего, конечно, в обосновании специального употребления слова «раса». При этом из разных значений *rasa* в качестве исходного избирается «вкус». Восемь рас, которые затем будут подробно описаны в гл. 6, — это, так сказать, театральные «вкусы», потому что, во-первых, расой наслаждаются,

как наслаждаются вкусом хорошо приготовленного блюда, а вторых, как и вкус, раса представляет собой нечто единое, возникающее в результате соединения разных и многих предметов. Последний момент, очевидно, особенно важен. На протяжении процитированного нами фрагмента тезис о множестве как источнике расы повторяется четырежды (см. также 6.32–33, 35), причем от сообщения к сообщению смысл его уточняется. Сперва основа расы приравнивается к сочетанию вибхав, анубхав и вябхичари, затем — к сочетанию разных бхав. В следующем утверждении говорится, что расой становится, собственно, стхайи, если к ней прибавить разные бхавы (т.е., видимо, вябхичари). И наконец, последнее, вводя перспективу сценического действия, рисует дело таким образом: раса рождается от стхайи, «приправленной» разными бхавами, при этом каждая из бхав дана в своем, соответствующем ей комплексе абхинай и, следовательно, — на другом уровне — со своим набором вибхав и анубхав. Тем не менее все это малопонятно, и, чтобы прояснить картину, нам придется привести еще один текст, из гл. 7. Речь здесь идет о различиях между стхайи и вябхичари: «И от этих [сорока девяти бхав] по способу общего качества (*sāmānyaguṇayogena*) появляются расы... Тут скажут: если расы производятся [любыми из] сорока девяти бхав, вступившими друг с другом в смысловую связь (*anyonyārthasamśritaiḥ*) и выявленными с помощью вибхав и анубхав, по способу общего [для этих бхав] качества (*sāmānyaguṇayogena*), то почему именно бхавы стхайи приобретают характер рас (*rasatvam āpnuvanti*)? Отвечаем: подобно тому как мужи, имеющие общие характеристики [с прочими мужами] — те же руки, ноги, живот, тело и даже сходную способность восприятия, благодаря либо своему происхождению, либо добронравию, либо учености, либо умелости в делах или искусствах, обретают царственность (т.е. главенство. — Ю.А.) — и в то же время другие, малоумные, становятся их слугами, точно так же вибхавы, анубхавы и вябхичари стягиваются к бхавам стхайи, и бхавы стхайи, будучи их опорой, выступают [по отношению к ним] господами... Скажут: какой пример? Как царь, и только он, получает это имя [царя], сколь бы великое множество людей его ни окружало, а не какой иной, пусть и великий, муж, так и бхава стхайи, окруженная вибхавами, анубхавами и вябхичари, получает имя „раса“».

С помощью этого фрагмента аналогия из гл.6 может быть, видимо, расшифрована следующим образом. При всей пестроте состояний, объединяемых в списках стхайи и вябхичари (саттвики хотя и входят в общее число бхав, в самом рассуждении не учитываются), по своей природе или «смыслу» они могут быть разбиты на группы. В каждой такой группе есть центральная бхава — стхайи, к которой все осталь-

ные, т.е. въбхичари, так или иначе тяготеют. При этом подчиненное положение въбхичари позволяет приравнять их в иерархическом отношении к вибхавам и анубхавам соответствующей стхайи. В сущности, группа родственных или связанных по смыслу бхав могла бы называться по имени стхайи — скажем, «группа скорби», «группа страха». Этого, однако, не происходит. Выступая во главе группирующихся вокруг нее бхав, стхайи приобретает статус расы и принимает ее имя, которое становится также именем всей группы. Показательно, что, приступая к описанию бхав, составитель замечает: «Определение их было дано уже раньше под именем рас (lakṣaṇaṃ khalu pūrvam abhihitam eteṣāṃ gasaṃjñakāpām). Теперь же мы дадим общее определение бхав». Конечно, трактовка расы в гл. 6 и в гл. 7 несколько различается. Если в гл. 7 составитель настаивает на том, что раса — только статус, титул, имя, то в гл. 6 акцентируется роль расы как единого «вкуса» (в формулировке гл. 7 — «общего качества»), порождаемого бхавами сходной природы. Но сути дела это не меняет. Достаточно привести вступление к описанию рас, которое явно перекликается с аналогичным вступлением в гл. 7: «Теперь, [взяв их] в сочетании с вибхавами, анубхавами и въбхичари, приведем их определения с примерами и возведем [таким образом] бхавы стхайи в ранг рас (rasatvam upaneṣyāmaḥ)». Соответственно описание каждой расы начинается с утверждения ее связи со стхайи, причем только в двух случаях говорится, что раса «рождается» из стхайи (sthāyibhāvaprabhavaḥ), в остальных шести между расой и стхайи устанавливается прямое тождество (sthāyibhāvātmaḥ). Далее следуют списки вибхав и анубхав данной стхайи (как правило, расширенные по сравнению со списками гл. 7 и иногда несколько с ними различающиеся) и список въбхичари (жесткого разграничения въбхичари по группам нет, одни и те же могут входить в разные сочетания — волнение, скажем, включается и в группу гнева, и в группу страха, и в группу отвращения и т.д.). Списки вибхав и анубхав для въбхичари, несмотря на сделанное ранее заявление (см. последний из цитированных нами фрагментов гл. 6), не приводятся.

Итак, раса — всего лишь общий смысл и общее наименование группы взаимосвязанных состояний, нечто вроде ящичка, куда вкладываются целиком описание стхайи и перечень связанных с нею бхав, и в то же время это титул, притом высочайший, царский — не все бхавы могут быть его удостоены. Расы настолько выше бхав, что должны быть описаны раньше их, вопреки логике системы. Вне расы немислим ни один предмет театрального искусства. При упоминании рас и бхав в разных разделах трактата расы всегда предшествуют бхавам (ср. формулы gasabhāvasamanvita, gasabhāvasamāśraya и др.). Этот пора-

зительный контраст между истинным значением понятия и той значимостью, которая придается ему в «Натьяшастре», не может не вызывать недоумение. Впрочем, недоумение вызывает и многое другое, например крайняя непоследовательность в трактовке расы, когда дело доходит до анализа конкретных сторон театрального зрелища. Это особенно заметно в разделах по пластике и мимике, где расы то отделяются от стхайи (см., в частности, разделение взглядов на употребляемые для выражения рас и для выражения стхайи — 8.38–94), то сливаются с ними (см. постоянно встречающиеся в гл. 8–13 перечисления, в которых расы и бхавы взаимно дополняют друг друга, т.е. раса не упоминается рядом с соответствующей ей стхайи). Нельзя также не обратить внимание на явную самодостаточность раздела о бхавах (расы «вмешиваются» только в классификацию бхав на стхайи и вябхичари) и на разнонаправленность обоих понятий (бхава ориентирована на практику театрального дела, раса — понятие, с проблемами собственно сценического искусства не связанное). Наконец, совершенно непонятно, какую роль в системе играют три классификации, приводимые во вступительном разделе гл. 6. Что означают цвета рас и почему расы имеют богов-покровителей, а бхавы — нет? Зачем вообще приведены эти классификации, если в дальнейшем — ни в описании рас, ни в описании бхав — они никак не используются?

Указанные несуразности свидетельствуют, как кажется, об одном — система «Натьяшастры» представляет собой искусственное целое, составленное из двух разных учений, одно из которых, очевидно, более молодое и более отвечающее потребностям современного «Натьяшастре» театра, практически поглотило другое, освященное, однако, большим авторитетом. Но в таком случае перед нами встает новый вопрос — о характере поглощенного учения, т.е. об изначальной концепции расы.

Примечательно прежде всего, что происхождение рас «Натьяшастра» связывает с происхождением самого театрального искусства. В первой главе трактата, излагающей легенду о творении театра Брахмой, говорится: «Решив так, Бхагаван вспомнил все Веды и затем создал театральную Веду, составив ее из частей четырех Вед. Он взял декламацию (rāṭhya) из Ригведы, из саманов — пение (gīta), из Яджурведы — абхинаю, расы из Атхарваеды» (1.16–17). Во введении к гл. 6 расы открывают перечень предметов театрального искусства (6.10), кроме того, здесь вновь повторяется версия об их создании Брахмой: «Эти вот восемь рас были названы (proktā) великим духом Друхиной» (6.16). Между тем бхавы нигде не соотносятся ни с Брахмой, ни с Ведой, ни вообще с чем-либо божественным. Только в одном не совсем ясном месте гл. 1 (1.62–63) упоминается о том, что «боги, гандхарвы, якши, ракшасы и змеи», довольные первым представ-

лением, устроенным для них мудрецом Бхаратой, одарили актеров (сыновей Бхараты) расами и бхавами, распределив их между всеми (*aṃśāṃśair bhāṣitān* — букв. «назвав их по частям», т.е., по-видимому, одну за другой).

Обратимся теперь к списку рас. В начале гл. 6 они перечислены в следующем порядке: *śṛṅgāra*, *hāśya*, *karuṇa*, *gaudra*, *vīra*, *bhayaṇaka*, *bībhatsa*, *adbhuta* (6.15). Та же последовательность выдержана и в их описании. Однако в предисловии к первой из трех классификаций вступительного раздела сказано, что четыре из рас — шрингара, раудра, вира, бибхатса — являются исходными (или «порождающими» — *utpattihetavaḥ*) по отношению к четырем другим (6.39–41). Хотя сама классификация указывает на психологические причины порождения одних рас другими, несомненно навеянные поздними эмоциональными соответствиями, можно предположить, что в основе ее лежит воспоминание исторического порядка. Сходным свидетельством постепенного формирования канонического списка следует, видимо, считать упоминание о комплексе *ṣaḍrasa* («шесть рас») в определении древнего мистериального жанра дима (20.84), а также труднообъяснимую тенденцию к группировке рас, с которой мы сталкиваемся всякий раз, когда какие-либо элементы (музыкальные, декламационные и т.д.) соотносятся только с расами, а не с расами и бхавами, как это бывает обычно. Каково бы ни было в таких случаях число соотносимых с расами элементов, они не разносятся по отдельным расам, но непременно сопоставляются со связкой из двух, иногда трех, редко большего числа рас (см. 8.159–160; 17.107–108, 112; 19.38–40; 19.59–60; 22.63–64 и др.). При этом шрингара, как правило, сочетается с хасьей, раудра — с вирой, а бибхатса — с бхаянакой (сочетаемость каруны и адбхуты неопределенная: адбхута чаще тяготеет к раудра–вира, каруна вступает в сочетание практически со всеми расами). Конечно, принципы группировки неясны, и здесь допустимо строить разные предположения. Но не исключено, что в образовании устойчивых сочетаний известную роль сыграл хронологический момент: канонический список, вероятнее всего, формировался путем прибавления новых рас к уже существующим (как происходило и позже, в средние века), и пары могут отражать этапы таких прибавлений. Если наша догадка верна, то древнейшей из пар должна быть пара раудра–вира: обе эти расы значатся в классификации гл. 6 в группе «порождающих».

В системе «Натьяшастры» раудра приравнена к гневу, поэтому само слово *gaudra* толкуется комментаторской традицией как «гневный», «яростный». Однако в действительности *gaudra* значит «имеющий отношение к Рудре», «рудрический», и, поскольку Рудра указан в качестве бога-покровителя раудры, связь названия расы именно с этим

значением не вызывает никаких сомнений. К счастью для нас, прозаическое описание раудры составлено таким образом, что древний смысл, вкладывавшийся в понятие «рудрический», оказывается лежащим почти на поверхности. Уже в самом начале, после обычного отождествления с бхавой, составитель делает к нему неожиданное добавление: «[Раудра] возникает у данавов, ракшасов и дерзких мужей и является причиной битвы (rakṣodānavoddhatamanuṣyaprabhavaḥ saṅgrāmahetukah)». Еще одно дополнение, гораздо более обширное, дается в конце (вслед за перечислением вьябхичари): «Тут скажут: вы говорите, что раса раудра [возникает] у ракшасов, данавов и т.д., а разве у других ее не бывает? Отвечаем: и у других бывает раудра. Но здесь имеется в виду преимущество (adhikāra), ибо ведь они (т.е. данавы и ракшасы. — Ю.А.) „рудричны“ (raudra) по самой своей природе. Отчего, — спросите вы. Да оттого, что у них много рук, много лиц, торчащие и косматые рыжие волосы, выпученные красные глаза и весь облик их страшен и чёрен. Что бы они ни делали, будь то естественное выражение (svabhāvacēṣṭitam), или речевое, или телесное, — все у них „рудрическое“ (raudra). И в любви они, как правило, прибегают к насилию. А для тех мужей, что им подражают, раса раудра, сделанная из битв и стычек, также допустима».

Самое замечательное в обоих этих дополнениях — переключение с темы чувства на тему персонажа, настолько, видимо, в данном случае естественное, что составитель даже не пытается как-то его оговорить. Чем он действительно озабочен, так это необходимостью выйти из явно затруднительной для него ситуации. С одной стороны, он не считает себя вправе не сказать о данавах и ракшасах, с другой — ассоциация раудры с этими персонажами в его время, очевидно, ощущалась уже как анахронизм. Ясно, что к упоминанию о данавах и ракшасах составителя вынуждает традиция, притом традиция древняя, отчего она и не может быть просто так отброшена.

Следы этой традиции различимы еще в одном тексте, который приводится в гл. 13 в связи с обсуждением походки в расе раудра. «[Теперь] скажу, — замечает составитель, — [о походке] в расе раудра применительно к племенам дайтьев и ракшасов. О дваждырожденные, только одна постоянная (sthāyī) раса у них, [это] — раудра» (13.48–49). Далее, прежде чем перейти к описанию собственно походки, составитель классифицирует раудру в зависимости от того, создается ли она внешним убранством, телом или «естеством» (svabhāva). При этом в ходе описания каждой из названных разновидностей понятие «раудра» практически сливается с понятием «дайтья» (ракшаса): «У кого тело склизко от крови, лицо увлажнено кровью, а руки [облеплены] клочьями мяса, тот раудра, рожденный убранством. У кого много рук,

много лиц, много разного оружия, кто высок и мощен, тот известен как раудра телом» (13.50–52). По сути дела, с тем же употреблением слова «раудра» мы сталкиваемся в шлоке 7.22, где в перечне причин, вызывающих страх, упоминается «лицезрение раудров» (raudrāñāṣa darśanāt). Если теперь вспомнить, что в поздневедийских текстах близким к *raudra* термином *rudrīya* («связанный с Рудрой») обозначались демонические существа, составлявшие окружение Рудры, то едва ли будет ошибкой предположить в «раудра» «Натьяшастры» древнее театральное наименование демонического персонажа.

Сходная основа, ведущая нас к персонажу, угадывается и в описании виры. Начать с того, что само слово *vīra* значит «храбрец», «герой», и составитель, отождествляя виру с отвагой, одновременно оговаривает ее принадлежность высокой натуре (*uttama prakṛtiḥ*). Эта оговорка тем более знаменательна, что в описаниях прочих рас (если не считать определения шрингары, где мы имеем дело с очевидной интерполяцией) мотив природы отсутствует. Крайне выразительны, далее, списки вибхав и анубхав. Это — не причины и проявления чувства, а характеристики (преимущественно нравственного порядка). Среди вибхав, например, значатся политическая мудрость, храбрость, щедрость и т.п. Конечно, все эти свойства отвечают очень поздним идеалам и плохо согласуются с представлением о герое-воине. Но существенно то, что за ними явственно проступает образ протагониста (ср. 24.31–32, 34.4 и др., где о тех же качествах говорится применительно к высоким персонажам и вообще высоким мужам). О древнем тождестве *vīra* протагонисту свидетельствует также связь того и другого с Индрой: Индра является богом-покровителем виры (6.45) и он же назван богом-охранителем драматического героя (*nāyaka* — 1.96).

Итак, демон (дайтъя, данава, асура, ракшаса) и противостоящий ему герой, в роли которого, вероятнее всего, выступал бог (ср. частое употребление *vīra* в качестве эпитета ведийских богов, Индры в особенности). Теперь мы, кажется, можем понять, где зародилось учение о расах и каков был его изначальный смысл. Исследования «Натьяшастры», проведенные за последние годы, показали, что у начала древнеиндийской театральной традиции стояли ведийские культовые мистерии, инсценировавшие космогонический миф. Обобщенный образ этих мистерий дан в легенде, изложенной в первой главе трактата. Здесь рассказывается, что после того, как Брахма по просьбе богов создал знание («веду») о театральном искусстве и передал его мудрецу Бхарате и ста его сыновьям, по случаю праздника Индры был устроен первый спектакль. Перед собранием небожителей сыновья Бхараты разыграли драму, представлявшую собой воспроизведение того, «как

дайти были побеждены богами» (1.57). Что победоносная битва богов с асурами есть основная тема ведийского космогонического мифа, а праздник Индры, справлявшийся в ознаменование этого события, уходит своими корнями в ведийские новогодние празднества, убедительно доказано в работах Ф.Б.Я. Кёйпера (Kuiper 1979). Но если это так и если наше предположение относительно раудры и виры справедливо, то эти понятия могли сложиться только на почве ведийской мистериальной традиции: в литературном театре, как известно, ни боги, ни демоны в сценическом действии не участвуют. Высказанная мысль подтверждается также данными, указывающими на несомненную связь раудры и виры с действиями, обрисованными под видом первого спектакля. Во-первых, при обсуждении этих рас в тексте, как правило, всплывает тема сражения, совершенно чуждая классической драме: в определении раудры, как мы видели, прямо сказано, что она есть причина битвы, а в числе производимых ею действий названы нанесение ударов, выпускание крови, разрывание на куски и т.д.; в свою очередь, правила походки для виры (13.57) предусматривают быстроту, «неровность из-за нанесения ударов», обилие боевых танцевальных движений; в обеих расах предписывается использовать позу, принимаемую при стрельбе из лука (11.68; см. также 11.65–67; 17.110–111; 22.40). Во-вторых, раудра и вира упомянуты в списке имен ста сыновей Бхараты, который приводится в гл. 1 (см. 1.39 b). Как составлялся этот список, что вошло в него на правах имен исполнителей изначального действия, до сих пор неясно. Но что он самым теснейшим образом связан с древней традицией, донесшей до нас легенду о первом спектакле, — это несомненно. Столь же несомненным кажется и то, что в качестве имен первых актеров сюда вполне могли быть включены названия древнейших мистериальных амплуа.

Таким образом, мы приходим к выводу, что учение о расах сформировалось в контексте ведийской ритуальной культуры и на уровне раудры–виры было связано с задачей описания и классификации персонажей индраитской мистерии. Но действителен ли наш вывод также и для других рас? Можно ли и в их названиях усмотреть обозначения древних амплуа? В отношении бибхатсы и бхаянаки это кажется весьма вероятным, так как обе расы, подобно вире и раудре, входят в список сыновей Бхараты (1.35). Названия *bībhatsa* («внушающий отвращение», «ужасный») и *bhayaṅaka* («страшный») указывают как будто на демонические персонажи. Характерно, что покровителями их названы (6.45) грозные, ассоциируемые со смертью и к тому же близкие к Рудре боги Махакала (для бибхатсы) и Кала (для бхаянаки). Не исключено, что пара бибхатса–бхаянака возникла в результате ветвления первоначально единого демонического амплуа, причем, так как бхая-

нака отнесена к вторичным расам (6.41), это ветвление, скорее всего, происходило в два этапа.

Несомненно, очень архаична по своему происхождению шрингара. Прозаический текст ее определения хранит следы неоднократных переработок, свидетельствуя о сложной эволюции этого понятия. В общем, значение шрингары в театральном традиционном смысле менялось, видимо, не менее двух раз. Позднее всего возникла ассоциация с чувством любви. В прозаическом тексте она наложена на более раннее описание, где шрингара характеризуется как удовольствие, радость от созерцания красивых предметов, от прогулки, музыки, игры, встреч с приятными людьми и т.д. Это же понимание присутствует и в тексте арья (6.47–48; см. также упоминавшееся ранее толкование соответствующей шрингаре бхавы рати в гл. 7). Однако начальная часть прозаического определения обнаруживает за «удовольствием» еще одно значение шрингары, а именно «нарядное платье». «Шрингара, — читаем мы здесь, — возникает от стхайи-бхавы, [именуемой] удовольствием, [и в то же время] есть блестящее одеяние (ujjvalaveśātmaḥ). Поистине, все что ни есть на свете светлого, чистого и приятного для глаза, — все это уподобляется śṛṅgāra. Так, мы говорим śṛṅgāravān о том, кто в блестящем одеянии. И как имена людей обязаны своим происхождением обычаю, [сложившемуся] в готре или куле, и устанавливаются по слову вызывающих доверие лиц (āptopadeśasiddhāni), так и названия этих рас и бхав, а также [иных] связанных с театром предметов обязаны своим происхождением обычаю и закреплены указанием вызывающих доверие лиц. Так, по установленному обычаю, «шрингара», оттого именно, что она представляет собой красивое блестящее одеяние, есть [эта] раса». Как видим, составитель пытается доказать, что «шрингара» — наименование условное, и хотя истинное его значение — это «нарядное платье», но в театре им метафорически обозначается чувство удовольствия. Как и в случае с раудрой, доказательство выявляет затруднение, порожденное столкновением новой традиции со старой, уже непонятной, но освященной авторитетом древнего «обычая».

Однако что может стоять за «нарядным платьем»? В поисках ответа на этот вопрос обратимся к тому месту первой главы, где Бхарата рассказывает собравшимся вокруг него мудрецам, как готовилось изначальное действо. «О дваждырожденные, я подготовил представление, положив в основу его вритти бхарати, савати, а также арабхати, и с поклоном доложил об этом Брахме. Тогда наставник богов сказал мне: „Прибавь еще вритти кайшики и, что тебе для того требуется, о том скажи мне, о лучший из дваждырожденных!“ Так он сказал мне, и я ответил ему: „Да соблаговолит Бхагаван дать мне то, что необходимо для кайшики. Я видел кайшики, когда [наблюдал] за пляской Нила-

кантхи. Она связана с мягкими телодвижениями, состоит из действий, [подобных] расам и бхавам, ей свойствен изящный костюм (ślakṣṇanāipathya), и она рождается из расы шрингара. Представить ее хорошо без женщин, с одними мужчинами невозможно“. И тогда великий блеском повелитель создал умом своим (manasā) апсар» (1.41–46). Итак, речь идет о вритти — видах танцевальной пантомимы. Бхарата при подготовке к спектаклю обучает своих сыновей трем вритти, но Брахма велит прибавить к ним четвертую, кайшики. Эта вритти описывается как женский танец, исполняемый апсарой, и мы вправе заключить отсюда, что апсара и — шире — небожительница (divyastrī) была одним из традиционных персонажей древней мистерии. Что касается характеристики кайшики, то в ней особенно примечательны два момента. Это, во-первых, причастность кайшики шрингаре и, во-вторых, ее связь с «изящным костюмом». Изящному костюму, который, очевидно, должна была носить божественная героиня, придавалось столь важное значение, что в развернутом определении кайшики (22.47) он открывает перечень ее отличительных черт. Причем то, что в описаниях кайшики определяется как «изящный костюм», в других случаях может быть названо «блестящим одеянием» (ujjvalaveṣaḥ) — именно так говорится о платье богинь в гл. 24 (24.319–320).

Теперь, соединив все эти, по видимости разрозненные, факты, мы можем предположить, что два признака, упоминаемые в характеристике женской вритти, исходно не разделялись и в ранний период понятие «изящный костюм» или «блестящее одеяние» передавалось термином «шрингара». Поскольку же блестящее одеяние, как мы уже убедились, считалось у древних существеннейшей особенностью облика героини, допустимо думать, что слово śṛṅgāra служило обозначением не только костюма, но и женского амплуа (ср. в связи с этим практику наименования амплуа по типу грима или головного убора, принятую в мистерияльных по происхождению театрах Южной Индии).

В ряд с рассмотренными расами позволительно поставить и хасью. Хасья обычно выступает в паре с шрингарой, но относится к числу вторичных рас (6.39). Возможно, она действительно сформировалась позднее не только виры и раудры, но и шрингары. Nāśya значит «долженствующий быть осмеянным», «смешной». Однако прозаическое определение и определение в ариях рассматривают ее как двуединство смеха и смешного, причем арьи рисуют обе эти ипостаси хасьи в образах смеющегося (осмеивающего) и смешавшего человека: «Так как он смеется над перепутанными украшениями, несуразным поведением, несуразными речами и платьем, над уродливыми телодвижениями, [это] считается расой хасья. Так как он смешит людей уродливым обликом, речами, телодвижениями, несуразной одеждой, [это] следует

знать как расу хасья» (6.49–50). Сходное совмещение расы и носителя смеха присутствует в тексте, введенном в рассуждение о походке видушаки — постоянного комического персонажа, нередко возводимого к мистерии (13.137–142). Этот текст содержит классификацию хасья по трем видам (по связи с телом, речью и внешним убранством) и, таким образом, аналогичен уже упоминавшемуся тексту, где дана сходная классификация раудры (13.48–52). При этом точно так же, как в случае с раудрой, хасья здесь оказывается, по сути дела, другим наименованием рассматриваемого персонажа. См. особенно 13.141–142: «Украшенный лохмотьями, шкурой, сажей, пеплом или красным мелом — кто будет таков, о дваждырожденные, тот хасья, рожденный убранством». Текст 13.137–142, бесспорно, отражает древнюю традицию: ни отмеченные здесь детали костюма видушаки, ни особенности его внешности и речевого поведения не соответствуют образу этого персонажа в литературном театре. Поэтому, хотя нигде в другом месте тождество хасья–видушака не утверждается столь прямо, можно, видимо, не сомневаться в его изначальности.

Переходя к двум последним расам — каруне (kaṅṇa «жалкий», «вызывающий сочувствие») и адбхуте (adbhuta «чудесный», «связанный с чудом»), — надо сказать, что они резко отличны от шести предыдущих. Ни определения в гл. 6, ни контексты, в которых они встречаются в других местах трактата, не позволяют уловить в них никаких признаков привязанности к персонажу. Каруна практически неотличима от соответствующего ей чувства скорби, адбхута в одних случаях понимается как удивление, в других — как чудо (см., например, 20.46, где адбхута выступает обозначением чудесного происшествия, которым рекомендуется завершать натаку). Что эти расы были добавлены к списку шести мистериальных амплуа лишь в очень позднее время, кажется несомненным. Во-первых, «Натьяшастра» явно сохраняет какое-то глухое воспоминание о «шести расах» (20.84; см. также не случайное, как можно думать, упоминание о шести вкусах в сравнении, открывающем гл. 6). Во-вторых, как уже говорилось, в классификациях, связанных с расами, у каруны и адбхуты нет стабильного места: они «блуждают», примыкая то к одной, то к другой паре древних рас. Почему и каким образом произошло расширение канонического списка? Было ли это связано с перерождением самого мистериального действия или тут сыграли свою роль внешние влияния (в отношении каруны, например, — буддийское)? Ответить на эти вопросы пока, к сожалению, невозможно.

Теперь естественно возникает вопрос: если все приведенные выше соображения верны и раса изначальна равна амплуа, то почему для обозначения такого понятия, как тип персонажа, избрано именно сло-

во *rasa*, казалось бы очень от него далекое? Как кажется, ответ на это можно найти в древнейших употреблении *rasa*, засвидетельствованных главным образом в поздневедийских текстах. *Rasa* здесь означает прежде всего «сок», «жизненный сок», «сущность» (ср., в частности, знаменитый пассаж 1.1.2 из «Чхандогья-упанишады», где говорится о расе существ, земли, воды, растений, человека и т.д.). Хорошо известно, что исполнители ритуальных действий осознают себя не актерами, играющими ту или иную роль, но демоническими, божественными или иными героями, которыми они как бы становятся на время представления. То, что мы называем «амплуа», для древних актеров, разыгрывавших индраитские мистерии, было жизненным соком разных категорий существ, который вливался в них по милости богов и позволял им воссоздавать священную реальность мифа. Именно поэтому о расах говорится, что они сотворены Брахмой, именно поэтому у каждой расы есть соответствующий ей бог-покровитель. Все, что помогало актеру перевоплотиться (в буквальном смысле этого слова) в исполняемый им персонаж — костюм, грим, жест, походка и т.д., — все это считалось причастным расе или способствующим ее появлению (и потому, между прочим, наделялось сакральным значением: ср. указания относительно богов-покровителей танцевальных позиций, преимущественно воинственных, — 11.51–71, а также многочисленные данные о почитании костюмов, масок, кукол, музыкальных инструментов в традиционных театрах Востока). Отсюда идут классификация раудры на раудру, рожденную костюмом, телом и «естеством» (13.48–52), и близкая к ней классификация хасьи на хасью костюма, тела и речи (13.137–142), отсюда же вытекает цветовая классификация рас. Эти цвета, насколько позволяют судить данные древних текстов и иконографии, в основном идентичны ритуальным цветам соответствующих расам богов (так, шрингара, которой покровительствует Вишну, темного цвета, раудра — красного, вира — светлого или розового и т.д.) и, очевидно, должны были преобладать в их гриме и/или костюме.

В связи с этой организующей ролью понятия «раса», практически вбирающего в себя весь мистериальный канон, допустимо высказать еще одно предположение. Выше уже говорилось, что «Натьяшастра», хотя и глухо, упоминает о сутре, стоящей у начала театральной науки. Эта сутра, как можно думать, — то же, что сутры для актеров (*naṭa-sūtra*), упоминаемые грамматиком Панини (V в. до н.э.), и восходит, скорее всего, к периоду еще мистериального театра. Если так, то содержание ее должно было, вероятно, сводиться к рубрикации по расам разнообразных сценических предметов и приемов, начиная с костюма и кончая темпом, ритмом и мелодикой музыкального сопровождения. Едва ли случайно, что составитель «Натьяшастры» вспоминает о сутре

только в гл. 6 и при этом приравнивает к ней текст арья, который, судя по всему, не выходил за пределы описания рас и бхав.

Именно потому, что понятие «раса» окружал ореол сакральности и изначальности (это было, по существу, первое понятие в теории сценического искусства вообще), его необходимо было сохранить даже в эпоху, когда породившая его традиция отошла в прошлое. Это и привело к созданию системы, контаминировавшей расу с новым понятием «бхава». Представление об эмоции как о начале, определяющем сценический образ, могло возникнуть, конечно, только в театре, ориентированном не на воссоздание мифической реальности, а на подражание жизни. Недаром этот мотив так настойчиво звучит в текстах гл. 7 — и в рассуждении о саттвиках, и в рекомендациях черпать знание вибхав и анубхав из жизненных наблюдений и жизненного опыта (см. 7.6 и предшествующую прозу). Более того, судя по тому, что в определениях бхавы в гл. 7 говорится о поэте и поэтическом произведении, ясно, что это был театр, имевший уже литературную основу и, следовательно, очень далеко ушедший от своих мистериальных истоков. И тем не менее был один пункт, в котором древнее ритуальное понятие пересекалось с новым — и то и другое стягивало к себе средства сценического изображения, или, в терминологии «Натьяшастры», абхинаи. Чрезвычайно любопытны в этом отношении колебания традиции, отразившиеся в полемике по вопросу о том, считать ли расу причиной бхавы и, значит, подчиненных ей абхинаей или, наоборот, считать, что бхава порождает расу и одновременно связанные с ней абхинаи. Вторая точка зрения казалась, очевидно, более предпочтительной. В шлоке 6.34 (=7.3) читаем: *nānābhīnayasambandhān bhāvayanti rasān imān / yasmat tasmād amī bhāvā vijñeyā nāṭyaoyoktṛbhīh //* («Так как они делают сущими расы, связанные с разными сценическими изображениями, постановщики должны знать их как бхавы»). Однако другая шлока (6.36) как будто уравнивает права обоих понятий на связь с абхинаями: *na bhāvahīno 'stī raso na bhāvo rasavarjitaḥ / parasparakṛtā siddhis tayor abhinaye bhavet //* («Нет расы без бхавы, нет бхавы без расы, в сценическом изображении они осуществляют друг друга»).

Соединение учений о расах и бхавах в рамках единой системы явилось, видимо, результатом длительного и сложного процесса сближения обоих понятий. Архаическая мистериальная традиция, с которой было связано учение о расах, постепенно разрушалась. Культовое действо теряло былую строгость и все более превращалось в зрелище, призванное воздействовать на эстетическое чувство и эмоции зрителя. В соответствии с этим менялась и игра актера — она становилась свободнее и обретала новую выразительность. Не исключено поэтому, что насыщение сценических амплуа эмоциональным смыслом нача-

лось уже на мистериальной сцене (возможное свидетельство тому — названия бибхатсы, бхаянаки и хасы, которые, в отличие от названий трех древнейших амплуа, образованы по признаку возбуждаемой ими эмоциональной реакции). Возникновение внекультового театра, ориентированного на иные сюжеты и иную систему персонажей, должно было привести к полному забвению изначального смысла рас. А когда сформировалось учение о бхавах, подчинившее эмоции средства сценической выразительности, это довершило процесс превращения расы в эмоциональную категорию. Знаменательно, что в тексте арья расы практически включены в список бхав. Во-первых, они описываются по той же системе — перечисляются только вибхавы и анубхавы, ни стхайи, ни вябхичари в определениях не фигурируют. Во-вторых, характеристики их построены так, как если бы речь шла именно об эмоциях. При этом смех, отвращение, страх, скорбь и удивление попросту замещаются хасьей, бибхатсой, бхаянакой, каруной и адбхутой (показательно, что в определениях этих бхав в гл. 7 цитаты в арья отсутствуют — значит, под своими именами они в этом тексте не описывались). Что же касается шрингары, раудры и виры, то они вводятся в ряд бхав в качестве совершенно особых состояний. Шрингара, судя по описанию, трактуется здесь как высокое наслаждение красотой и искусствами, раудра — как кровожадная жестокость, рождающаяся в пылу битвы, а вира — как героизм, соединенный с благородной сдержанностью.

Однако вариант контаминации старого и нового учений, предложенный в тексте арья, не получил признания в ученых кругах. Тому, вероятно, было несколько причин. Подмена бхав эквивалентными им расами, несомненно, создавала терминологическую путаницу. Кроме того, в этом случае неизбежно возникал разрыв с древней традицией, придававшей расе статус понятия, обнимающего собой все составляющие театрального искусства. Наконец, известную роль могло сыграть и развитие самого учения о бхавах, требовавшее выхода за рамки чисто сценической концепции чувства. Новая система свела расы и бхавы в многоступенчатое целое и наделила расу функцией классификатора, группирующего бхавы, а через них и средства сценического изображения. Тем самым древнее теоретическое значение расы было восстановлено. Поскольку же группировка бхав потребовала выделения среди них ведущих эмоций, которые бы прямо соотносились с расами, в учение о бхавах были введены категории стхайи и вябхичари. Список стхайи был составлен по расам. Кроме пяти эмоций, отождествлявшихся с расами в арьях, сюда вошли еще три, специально подобранные по смысловой связи с шрингарой, вирой и раудрой. Это были удовольствие, отвага и гнев (заметим, что удовольствие и отвага явно

не значились до того в традиционных списках бхав: в разделах «Натьяшастры», посвященных пластике, декламации и т.д., они встречаются крайне редко — не более одного-двух раз; что же касается отваги, то на уровне текста арья она включается в состав вибхав и анубхав виры).

Классификационной системе «Натьяшастры», как мы знаем, суждена была долгая жизнь. От эпохи к эпохе она наполнялась новым, все более сложным смыслом. В ее рамках были созданы разнообразные теории, которые заслонили собой ее первоначальное назначение — точно так же, как сама она когда-то заслонила, вобрав его в себя, древнее ритуальное учение о мистериальных амплуа.

ПЕРЕВОДЫ

РАДЖАШЕКХАРА О ПОЭТЕ И ЦЕНИТЕЛЕ ПОЭЗИИ*

В литературном наследии Раджашекхары, знаменитого поэта и драматурга, наставника царей, правивших в Канаудже в конце IX — начале X в., есть теоретический трактат под названием «Кавьямиманса» («Размышления о поэзии»). То, чем мы располагаем, — это, как сообщается в авторском введении, не весь трактат, а только первый его раздел — «Кавирахасья» («Секреты поэтов»). За ним должны были следовать еще семнадцать, но они, по всей видимости, так и остались неосуществленным замыслом.

Отношение современных исследователей к «Кавьямимансе» наиболее определенно выразилось в предисловии Л. Рену к французскому переводу трактата (Рену 1946: 5–7). Это произведение, считает Л. Рену, никак не может быть названо оригинальным. Оно пестрит банальностями, перепевает давно открытые истины, и даже те немногие теоретические новшества, которые все-таки удастся в нем обнаружить, скорее всего, не являются в действительности новшествами, но просто восходят к не дошедшему до нас источнику. Единственное, что выделяет «Кавьямимансу» на общем фоне средневековой традиции, — это ее форма. Она построена не на обычном чередовании правила и иллюстрирующего примера (или правила и пояснения с примерами), но в так называемом «стиле сутра-бхашья», характерном для древних научных сочинений типа «Архашастры». Сжатые прозаические наставления свободно перемежаются здесь со стихотворными поучениями, иногда (особенно к концу глав) образующими довольно значительные фрагменты. Обсуждение того или иного вопроса дается в форме сопоставления мнений (определенная реминисценция устных дискуссий); при этом вначале приводится точка зрения анонимных «учителей» либо известных ученых и только под конец — мнение самого автора.

* Проблемы восточной филологии. Памяти профессора Любви Дмитриевны Позднеевой. М., 1979.

Ни Л. Рену, ни П.В. Кане (Кане 1971: 208–211), также отмечающий необычность формы «Кавьямимансы», не задаются вопросом, почему Раджашекхара решил отступить от принятых в поэтике норм изложения. Конечно, им могло двигать стремление как-то компенсировать банальность содержания своего трактата, но кажется все-таки, что тут были другие, более серьезные причины.

«Кавьямиманса» (или, точнее, «Кавирахасья») в целом напоминает вступительные разделы к раннесредневековым трактатам, где обычно рассматривались вопросы, лежащие на периферии анализировавшейся в них системы стилистических понятий. Но примечательно, что из традиционных вступительных тем здесь присутствует только одна — тема так называемых «причин поэзии».

Все остальное — миф о происхождении поэзии и поэтики, длинные списки поэтических штампов и условностей, классификации различных видов плагиата и т.д. — строго говоря, не принадлежит к материалу традиционному. Кроме того, даже если взять главы, посвященные «причинам поэзии» (безусловно, центральные для «Кавьямимансы»), то и тут, оказывается, традиционные вопросы образуют лишь нечто вроде костяка или стержня, на который нанизана масса разнообразных замечаний «по поводу», содержание которых явно выходит за рамки теоретической традиции. На первый взгляд может показаться, что все эти замечания, касающиеся поэта и его окружения, поэта и непонимающей его толпы, толкующие о плагиате, мелочах литературного быта и ином в том же духе, не имеют особой важности, тем более что многое в них неново, хотя и неожиданно своим появлением в контексте теоретического сочинения. Но за кажущейся случайностью рассеянных тут и там отступлений явственно проступает авторская установка, резко расходящаяся с теми воззрениями, на которых покоится учение о «причинах поэзии».

В раннесредневековой поэтике, еще не изжившей до конца древние представления о божественной речи, глаголящей устами провидцев-риши, поэт заслонен поэзией. Она существует как бы сама по себе и не столько создается им, сколько обнаруживает себя в нем, когда он в минуты озарения «видит» многообразные предметы и «слышит» благозвучные слова. Больше того, поэт не представлен в ранних трактатах даже как образ, пусть абстрактный, но все же наделенный автономной целостностью. Нет поэта, есть отвлеченно формулируемые «причины поэзии» — поэтический дар, тренировка, профессиональные знания.

У Раджашекхара же, напротив, именно благодаря необязательным по видимости отступлениям на месте безличных «причин» вырастает фигура поэта, всеми силами пытающегося утвердить себя в обществе, вынужденного угождать богатому и бездарному покровителю, не-

смотря ни на что сознающего свою ценность и озабоченного тем, чтобы защитить свое произведение — которое он считает именно своим! — от посягательств плагиаторов. Это уже не простое нарушение нормы, это — целый переворот, за которым стоят окрепшее авторское самосознание и незнакомый прежней эпохе интерес к личности творца.

Теперь становится понятным, почему Раджашекхара не написал обычного трактата. Как мог новый, живой, совсем еще не устоявшийся и, главное, неофициальный материал уложиться в рамки сжатого, отвлеченного правила и не менее сжатого и отвлеченного пояснения? Нет, тут нужна была другая, более свободная форма. В трактатах типа «Артхашастры», несмотря на всю деревянность сухого, отрывистого стиля, сохранился все-таки столь характерный для всей древней традиции момент дискуссии, спора. Это, вероятно, и побудило Раджашекхару использовать их форму, придав ей при этом оттенок живой, несколько беспорядочной беседы.

В ученых кругах, придерживавшихся старых идеалов, «Кавьямиманса» не получила признания. Возможно, это отношение средневековой традиции повлияло и на оценку ее современными исследователями, не увидевшими в этом произведении интереснейшего документа очень важной, хотя во многом пока еще и неясной для нас эпохи.

Ниже приводится перевод фрагментов из четвертой и десятой глав «Кавьямимансы». Перевод сделан по изданию: *Kāvya-mīmāṃsā of Rājāśekhara*. Ed. by C.D. Dalal and Pandit R.A. Sastry. Rev. and enlarged by K.S. Ramaswami Sastri Siromani. 3d ed. Baroda, 1934.

Глава 4

[...] Сосредоточение есть внутреннее усилие, говорит Яварий¹, а упражнение — внешнее². Вместе же они помогают выявиться творческой способности³. Последняя — и только она — есть причина, [вызывающая к жизни] поэтическое произведение. Она есть также склонность к [проявлению] воображения⁴ и вкуса⁵. В самом деле, воображение и вкус суть действия, совершителем которых является способность: на способного находит озарение, и способный обнаруживает понимание.

Воображение — это то, что озаряет, приводя на ум армии слов, караваны предметов, отряды украшений, разные способы выражения и иное в этом же роде⁶. Если человек лишен воображения, караваны слов и предметов как бы скрыты от его взора, но наделенный воображением, даже если он слеп, словно видит их воочию. Ведь рассказывают же, что Медхавирудра, Кумарадаса⁷ и некоторые другие поэты были слепыми от рождения. И кроме того, даже великие поэты не

описывали обычаи дальних стран и иных миров⁸, а также поведение [своих] героев, посмотрев предварительно на все это собственными глазами ...

Воображение бывает двух родов — побуждающее к созиданию и оживляющее. Побуждающее к созиданию служит поэту. Оно, в свою очередь, трех видов: врожденное, приобретенное и выработанное. Врожденное зависит от опыта, [накопленного] в прежних рождениях, приобретенное вырастает из опыта, [накопленного] в этом рождении; выработанное рождается с помощью наставлений, [почерпнутых] из священных текстов, руководств и прочего⁹. Первое лишь в малой степени [определяется] теперешним опытом, [поэтому] его и называют врожденным; приобретенное — в большой; а для выработанного время наставлений только теперешнее и время [накопления] опыта также только теперешнее.

Тех же трех типов бывают и поэты: одни поэты от бога¹⁰, другие — от упражнений, третьи — от наставлений. Поэт от бога мудр, и его умение слагать прекрасные речи — результат опыта, [накопленного] в иных рождениях. У поэта от упражнений мудрость нахватанная, и красноречие у него появляется вследствие постоянных упражнений, [которым он предается] в данном рождении. Поэт от наставлений не умен и обнаруживает владение речью лишь после того, как его этому обучили. Но тогда, скажут учителя, поэтам первых двух типов не нужно читать оставшуюся часть [твоих] наставлений. Ведь виноград, будучи сладким от природы, не требует приправы из тростникового сока. Нет, нужно, говорит Яварийя, ибо два действия, направленные на достижение одной цели, [соединяясь], приносят вдвое больший успех.

Шьямадева утверждает, что каждый предыдущий тип поэтов лучше последующего. Ибо

Поэт от бога не знает границ своей воле,
[Воля] поэта от упражнений ограничена;
А поэт от наставлений просто
Болтает — красиво и бесполезно!

Лучше всего, говорит Яварийя, совершенство, а совершенство возникает от сочетания многих достоинств. К тому же

Почти не бывает так, чтобы в одном были сразу три вещи:
Мудрость, прилежание в изучении
Связанных с поэзией наук
И творческая способность — секрет [истинного] поэта.

Ближе других к поэтическому трону тот,
Кто умен, много упражнялся

В поэзии, изучал связанные с нею науки
И ревностно исполняет священные предписания.

Различие поэтов в степени совершенства породило эту вот поговорку:

Произведение одного поэта сидит дома,
Другого — доходит до дома его друзей,
Произведение же третьего, подобно любопытному, вечно
бродит кругом,

Оставляя следы слов на устах [даже] необразованных людей.

Таково воображение, побуждающее к созиданию. Оживляющее воображение служит ценителю¹¹. Оно вдыхает жизнь в труд и замысел поэта. Воистину благодаря ему плодоносит древо деятельности поэта, а иначе оно засохло бы. Но как отличить два эти [воображения] друг от друга, говорят учителя, если поэт одновременно является ценителем, а ценитель — поэтом? Ведь есть же такое, например, высказывание:

Место [поэтов] на земле бывает разным,
Ибо сила воображения больше у одного и меньше у другого.
Поэт же, способный оценивать [произведения],
Занимает обычно не низкое положение.

Нет, говорит Калидаса, способность создавать поэзию и способность оценивать ее совсем не одно и то же¹², ибо они различаются как по сущности, так и по сферам приложения. Как говорят,

Один умеет слагать речи, другой — только их слушать,
И удивлению нашему не будет предела, если
мысль твоя преуспеет и в том, и в другом.
Ибо не бывает так, чтобы в одном соединилось
сразу несколько чрезмерных достоинств:
Один камень рождает золото, другой служит для
его испытания.

Ценители, говорит Мангала, бывают двух видов — «страдающие от недостатка аппетита» и «поедающие все, вплоть до травы». По словам последователей Ваманы, и поэты бывают такими же¹³. Яварийя же говорит — [не двух, а] четырех, [ибо среди них есть еще] завистники и проникающие в суть [поэзии].

Последователи Ваманы утверждают, что первые [из них, т.е. страдающие от недостатка аппетита], обладают способностью суждения, а вторые — нет. А Яварийя говорит так. «Недостаток аппетита» у них может быть либо врожденным, либо происходящим от [обширных] знаний. Врожденный все равно что чернота в свинце — его не вытра-

вишь и сотнею чисток. Если же он происходит от знаний, то должен сменяться «аппетитом» в тех случаях, когда речь заключает в себе нечто в высшей степени достойное познания. Далее. Способность «по-есть все, вплоть до травы» свойственна всем. В самом деле, у всякого стремящегося к знаниям, [всякого] любопытствующего, чем бы он ни занимался, сперва является эта [всеядность]. Ибо неразвитость воображения и способности суждения не позволяет размежевывать достойное и недостойное, и оттого проходишь мимо многого [достойного] и приемлешь многое [недостойное]. Ведь только приобретая способность судить, ум начинает источать мед. Но в конце концов можно [научиться] видеть все, как оно есть. Перестать же делать ошибки — значит приблизить себя к блаженству конечного освобождения.

Что до завистника, то наделен он воображением или нет, остается неясным, ибо в отношении достоинств других он принимает на себя обет молчания. Человек понимающий и независтливый, впрочем, большая редкость. Вот что говорят об этом:

Кто ты? — Я поэт. — Прочти-ка что-нибудь
из новых [твоих] сочинений, друг! —
Что ты, я и говорить-то о стихах теперь перестал! —
Отчего так? — Слушай!
Такого ценителя, который бы правильно судил
о достоинствах и недостатках,
Сам будучи хорошим поэтом, вообще нет в мире,
если и встретится такой, то обязательно
окажется завистником.

А уж проникающий в суть [поэзии] бывает один на тысячу. Говорят об этом так:

Лишь в силу совершенных ими добрых дел
немногим мудрецам,
Задышающимся вследствие отсутствия ценителя
в темнице собственных уст,
Удается иногда встретить человека,
Понимающего поэтический труд, того,
Кто знает толк в способах плетения слов,
Наслаждается красивыми оборотами речи,
Пьет густой нектар расы¹⁴
И срывает печать, за которой скрыт истинный замысел.
Хозяин и друг, советчик
И ученик, учитель, наконец,
Бывает у поэта. Но что удивительного,
Если ему не попался истинный ценитель?

Что толку в собственном сочинении,
Если оно существует только у него в уме
И если ценители не разносят повсюду
Речи, из которых оно связано?

В каждом доме есть поэтические произведения,
Занесенные на страницы книг,
Но лишь два или три из них высечены
На каменных стелах сердец ценителей.

Ценителю видны те
Немногие неправильности в хорошем произведении,
Которых не увидел создатель спектакля,
Определяя все формы сценического изображения¹⁵.

Один [ценитель] оценивает словами,
Другой — сердцем,
Третий оценивает слезами, жестами
И иными проявлениями чувств.

Один [ценитель] склонен к приятию достоинств,
Другой склонен к неприятию недостатков,
Некоторые ценители склонны одновременно
К приятию достоинств и неприятию недостатков...

Глава 10

[Только] овладев [основными] и дополнительными знаниями, можно приниматься за поэтический труд. Полные списки имен и глагольных корней, словарь, учение о размерах и наука об украшениях суть [основные] поэтические знания, а шестьдесят четыре искусства — дополнительные¹⁶.

Близость к поэту, пользующемуся покровительством хорошего человека, местные новости, споры с остроумным противником, житейские дела и беседы с учеными людьми — «матери», [рождающие] поэзию. А также — произведения древних поэтов. Кроме того,

Здоровье, воображение, упражнения, набожность,
Беседы с учеными, обширные познания,
Твердость памяти и уверенность в себе —
[Вот] восемь «матерей», [необходимых], чтобы быть поэтом.

И вдобавок всегда должна быть чистота. Чистота же тройка — чистота речи, чистота мысли и чистота тела. Две первые рождаются шастрами. А третья — [это] ноги с [аккуратно] подстриженными ногтями,

рот, [освеженный] бетелем, в меру умашенное тело, дорогое, но не роскошное платье, голова, [украшенная] цветами. Ведь чистое поведение, как говорят, вызывает расположение Сарасвати: какого нрава поэт, такова и [его] поэзия («Как выглядит художник, — гласит пословица, — так выглядит и его картина»). [Поэту подобает] вести разговор с улыбкой, говорить обо всем иносказательно, повсюду доискиваться до тайного смысла, воздерживаться от порицания чужих произведений, если его не спрашивают, а если спросят, высказываться о них так, как они того заслуживают.

Тщательно убранный дом его должен иметь разнообразные помещения, подходящие для [каждого из шести] сезонов, [а также] парк — со множеством скамеек, сооруженных под деревьями, с горкой для игр, с прудами, заросшими лотосами, с рекой, бурно бегущей к морю, с канавками, по которым струится вода, с павлинами, антилопами, голубями, с журавлями, утками, гусями, с куропатками, кроншнепами, орланами, попугаями и дроздами; с гротами, душевыми, фонтанами, беседками и качелями — дабы уносить изнеможение, [рожденное] зноем.

Чтобы предотвратить стремление отвлечься от поэзии, которое [возникает] в уме, истощенном слишком усиленным занятием ею, там, где трудится поэт, либо вовсе не должно быть людей, либо должны быть [только] слуги, и притом — онемевшие во исполнение приказа...¹⁷.

Под рукой у него всегда должны быть шкатулка с записными дощечками и мелом, коробка с красками, листья тади¹⁸ или куски бересты и к ним — кисти и чернильница, пальмовые листья и железные иглы к ним, хорошо вычищенные стены...

Пусть [поэт] не презирает себя
Из-за того только, что люди хулят его.
Пусть он сам себя оценит,
Ибо толпа своенравна:

Она поет хвалебные гимны [поэту], отошедшему в иной мир,
Славит живущего в чужой стране,
Но поэта, который у нее перед глазами,
Даже если он велик, она презирает.

Редко кого восхищают
Стихи поэта-современника,
Красота родственницы
И ученость домашнего врача!

Великий смех вызывает такое поведение,
Когда поэтов, ставших [уже] океаном прекрасных речений,

Порицают за посредственность их поэтических способностей
Те, кто даже не гнушается красть чужие сочинения.

[Не только] сладостная речь достойных, но даже вкушаемые
Из простого любопытства и сладостные лишь в малой своей
части

Поэтические создания детей, женщин и низкорожденных
Переходят из уст в уста.

За день расходятся во все стороны
Стихи поэтов, [сочиняющих] сразу,
А также царей и отрешившихся от мира,
Готовых [использовать] для [своего] дела [всякий] удобный
случай.

Не рассуждая о том, каковы стихи,
[Созданные] отцом, учителем, царем,
Сын, ученик и воин
Декламируют их и воздают им хвалу.

И вот еще секрет, [который надо знать] поэту: не должно читать [на публике] сделанное наполовину, ибо плодом этого будет незавершенность. Также нельзя читать новое [произведение] перед одним [слушателем], потому что, объяви он [это произведение] своим, какой свидетель изобличит его во лжи?

Не следует еще очень высоко оценивать свое сочинение — ведь пристрастность мешает правильно видеть достоинства и недостатки. И не надо заноситься: даже капли заносчивости довольно, чтобы погубить все совершенства, обретенные в прошлых рожденьях. Определять же, чего стоит [твое произведение], следует с помощью других. Ибо, как гласит пословица, «Чего не увидит создатель, то увидит посторонний».

Тем же, кто мнит себя поэтами, надо угождать, подлаживаясь под их желания. Ибо изящно реченное в присутствии мнящего себя поэтом все равно что вопль в пустыне, и к тому же может уплыть [от тебя]. Об этом говорится так:

Наивысший секрет разумного поведения состоит в том,
Чтобы не читать хорошее произведение перед тем,
кто мнит себя поэтом.

[Ведь] он не только не оценит его по достоинству,
Но и погубит, включив в свое сочинение.

Если разным занятиям не отвести свое время, они придут в беспорядок. Поэтому как день, так и ночь необходимо разделить на четыре части по числу «страж»¹⁹.

Встав на рассвете, поэт должен совершить поклонение утренней заре, а затем прочесть гимн Сарасвати. После этого, удобно усевшись в комнате, [отведенной] для занятий, он должен вплоть до удара гонга штудировать основные и дополнительные науки, ибо ничто так не возбуждает воображение, как свежая шлифовка [ума]. Во второй [части дня следует заняться] сочинительством²⁰. Около полудня нужно искупаться и спокойно поесть; после же еды — завести беседу о поэзии, а иногда — [затянуть игру в] вопросы и ответы, в завершение стихов, поупражняться в задачах, укрепляющих память, или [заняться] составлением фигурных стихов²¹. Так [проходят] три четверти [дня]. В четвертую один или в тесном кругу [поэт должен] просмотреть стихи, составленные в первой половине дня. Сочиняя стихи, находишься во власти расы, и многого не замечаешь. Вот почему необходимо просмотреть [их] после — убрать лишнее, восполнить недостающее, переставить стоящее не на месте, восстановить упущенное. На это [уходит] вся [четвертая часть дня].

Вечером должно совершить поклонение вечерней заре и Сарасвати, а затем до наступления ночи — заняться перепиской сочиненного и выверенного за день. [В начале ночи] следует насладиться женщиной в той мере, в какой это [тебе] необходимо, а в течение второй и третьей [части ночи] хорошенько поспать: глубокий сон — первейшее условие телесного здоровья. В четвертую [часть ночи] надо постараться проснуться и, очистив мысли [свои] в мухурту Брахмы²², произвести досмотр различных дел. Так [проходят] день и ночь.

¹ *Январийя* — то есть происходящий из рода Яяваров. Так представляет себя Раджашекхара, приступая к изложению собственной точки зрения, расходящейся с мнением авторитетов.

² Объединение сосредоточения (*samādhi*) и упражнения (*abhyāsa*) в пару взаимосвязанных понятий принадлежит, по-видимому, действительно Раджашекхаре. В известных нам ранних текстах оно, во всяком случае, не встречается. Но сами по себе эти понятия не новы. За сто лет до Раджашекхары о необходимости сосредоточенности при сочинении поэзии писал Вамана (СПУ 1.3.17), разъясняя, что «сосредоточенный ум видит предметы». Ср. позднее у Рудраты замечание о «хорошо сосредоточенном (*susamādhini*) уме» поэта (ПУР 1.15). Что касается упражнения, тренировки, то это требование — одно из самых старых и важных в системе условий поэтического творчества (см. ЗП 1.103, СПУ 1.3.13, ПУР 1.14).

³ *Творческая способность* — *śakti*. Этот термин начинает употребляться в теоретических трактатах IX в. наряду с *pratibhā* (см. ниже), иногда в качестве точного его синонима (см. ПУР 1.15–16), иногда же с оттенком, близким к понятию выработанного мастерства, противопоставляемого природному дару (тенденцию к такому употреблению можно заметить у Анандавардханы). Раджашекхара, как будет видно дальше, отделяет *śakti* от *pratibhā*, подчиняя при этом второе понятие первому.

⁴ *Воображение* — лишь приблизительное соответствие гораздо более широкому и богатому содержанию термину *pratibhā*. В древнейших своих употреблениях, например в буддийской литературе, где им передается состояние певца, импровизирующего по поводу только что услышанной проповеди Будды, слово *pratibhā* означает нечто близкое к «озарению», «вдохновению». Позднее, когда оно начинает использоваться в теоретических сочинениях, в его значении на первый план выдвигается понятие одаренности, таланта. Ср. замечание Бхамахи (ПУ 1.5): «Даже тупоумный может овладеть наукой, следуя наставлениям учителя, но поэзия рождается только у того, кто наделен *pratibhā*». Еще позднее, в IX в., в связи с предпринимаемыми в это время попытками анализа психологии творческого акта, содержание термина вновь претерпевает трансформацию. Теперь теоретики акцентируют в нем моменты проникновения в суть вещей, видения, способности мысленного конструирования новых словесных выражений и особенно предметов (ПУР 1.15; *Анандавардхана*. Дхваньялока 4.6). В этом смысле прежде всего употребляется *pratibhā* и Раджашекхара. Однако другие, более ранние значения термина, хотя и отнесенные на второй план, продолжают ощущаться в «Кавьямимансе», в иные моменты явственно выступая на поверхность.

⁵ *Вкус* — *vyutpatti*. Этот термин вошел в употребление, по-видимому, только в IX в. Он включил в себя, во-первых, понятие профессиональной образованности (требование которой — обычно с перечислением необходимых для поэта специальных знаний — встречается уже у Бхамахи), а во-вторых, новое понятие способности суждения, вырастающей на основе этой образованности, см. ПУР 1.14, 18; *Анандавардхана*. Дхваньялока 2.32, 3.6 (пояснения к карике). В «Кавьямимансе» *vyutpatti* в большой степени освобождается от изначальной двусмысленности. Раджашекхара разделяет понятия образованности (о ней см. дальше, в гл. 10) и способности суждения, очевидно, не видя между тем и другим прямой причинной связи. В главе пятой (с. 16) он пишет: «*Vyutpatti*, говорят учителя, это обширные познания... Яварийя говорит: *vyutpatti* — это способность судить о сообразном и несообразном». Отделяясь таким образом от эрудиции, *vyutpatti* в то же время сближается с воображением. Только сочетание воображения и вкуса дает истинный талант. Ср. рассуждение в той же, пятой главе (с. 16): «Яварийя говорит: когда воображение и вкус сочетаются друг с другом, оба они обретают превосходство. Ведь совершенство форм без очарования (*lāvaṇya* — букв. «солёности»), так же как очарование без совершенства форм, не создает каждое само по себе большой красоты».

⁶ Ср. определение творческой способности (*śakti*) у Рудраты (ПУР 1.15): «Постоянное и многообразное вспыхивание в хорошо сосредоточенном уме предметов, достойных выражения, а также когда проступают в нем безупречные слова, это — *śakti*».

⁷ В известной нам традиции не сохранилось ни произведений поэта Медхавирудры, ни сведений о нем. Что до Кумарадасы, то Раджашекхара, возможно, имеет в виду сингальского поэта (конец VII — начало VIII в.), автора поэмы «Похищение Джанаки». Цейлонская традиция, правда, ничего не говорит о его слепоте.

⁸ Речь здесь идет о земных мирах — *двипах*.

⁹ Дандин первым, насколько можно судить по сохранившимся текстам, заговорил о различии между природным дарованием (*naisargikī pratibhā*), которое является «результатом совершенства опыта, накопленного в прежних рождениях», и мастерством, приобретаемым неустанным трудом и служением

Сарасвати (ЗП 1.104–105). Затем мы вновь встречаемся с этой мыслью у Рудраты (ПУР 1.16–17): «Творческая способность, именуемая другими *pratibhā*, бывает двух видов — врожденная и произведенная. Из них врожденная, которая [называется] так из-за того, что рождается вместе с человеком, лучше, ибо она нуждается в других условиях, [необходимых для создания поэзии], только как [в средстве] совершенствования себя самой. А произведенная с трудом рождается высокой образцованностью». Раджашекхара, как видно, дает этой ставшей уже традиционной теме некоторое развитие, вводя различие между мастерством, обретенным в результате профессионального опыта, и простой «втулкой» ремесленника.

¹⁰ ...от бога... — букв. «от Сарасвати». Сарасвати — богиня мудрости и красноречия.

¹¹ Наделение ценителя воображением и тем самым сближение процесса творения с процессом восприятия произведения, пожалуй, важнейшее теоретическое достижение Раджашекхары. Эта мысль была усвоена такими крупными учеными X в., как Бхатта Тота и Абхинавагупта, и позднее стала общим местом средневековой эстетики. Надо сказать, что уже Анандавардхана, впервые поднявший вопрос о роли ценителя, пытался отделить его от массы неценителей указанием на особую, присущую ему способность. Но дальше простого утверждения, что у ценителя есть «способность быть ценителем» (*sahṛdayatva*), он не пошел. Еще одно важное расхождение между Анандавардханой и Раджашекхарой: у Анандавардханы ценители предстают единой группой, высказывающей всегда одну и всегда правильную оценку; Раджашекхара, напротив, признает возможность разных оценок и разную степень и даже характер понимания (см. далее).

¹² Основанием для этой ссылки на мнение Калидасы послужили, видимо, некоторые места его сочинений, в которых высказывается мысль о том, что мастер (поэт, режиссер) не может сам оценивать свое произведение и потому должен представлять его на суд знатоков. Ср. «Род Рагу» 1.10: «Да соблаговолят выслушать эту [поэму] знатоки, выявляющие достоинства и недостатки [в поэтических сочинениях] — ведь только в огне можно обнаружить, чисто золото или загрязнено». «Шакунтала» 1.2 (слова сутрадхары, хозяина актерской группы и режиссера): «Я не могу считать, что хорошо владею искусством постановки, пока не увижу удовлетворения на лицах знатоков, ибо мысль мастеров, как бы сильна она ни была, не уверена в себе». Ср. также «Малавика и Агнимитра» 1.2.

¹³ См.: *Вамана*. СПУ 1.2.1: «Поэты [бывают] „страдающими от недостатка аппетита“ и „поедающими все, вплоть до травы“». В комментарии к этому правилу Вамана разъясняет: «Выражения „страдающий от недостатка аппетита“ и „поедающий все, вплоть до травы“ [употреблены] во вторичном значении. Какое же это значение? Способность судить [о том, что хорошо и что плохо], и отсутствие способности судить». И дальше (1.2.2–3) пишет: «Первых должно учить, ибо они обладают способностью суждения. Вторых — нет, ибо у них [наблюдается] обратное этому». Последнее замечание вызывает возражение Раджашекхары — см. нижеследующее рассуждение, где (переноса характеристики, выработанные Ваманой применительно к молодым поэтам, на будущих критиков) Раджашекхара доказывает, что чрезмерная требовательность в случае, когда она есть врожденное свойство, не поддается воспитанию, между тем как «всеядность» естественна для начала пути и при соответствующем воздействии может перерасти в истинное понимание.

¹⁴ *Rasa* — эмоция, изображенная в произведении.

¹⁵ Ср. вышеприведенную (примеч. 12) цитату из «Шакунталы» Калидасы.

¹⁶ Список знаний, обязательных для поэта; с некоторыми вариациями (и обычно в сочетании с другими факторами, обуславливающими появление поэтического произведения) приводится у всех предшественников Раджашекхары (за исключением Анандавардханы). В нем обязательно фигурируют грамматика (заменяемая у Раджашекхары сводами имен и глаголов), словарь, метрика и искусства. Раджашекхара впервые вводит в число так называемых поэтических знаний поэтику и также впервые разделяет знания на основные и дополнительные. Список шестидесяти четырех искусств, отнесенных им к дополнительным знаниям, дается в «Камасутре» 1.3.16 (см. также «Артхашастра» 2.2.3–4). Помимо собственно искусств (пения, танца, театра и т.д.) здесь перечисляются разнообразные игры (в первую очередь литературные), «изящные» занятия и ремесла (ювелирное дело, изготовление цветочных гирлянд и т.д.).

¹⁷ Работать в уединенном месте рекомендовал поэтам и Вамана (СПУ 1.3.19).

¹⁸ *Tadi* (tādī) — разновидность пальмового дерева, листья которого использовались в качестве писчего материала.

¹⁹ Так называли промежуток времени, равный трем часам (через три часа полагалась смена ночной стражи). Так как вторая стража кончается у Раджашекхары в полдень (см. далее), ясно, что день начинается в 6 часов утра (а ночь соответственно в 6 часов вечера).

²⁰ Вамана советовал заниматься сочинением в четвертую часть ночи (то есть сразу после пробуждения) — см. СПУ 1.3.20.

²¹ Здесь перечислены литературные игры, которыми принято было заниматься в поэтических кругах. «Вопросы и ответы» (*praśnottara*) — стихотворение, составляющееся следующим образом: один из играющих сочиняет вопрос, обязательно двусмысленный (что достигается использованием двузначных слов и выражений); партнер должен так построить ответ, чтобы он откликнулся на второй — не лежащий на поверхности — смысл вопроса. «Завершение стихов» (*kāvyaśamasyā*) — своего рода контаминация, состоящая в том, что строка или полустрофа известного произведения дополняется органически с ней сочетающимися строками собственного сочинения. «Фигурные стихи» (*citraṅga*) — стихи, создающие зрительный образ предмета (меча, колеса, плуга и т.д.) путем определенного расположения повторяющихся слогов. Менее ясен смысл термина *dhāraṇāmātṛkā*. Он встречается в списке искусств в «Камасутре» (1.3.16) и, согласно комментарию Джаямангалы, представляет собой систему задач или упражнений, развивающих навыки быстрого запоминания со слуха.

²² *Мухурта* — тридцатая часть суток, то есть временной промежуток, равный 48 минутам. Мухуртой Брахмы, видимо, именовалась начальная мухурта четвертой стражи ночи, традиционно считавшейся «стражей Брахмы».

УЧЕНИЕ АБХИНАВАГУПТЫ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПЕРЕЖИВАНИИ (По тексту «Лочаны»)*

Хотя эстетическое учение знаменитого кашмирского философа и мистика Абхинавагупты (X–XI вв.) давно привлекает к себе внимание исследователей, работа по переводу и комментированию излагающих его текстов началась лишь в сравнительно недавнее время. Отчасти это, видимо, объясняется тем, что само по себе выявление таких текстов сопряжено с известными трудностями: специальных сочинений по вопросам эстетики в наследии Абхинавагупты нет, о его взглядах приходится судить на основании замечаний и высказываний, рассыпанных по разным (и притом значительным по объему) произведениям. Особенно богаты рассуждениями этого рода «Лочана» — комментарий к трактату Анандавардханы «Дхваньялока» — и «Абхинавабхарати» — толкование к древнему руководству по театральному искусству «Натьяшастра». Изучение эстетических материалов Абхинавагупты началось с текстов «Абхинавабхарати», более обширных и более концентрированно расположенных (преимущественно в пояснениях к гл. 6). Важнейший текст «Абхинавабхарати» был переведен и откомментирован в середине 50-х годов итальянским ученым Р. Ньюли (Gnoli R. *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*. Roma, 1956). При переиздании своей книги в 1968 г. Р. Ньюли включил в нее в качестве приложения переводы двух больших текстов «Лочаны» — из пояснений к 1.18 и 2.4. Переводы из «Лочаны» (в том числе из комментария к 2.4) вошли также в работу Дж. Мэссона и М. Патвардхана (*Masson J.L., Patwardhan M.V. Sāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*. Poona, 1969). К сожалению, и это издание, и второе издание книги Р. Ньюли оказались мне недоступны.

Все имеющиеся переводы представляют собой лишь первые попытки овладения эстетическими текстами Абхинавагупты, которые спра-

* Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования. 1972. М., 1977.

ведливо причисляются к труднейшим в средневековой научной литературе Индии. Одна из таких попыток предлагается и в настоящей статье. Здесь собраны важнейшие материалы «Лочаны».

Из пяти приводимых фрагментов два (из пояснений к карикам 1.1 и 1.4) представляют собой определения (соответственно ценителя поэзии и расы) и три — более или менее пространные рассуждения, построенные в форме полемики с оппонентами. Так как все эти тексты весьма сложны — как по содержанию, так и по манере изложения, — целесообразно предпослать им краткий обзор эстетической системы, с достаточной ясностью вырисовывающейся при их сопоставительном анализе.

1. Проблема, интересующая Абхинавагупту в первую очередь, есть проблема эстетического переживания. В ходе обсуждения этой главной проблемы затрагиваются и другие, более или менее тесно с ней связанные, — об эстетической восприимчивости, о психологии творческого акта, о структуре эстетического объекта. Причем, поскольку «Лочана» — комментарий к трактату по поэтике, в соответствии с предметом, обсуждаемым в комментируемом тексте, все эти проблемы рассматриваются применительно к сфере литературного искусства (в то время как в «Абхинавабхарати» речь идет о театре).

2. Эстетическое переживание, по Абхинавагупте, есть переживание эмоции, изображенной в произведении. В сущности, в произведении изображена не эмоция как таковая (которая, по-видимому, в силу своей непредметности мыслится недоступной наглядному изображению), но совокупность предметных (чувственно данных) признаков, необходимо связанных с тем или иным эмоциональным состоянием. Что же касается эмоции, то она формируется в акте эстетического восприятия на основе соответствующих наглядно данных признаков, или — иначе — в результате «вхождения» в изображенную эмоциональную ситуацию.

3. Эстетическая ситуация в целом — включая эстетически переживаемую эмоцию, само эстетическое переживание и вызывающий это переживание «мир» художественного произведения — выделяется в специфическую область, строго отграничиваемую от практически-жизненной сферы. Это разграничение эстетического и практически-жизненного подчеркивается использованием специальной терминологии: эстетически переживаемая эмоция обозначается у Абхинавагупты термином «раса» (*rasa* — букв. «вкус»), эстетическое переживание — термином «вкушение» (*rasanā*), а изображенная действительность — сочетанием терминов «возбудители» (факторы, вызывающие и усиливающие эмоцию), «проявления» (внешние признаки эмоции), «неустойчивые чувства» (кратковременные и вторичные душевные состоя-

ния, которые могут рассматриваться как следствия и потому — признаки изображаемой эмоции). Среди этих терминов новым является, по сути дела, только один — «вкушение» (выбранный, очевидно, по связи с *rasa*). Термин «раса» встречается впервые в «Натяшастре» и затем широко употребляется в литературе по поэтике (особенно в «Дхваньялоке») как общее обозначение эмоции, данной в произведении, во-первых, и как обозначение сильных форм изображаемых душевных состояний, несильные формы которых обозначаются термином (*sthāyi*)*bhāva* «(устойчивое) чувство», во-вторых. Термины «возбудители», «проявления», «неустойчивые чувства» также известны со времен «Натяшастры». В поэтике VIII–IX вв. под ними разумеются факторы, с помощью которых в произведении создается образ эмоционального состояния — без характерного для Абхинавагупты противопоставления этих факторов соответствующим жизненным явлениям (ср. пояснения к 1.18).

4. Эстетическое переживание мыслится Абхинавагуптой как длительный процесс, включающий в себя по крайней мере три последовательно сменяющих друг друга этапа. Знакомство с поэтическим произведением порождает сперва весьма сложное состояние, непосредственно ощущаемое просто как взволнованность, возбуждение, но в действительности представляющее собой взаимодействие нескольких душевных движений. Прежде всего, описанная в произведении эмоциональная ситуация (сочетание возбудителей и т.д.) оживляет в сознании (или душе, сердце) читателя следы, оставленные в нем соответствующим переживанием. Здесь существенны два момента: во-первых, неважно, что послужило источником отложившихся в сознании впечатлений — собственное переживание или наблюдение за чужим переживанием, — и те и другие в равной мере могут актуализироваться художественной действительностью; во-вторых, в эстетическом восприятии актуализируются впечатления не от какого-то одного определенного переживания, но от всего множества испытанных и виденных переживаний данного рода (см. пояснение к 1.5, а также к 1.18).

Эмоциональный отклик, пробуждаемый произведением, приводит к появлению особого к нему отношения, в котором присутствует момент положительной реакции и даже интимности; оно начинает ощущаться как «согласное сердцу», иначе говоря — влекущее к себе, ценное, прекрасное (см. пояснения к 1.4). И наконец, самое важное — в результате возникающего таким образом влечения или «сердечного согласия» в познающем субъекте происходит переориентация: он «выходит» из сферы жизненно-практических интересов, и сознание его, освобождаясь от всего того, что заполняло его перед этим, т.е. от

дробящих, ограничивающих и затемняющих его мыслей, желаний и эмоций, очищается, чтобы целиком сосредоточиться на данном — эстетическом — переживании (см. толкование к 1.18, а также к 2.4). Наступает второй этап эстетического процесса — «отождествление», т.е. полная отдача эстетическому восприятию, которая имеет следствием дальнейшее развитие пробужденных на предшествующей стадии эмоциональных впечатлений и слияние их в некое общее, лишенное определенности конкретное жизненное переживание чувство. Вот это чувство (или «раса») становится объектом эстетического восприятия на завершающей его стадии, которая характеризуется ощущением блаженства и именуется «вкушением (или смакованием) расы», наслаждением или успокоением (см. толкования к 1.5, 1.18, 2.4).

5. При рассмотрении эстетического переживания как познавательного процесса в нем выделяются два этапа — предварительный, состоящий в познании изображенной ситуации, и главный, включающий познание формирующейся на основании этой ситуации эмоции (см. толкование к 1.18). «Раса» есть, таким образом, специфический, именно эстетический предмет, который не существует вне эстетической сферы и, более того, не может считаться присутствующим как нечто данное в самом произведении, только стимулирующем его формирование и выступающем вследствие этого в качестве средства, с помощью которого он осуществляется. В этой нерасторжимости «расы» и соответствующей ей формы познания (определяемой также как наслаждение) состоит первая и главная особенность «расы», которая объясняет, между прочим, факт постоянного возвращения к поэтическому произведению (диктуемого необходимостью возобновления акта познания для обретения соответствующего предмета — см. пояснения к 1.4, 1.18, 2.4). Вторая особенность «расы» (менее акцентируемая в «Лочане» и более — в текстах «Абхинавабхарати») заключается в отсутствии в ней момента личного отношения: она есть одновременно свое чувство (поскольку дана как переживание) и не свое (поскольку принадлежит литературному герою), т.е. есть чувство, выходящее за пределы противопоставления «свой-чужой», или — иначе: формируясь из множества разнообразных впечатлений, порожденных конкретными переживаниями, она оказывается результатом их слияния, предполагающего устранение специфических черт (сохраняемых в акте обычного воспоминания) и выявление в них общей эмоциональной основы. Возможность формирования такого лично-неличного эмоционального переживания связывается со специфическим характером поэтического «мира», который представляет собой «всеобщий», т.е. деперсонализированный, образ действительности. Деперсонализация действительности в поэзии, в свою очередь, осуществляется с помощью

специальных приемов организации художественной речи (см. пояснения к 1.18 и 2.4).

Перевод предлагаемых отрывков выполнен по изданию: The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana Sanskrit Commentary of Abhinavagupta and Prakāśa Hindi Translation of both the Texts by Jagannath Pathak. Varanasi, 1965. В начале каждого фрагмента указываются страницы этого издания и номер карики «Дхваньялоки», из пояснений к которой взят данный фрагмент. Ссылки на «Абхинавабхарати» даются по изданию: The Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavagupta. Ed. by M. Ramakrishna Kavi. Vol. I. Rev. and Crit. Ed. by K.S. Ramaswami Sastri. Baroda, 1956.

[о ценителе поэзии]

1.1 (с. 39–40). Те, чья душа, очищенная изучением поэзии и постоянными упражнениями в этом искусстве, приобретает, подобно зеркалу, способность отождествляться с описываемым [в произведении], те, кто ощущают в своем сердце такую согласность, — суть истинные ценители [букв. «[люди] с сердцем»]. Как сказано¹: «Бытие объекта, согласного с сердцем, порождает расу; она овладевает телом, как пламя — сухим деревом».

[о расе]

1.4 (с. 50). ...но то [проявляемое], которое даже во сне не может быть выражено своим словом и не встречается в обычной речевой практике, то есть раса, выступающая в виде вкушаемого посредством вкушения, действия, [осуществляемого] блаженством собственного сознания, нежного вследствие окрашенности ранее отложившимися [в нем] впечатлениями от любви или иного [чувства], которое соответствует передаваемым речью и красивым в силу их согласности сердцу возбудителям и проявлениям, — это [проявляемое] находится в сфере действия одной только поэзии...

[об эстетическом переживании как предпосылке творческого акта]

1.5 (с. 86–88, 91)². Чувство скорби, возникшее у кроншнепа вследствие расторжения союза (то есть вследствие вызванного убийством подруги прекращения их сожительства), — это самое чувство скорби... благодаря вкушению данного возбудителя³ и проявлений (поднятых кроншнепом криков и т.д.), а также благодаря обусловленному этим вкушением сердечному согласию, а затем и отождествлению приобре-

ло характер чего-то вкушаемого и, таким образом, превратилось в печальную расу, которая отличается от обычной скорби и характеризуется прежде всего тем, что вкушается посредством таяния нашего сознания⁴. И подобно тому как выливается влага из переполненного сосуда, подобно тому как [вырывается из уст] стенание, которое по характеру своему есть не что иное, как излияние душевного переживания (ибо [звук] проявляет чувство и невзирая на соглашение⁵), — вот так же, совершенно произвольно, в силу одной лишь переполненности им, это преобразованное таким образом чувство скорби обрело форму стихотворения, [т.е. речи], ограниченной соответствующими словами, метром и прочим. Вот это стихотворение:

За то, что ты убил одну
Из птиц, охваченных любовью,
Покоя вечного, нишадец,
Не обретешь ты никогда!⁶

Но считать, что [в стихотворение претворилась] скорбь муни⁷, никак нельзя. Потому что это означало бы, что страдание кроншнепа заставило страдать и его также, и тогда утверждение о том, что раса — атман [поэзии], оказалось бы неуместным; и, кроме того, человек, мучимый страданием, не ведет себя так, [как повел себя муни]. Следовательно, именно потому, что [это стихотворение] носило характер излияния печальной расы, представляющей собою доступное вкушению чувство скорби, именно поэтому раса есть атман поэзии, то есть то существенное свойство, которое делает поэзию непохожей на другие формы речи. О том же сказано и в «Зерцале сердца»⁸: «Он не извергнет ее (расу) до тех пор, пока не наполнится ею»...

Когда мы говорим, что чувство [скорби] превратилось в расу, то делаем это исходя из соответствия, а именно из того, что раса — это вкушаемое душевное переживание, соответствующее тем возбудителям и проявлениям, которые характерны для чувства скорби. Ибо во вкушении используется множество переживаний данного типа, испытанных ранее самим [вкушающим] и выведенных [им] на основании наблюдений за другими, а теперь в виде последовательности впечатлений сообщающих согласность [его] сердцу.

[о специфике эстетического познания и эстетической функции поэтической речи]

1.18 (с. 162–165). Таким образом, скажут нам, познание душевного переживания (любви и т.д.) следует непосредственно за познанием возбудителей и прочего — точно так же, как воспоминание об огне следует сразу же после восприятия дыма. Следовательно, оно не явля-

ется результатом речевой функции⁹. Вот о чем следует спросить [рассуждающего таким образом] знатока сущности познания мимансаку¹⁰: уж не полагаешь ли ты, что познание расы есть всего-навсего познание чужого душевного переживания? Нельзя так ошибаться. Ведь это будет простое умозаключение относительно душевного переживания, имеющего место в обыденной жизни и никак не похожего на расу. Вкушение же расы, состоящее в необычном наслаждении, живет вкушением возбудителей и т.д., имеющих место в поэтическом произведении. И не следует выхолащивать его, отождествляя с воспоминанием, умозаключением и прочим. Более того. Когда [человек], сердце которого «отшлифовано» обычными умозаключениями относительно причин и следствий, познает возбудители и прочее, он познает их не как сторонний наблюдатель, но целиком отдавшись вкушению, возможно лишь при отождествлении [с познаваемым]. И он не вступает при этом на путь воспоминания или умозаключения, ибо волнение, иначе называемое сердечным согласием, уже завладело им и вследствие этого появились всходы вкушения расы, которое позднее достигнет своей полноты. Это вкушение не рождалось ранее от какого-либо средства правильного познания¹¹, чтобы теперь могло иметь место воспоминание о нем. Да и сейчас оно возникает не от средства правильного познания, ибо непосредственное познание и иное не действуют в сфере того, что лежит за пределами обыденной жизни. Именно поэтому, кстати, «возбудитель» и другие подобные же выражения применяются только по отношению к тому, что не принадлежит к реальному миру. Как сказано, «возбудитель — объект, [который служит] для распознавания [чувства]»¹², в жизни [такое] называют не возбудителем, а причиной. Не имеет места в обычной жизни и проявление. Поскольку эта игра голосом, телом и естеством заставляет [нас] переживать, [она] есть поэтому «проявление»¹³ (под переживанием тут разумеется приобщение к соответствующему душевному состоянию). А в жизни [такое] называют следствием, а не проявлением. Поэтому-то, стремясь показать, что познается [в данном случае] не чужое душевное переживание, [Бхарата] не употребил слово «устойчивое чувство» в сутре: «раса возникает от сочетания возбудителей, проявлений и неустойчивых чувств»¹⁴. Если бы он употребил его, то сидело бы оно там, как заноза. О превращении же устойчивого чувства в расу говорится исходя из соответствия, потому что, во-первых, раса вырастает из прекрасного вкушения впечатлений, [оставленных] переживанием, которое соответствует [данным] возбудителям и проявлениям, и потому что, во-вторых, в тех случаях, когда наблюдают за [развитием] обычного душевного переживания (что, кстати, способствует [появлению] согласности в сердце), сад, содрогание и прочее обуславливают

познание устойчивого чувства любви и т.д.¹⁵. Что же касается неустойчивого чувства, то оно вкушается как подчиненное главному чувству и потому, хотя и является душевным переживанием, причисляется к возбудителям и проявлениям¹⁶. Из всего сказанного следует, что возникновение вкушаемости — это состояние вкушения, связанное с исчезновением целой серии обычных душевных переживаний (радости, рожденной встречей с близкими и иными причинами, и т.д.). А это значит, что вкушение тут — это не сообщение достоверного знания (наподобие функции средств правильного познания) и не порождение (наподобие функции причины), а только проявление¹⁷.

— Но если это не усвоение достоверного знания и не возникновение, — скажут нам, — то что же это такое?

— Да, но ведь эта раса необычна!

— А что же возбудители и прочее, что они — причины, обуславливающие появление знания, или причины, порождающие действие?

— Ни то и ни другое; они суть [факторы], способствующие вкушению.

— Где еще можно это увидеть?

— Но ведь именно потому, что оно недоступно наблюдению [нигде больше], мы и называем [это вкушение] необычным.

— Да, но в таком случае раса недоказуема.

— Пусть так. Что же из того? Вкушение ее приносит радость и расширяет познания. Чего же вам еще надо?

— Это не доказательство.

— Нет, доказательство, ибо это явствует из собственного познавательного опыта — ведь вкушение есть не что иное, как особого рода познание. Но не довольно ли спорить?

Эта раса необычна еще и потому, что изящные и грубые аллитерации¹⁸, бесполезные для передачи объекта, играют по отношению к расе роль средства проявления... Вообще легко заметить, что раса вкушается путем «выжимания» речи, представляющей собой поэзию: ведь, как известно, ценители вновь и вновь читают и смакуют одно и то же поэтическое произведение. Но это значит, что поэтические высказывания не подчиняются правилу, гласящему, что «средства, [в том числе и средства общения], должны быть отброшены, коль скоро они были использованы»¹⁹, и не перестают быть нужными и после того, как были усвоены. Следовательно, и речь здесь имеет функцию «дхванана»²⁰. И именно от этого незаметной оказывается последовательность в познании выраженного и проявляемого.

А что кое-кто говорит, будто в этом случае должно иметь место разделение высказывания²¹, так это по невежеству. В самом деле, может ли заповедь, раз произнесенная и передавшая в силу соглашения

свое значение, дать знать о двух значениях? Ведь одновременное воспоминание о нескольких исключаящих друг друга соглашениях невозможно, а если они не исключают друг друга, то высказывание имеет одно, хотя и соответствующего объема, значение. Передача значения высказыванием не происходит также в виде последовательных актов, разделенных паузами. Даже если произнести высказывание вторично, значение его будет тем же при сохранении прежних условий — соглашения, контекста и т.д. А если предположить, что высказывание передает другое значение, минуя значение, полученное через контекст и соглашение, то тогда придется признать полное отсутствие каких бы то ни было ограничений, регулирующих [связь высказывания с объектом], и в результате получится положение, описанное [у Дхармакирти]: «Как доказать, что заповедь „Пусть тот, кто желает попасть на небо, совершит агнихотру”²² не имеет значения „пусть он съест собачьё мясо“?»²³. К тому же в этом случае не будет никакого ограничения в том, что касается числа [передаваемых значений], что сделает ситуацию вовсе безнадежной. Таким образом, положение о разделении высказывания ошибочно. Здесь же, [в поэзии], соглашение и т.д. не используются, поскольку те же возбудители и прочее, коль скоро они переданы, должны стать объектом вкушения²⁴. И это не похоже на познание, обусловленное поучениями [и выливающееся в последовательность мыслей]: «это мне предписано», «да сделаю я так», «я это сделал». Ибо последнее предполагает необходимость совершения в дальнейшем некоторого действия и потому обычно. Тут же вкушение возбудителей и прочего, подобно волшебному цветку, возникает как значимое только в данный момент и не связано ни с прошедшим, ни с будущим временем. Вот почему это вкушение расы отличается как от обычного вкушения, так и от того, которое бывает у йога²⁵.

2.4 (с. 190–200). Бхаттанаяка утверждает следующее. Если бы раса познавалась как чужое [чувство], должно было бы иметь место безразличие. А как свое — от поэтического произведения, повествующего о жизни Рамы, она познаваться не может. К тому же, если раса познается как собственное [чувство], отсюда необходимо следует, что она возникает в нашей душе. А это невозможно, так как Сита не является возбудителем по отношению к зрителю. Чтобы [Сита] была возбудителем (возбудитель [в данном случае понимается] как причина развития впечатлений [от пережитого чувства любви]), достаточно, скажете вы, женственности, свойственной всем [женщинам]. Но как быть в случае, когда описывается божество? И потом, мы ведь не вспоминаем о своей возлюбленной в промежутке [между познанием Ситы и познанием чувства любви]. Кроме того, могут ли обладать всеобщностью

строительство моста через океан²⁶ и тому подобные вещи, которые являются возбудителями для такого непохожего на обычных людей [героя], как Рама? Далее. Вспоминать охваченного героическим воодушевлением и прочими [чувствами] Раму мы не можем, потому что никогда его не видели. Да и при познании расы от слова она не рождается, как не рождается и от непосредственного познания, когда мы наблюдаем за парой влюбленных²⁷. К тому же, если бы тезис о возникновении [расы] был правильным, мы, раз побывав на грустном спектакле, должны были бы навсегда утратить склонность к подобным представлениям: ведь возникновение печали причиняет муки. Значит — не возникновение. Но и не проявление также, потому что если бы страсть (которая [в этом случае] должна была бы выступать в виде [некой] потенции) проявлялась, то деятельность, направленная на обретение предмета [любви], усиливалась бы с течением времени²⁸. Кроме того, тут возникает тот же вопрос: проявляется ли своя раса или чужая? — а значит, и все те возражения, которые были приведены раньше.

Следовательно, раса не познается через поэзию, не порождается ею и не проявляется. Тем не менее поэтическая речь отличается от всякой иной речи вследствие того, что она трехчастна. Эти три части, или функции, следующие: 1) способность называть, действующая относительно обозначаемого объекта; 2) способность созидать, действующая относительно расы; 3) способность вызывать наслаждение, действующая относительно ценителя. Если бы [первая] часть — название — выступала в поэзии в чистом виде, то чем бы отличались игра слов и прочие украшения от ритуальных наставлений и иных правил шастр? Какое значение имело бы использование тех или иных звуковых повторов и к чему было бы избегать слов, неприятных для слуха²⁹ и тому подобного? Значит, есть еще одна функция (мы дали ей имя «созидание»), благодаря которой название в поэзии приобретает совершенно особый характер. Эта способность созидать, действующая относительно рас, есть осуществляемая поэтическим произведением универсализация возбудителей и т.д.³⁰. Когда же раса создана, наступает наслаждение ею, которое коренным образом отличается и от непосредственного познания, и от воспоминания; оно состоит в таянии, расширении, распускании и похоже на вкушение высшего Брахмана³¹, поскольку характеризуется успокоением в блаженстве, представляющем собою естественное состояние нашего сознания, сформированного из саттвы, на разные манеры пронизанной раджасом и тамасом³². И это [наслаждение] есть главная часть и, значит, конечная цель [поэзии], а что касается получения полезных знаний, то это [тут] не главное.

На это мы ответим так. До сих пор ученые спорили только о том, что представляет собою раса. Одни полагали, что раса — это устойчивое чувство, достигшее расцвета благодаря слиянию с неустойчивыми чувствами и прочим; в исходной ситуации она принадлежит герою, но когда изображается в театре, то становится вследствие этого театральной расой³³. Поскольку душевное переживание имеет все характерные признаки потока, возражали им другие³⁴, непонятно, каким образом одно переживание может привести к расцвету другое. К тому же удивление, скорбь, гнев и прочие [чувства] отнюдь не расцветают по мере их протекания. Следовательно, раса заключена не в объекте подражания, [т.е. не в герое]³⁵. Но, если бы она была у подражающего ему актера, последний не мог бы следить за темпом [музыкального сопровождения] и прочими вещами, а если бы — у зрителя, то о каком наслаждении могла бы тогда идти речь? Напротив, в случае печальной расы он испытывал бы страдание. Значит, это не решение проблемы. Но как же тогда ее разрешить? [А вот как]. Подражание определенному [чувству], во-первых, невозможно, ибо тут нет предела [разнообразию форм], а во-вторых, не нужно, потому что познание специфичности повлечет за собой безразличие, вследствие которого не произойдет обретения нужных знаний³⁶. Поэтому раса — это возможное только в театре и связанное с актером представление об устойчивом чувстве, которое создается возбудителями, проявлениями и неустойчивыми душевными переживаниями, изображаемыми таким образом, чтобы показать устойчивое чувство в его неопределенном аспекте. Представление это может быть сформулировано в словах: «Вот счастливый Рама» — и, таким образом, отличается от воспоминания, а поскольку оно становится предметом познания, то похоже на вкус. Ни в каком ином носителе, [помимо актера], раса не нуждается. Более того, все сводится к тому, что зритель наслаждается, глядя на актера, которого он не отличает от изображаемого этим актером героя. Таким образом, раса принадлежит не герою и т.д., а театральному спектаклю.

Третьи же утверждали иное. Видимость чувства в актере, говорили они, созданная актерской игрой и прочими компонентами [театрального спектакля], подобно тому как видимость лошади на стене создается охрой и другими красками, — эта самая видимость чувства есть раса, поскольку она усваивается посредством необычного познания, иначе называемого вкушением; а так как расы происходят от театрального спектакля, то именуются театральными расами. А четвертые объясняли, что расы суть само театральное представление, поскольку раса — это всего-навсего передаваемые особыми средствами возбудители и проявления, тесно связанные с впечатлениями, соответствующими тому устойчивому переживанию, которое первые из них возбу-

ждают и из которого вторые проистекают, и потому характеризующиеся вкушением через посредство собственного блаженства³⁷.

Одни называют расой только возбудители, другие — только проявления, кое-кто — только устойчивое чувство, кое-кто — неустойчивое чувство, некоторые — сочетание их, иные — изображаемого на сцене героя, а иные — все это вместе. Но довольно об этом.

[Вернемся к Бхаттанаяке]. В поэзии раса появляется точно так же, [как в театре], — от соединения не имеющих места в обычной жизни возбудителей и прочего, только вместо естественной и театральной манер исполнения здесь существуют две манеры описания, прямая и прихотливая³⁸, и передаются возбудители и прочее словами — необычными, ясными, сладостными и сильными. И пусть даже познание расы имеет здесь иную, чем в театре, форму вследствие отличия средств, с помощью которых оно осуществляется, все равно протекает оно тут точно таким же образом. А раз так, то первое, что должно быть опровергнуто [нами], — это возражения, выдвинутые [Бхаттанаякой] против познания [расы] на основании альтернативы «своей-чужой».

Как бы ни рассматривалась раса, отрицать тот факт, что она познается, невозможно, — кто, в самом деле, стал бы заниматься чем-то непознанным, вроде пишачи³⁹? Но как непосредственное познание, познание, основанное на умозаключении, возникающее из священной традиции, вызванное внезапным озарением и рождаемое йогическим видением, не отличаясь друг от друга в том отношении, что все они являются познанием, в то же время разнятся вследствие различия средств, с помощью которых они осуществляются, так и это познание следует назвать особым именем — вкушением, смакованием, наслаждением, ибо совокупность возбудителей и прочего, которая при содействии согласности сердца и некоторых иных [факторов] становится причиной этого познания, есть нечто выходящее за рамки реальной жизни. Выражение «расы познаются» похоже на выражение «каша варится», потому что раса существует только как познаваемое и специфическое вкушение есть не что иное, как познание. В театре это [познание], отличаясь от обычного познания через умозаключение, тем не менее предполагает его на предшествующей ступени в качестве средства, с помощью которого оно осуществляется. Сходным образом в поэзии, отличаясь от другого [вида] речевого познания, оно тем не менее предполагает его на предшествующей ступени в качестве средства, с помощью которого осуществляется⁴⁰.

Итак, первый тезис разбит без труда. Большая смелость также утверждать, что жизнь Рамы не у каждого может вызвать сердечное согласие. Ибо душа характеризуется [наличием] самых разнообразных

впечатлений от пережитого. Как сказано: «Они безначальны, ибо вечно желание жить. Они непрерывны, даже если разделяются формой существования, местом и временем, ибо память и впечатления от пережитого имеют одну форму»⁴¹.

Следовательно, доказано, что раса познается. И это познание в форме вкушения возникает. [Возникновение же его] есть результат особой функции выражающего и выражаемого, функции «дхванана», которая отлична от называния и вторичного обозначения и состоит в проявлении. Способность поэзии вызывать наслаждение расой есть эта именно «дхванана», и ничто другое. Что до способности создавать [расы], которая состоит в обретении соответствующих качеств и украшений, то и мы будем говорить об этом подробно. Разве это ново? Кстати, утверждая, что поэзия выступает по отношению к расам как созидающее [начало], вы сами же [этим] «созиданием» оживляете [якобы разбитый вами] тезис о возникновении [расы]. Далее. Поэтические выражения, взятые отдельно, не обладают способностью созидать, поскольку последняя не обнаруживается в том случае, когда обозначаемый выражением объект нам неизвестен. С другой стороны, объекты, взятые отдельно, также ею не обладают, ибо она пропадает, если эти объекты переданы в других выражениях. Но ведь это мы сказали, что способность созидать присуща обоим вместе [«Дхваньялока» 1.13]: «Особого рода поэтическое высказывание, где содержание или выражение проявляют это значение...». Поэтому созидающая поэзия создает расы посредством функции, именуемой «способностью проявлять», которая осуществляется через обязательность подчинения определенным требованиям — [требованию] сообразности качеств и украшений и т.д., — так что даже если созидание трехчленно, на долю средства приходится не что иное, как «дхванана»⁴².

Что до наслаждения, то — хотя оно совершается не поэтической речью, но в том, чтобы путем избавления от ограниченности, обусловленной глухой темнотой заблуждения⁴³, свершилось необычайное наслаждение, состоящее в особом рода таянии, расширении и распускании и иначе называемое «вкушением», — в этом главную роль играет функция «дхванана». И если уж доказано, что раса проявляется, способность вызывать наслаждение оказывается доказанной без затраты на это каких-либо усилий, ибо наслаждение не отличается от блаженства, вызванного вкушаемостью.

Кроме того, так как разнообразие иерархических отношений между гунами — саттвой и другими — бесконечно, не следует перечислять [виды] вкушения, [выделяя] таяние и т.д.

Что касается сходства этого вкушения расы с вкушением высшего Брахмана, то это так. А вот учит [поэзия] не так, как заповеди и по-

учительные примеры, которые дают соответственно шастры и итихасы⁴⁴. В конце, [когда процесс вкушения завершен, поэзия] порождает знание, которое отличается от аналогии («как Рама, так и я») и представляет собою расширение собственного воображения, являющегося, в свою очередь, средством вкушения расы. А раз так, то мы никого не можем порицать [за допущенные ошибки]! Итак, установлено следующее: расы проявляются и вкушаются посредством познания.

¹ *Бхарата*. Натьяшастра 7.7.

² Данный фрагмент представляет собой толкование пятой карики первой части «Дхваньялоки» и упомянутой в ней легенды о происхождении поэзии (Рам. 1.2). Ход рассуждения определяется формальными (т.е. чисто комментаторскими) задачами: Абхинавагупта хочет доказать, во-первых, что и в «Рамаяне», и в тексте «Дхваньялоки» речь идет не об обычной, а об эстетически переживаемой скорби; во-вторых, — что в пятой карике под «этим значением» разумеется только раса, а не угадываемое (или проявляемое) вообще. Действительное же содержание отрывка составляет описание творческого акта (на примере создания первого стихотворения-проклятия древним мудрецом Вальмики), точнее — подготовляющего его эстетического переживания, поскольку самый акт мыслится как произвольное, спонтанное излияние соответствующего душевного состояния.

³ В качестве возбудителя здесь выступает убийство птицы.

⁴ Согласно учению Абхинавагупты, переживание каждой эмоции в акте эстетического восприятия связано со специфическим, только ей свойственным наслаждением. Ср. комментарий к «Натьяшастре» (т. 1, с. 277): «Ибо сколько существует рас, столько же есть и познаний или вкушений, которые по природе своей суть наслаждения». Эти соответствующие разным расам формы наслаждения описываются Абхинавагуптой как определенные модификации познающего (или вкушающего) их сознания. За основу берутся три модификации, указанные еще Бхаттанаякой (см. последний из приводимых нами фрагментов), — таяние, расширение и распускание. Относительно познания так называемых сладостных рас — страстной и печальной — Абхинавагупта пишет (комментарий к «Дхваньялоке», с. 219): «Сознание ценителя [при этом] освобождается от своей естественной жесткости (или нечувствительности), от воспламененности гневом и т.д. и возбужденности, [вызванной] удивлением или смехом... А когда [переживается] печальная раса, сознание совершенно тает». Переживание смешной расы характеризуется одновременно таянием и распусканием сознания; яростной, героической и удивительной — расширением и распусканием и т.д.

⁵ Имеется в виду соглашение, закрепившее за каждым объектом в качестве его наименования определенный звуковой комплекс. Любопытно, что это сравнение, подчеркивая сходство обычной и эстетически переживаемой эмоций в том, что касается спонтанности их выражения, одновременно указывает и на глубокое различие между ними: если знаком скорби может служить лишенный смысла звук — стон, вопль и т.д., то печальная раса сообщается только речью, и притом подчиненной специальным правилам организации.

⁶ «Рамаяна» 1.2.15.

⁷ Муни — т.е. Вальмики.

⁸ «Зерцало сердца» («Хридаядарпана») — несохранившееся сочинение Бхатанаяки (предположительно конец IX — начало X в.).

⁹ Оппонент пытается свести познание расы к умозаключению, механика которого мыслится в духе логики ньяи: вывод о причине, сделанный на основании следствия (например, об огне на основании видимого дыма), и наоборот, становится возможным в силу автоматически возникающего воспоминания, которое, в свою очередь, предполагает многократные акты непосредственного восприятия взаимосвязи обоих явлений. При таком подходе источником познания расы оказывается не речь как таковая, но передаваемые ею возбудители и проявления, т.е. следствия и причины познаваемого чувства, которые выступают по отношению к нему в качестве его логических признаков. Ответ Абхинавагупты распадается на две части: в первой опровергается тезис о познании расы путем умозаключения и разъясняется истинный характер отношения между возбудителями и проявлениями, с одной стороны, и расой — с другой; во второй доказывается, что познание расы обуславливается не только изображенным в произведении, но и самой структурой поэтической речи.

¹⁰ *Мимансака* — представитель философской школы миманса, сформировавшейся в среде хранителей и комментаторов ведийских текстов. Проблемы познания занимают центральное место в учении мимансы.

¹¹ В основе индийской эпистемологии лежит противоположение правильного, или достоверного, знания о предмете простому. Набор средств, позволяющих получить правильное знание, несколько варьируемый в учениях разных школ, непременно включает непосредственное познание и умозаключение.

¹² *Бхарата*. Натъяшастра, т. 1, с. 346.

¹³ Несколько неточное изложение определения, приводимого в «Натъяшастре» (т. 1, с. 347).

Игра «естеством» состоит в искусственном возбуждении состояний, которые Абхинавагупта определяет как «внутренне-внешние» (см. «Натъяшастра» т. 1, с. 343). Сюда относятся оцепенение, обморок, дрожь, изменение цвета лица, плач, потение, запинание.

¹⁴ *Бхарата*. Натъяшастра, т. 1, стр. 272.

¹⁵ Замечание о преобразовании устойчивого чувства в расу содержится в тексте «Натъяшастры», непосредственно следующем за приведенной выше сутрой (см. т. 1, с. 287–288: «Подобно тому как сладости и иные вкусные вещи (*rasa*) получаются из таких продуктов, как меласса, из приправ и трав, так и устойчивые чувства, также в соединении со многими [иными] состояниями, превращаются в расы»). Оно явно не согласуется с учением о принципиальном отличии эстетической эмоции от обычной, которое, как старается доказать Абхинавагупта, Бхарата уже знал. Данное разъяснение, таким образом, вызвано стремлением сгладить противоречие, выправить древний текст в согласии с собственными взглядами. Абхинавагупта утверждает, что выражение «чувство превращается в расу» фигурально и основано на соответствии двоякого рода: во-первых, раса формируется в процессе вкушения впечатлений, оставленных действительным переживанием (и в этом смысле допустимо сказать, что чувство преобразуется в расу, — см. замечания в конце третьего из приводимых нами фрагментов); во-вторых, те элементы окружающей обстановки (скажем, цветущий сад) и особенности внешнего поведения (дрожь и т.д.), которые позволяют заключить, что наблюдаемая пара пребы-

вакт в состоянии любви, — те же самые вещи, будучи описаны в художественном произведении, приобретают характер факторов, обуславливающих переживание страстной расы (следовательно, соответственно превращению причин и следствий чувства в возбудители и проявления происходит «превращение» и самого чувства в расу; ср. комментарий к «Натяшастре», т. 1, с. 284: «Таким образом, только исходя из соответствия говорится, что устойчивое чувство стало расой. Соответствие же происходит из того, что [факторы], известные как причины и следствия, когда они связаны с данным устойчивым чувством, теперь, когда они служат вкушению, превращаются в возбудители и проявления»).

¹⁶ Это замечание продиктовано теми же соображениями, что и предыдущее: при предположении, что Бхарата противопоставлял обычное чувство эстетическому, следовало бы ожидать, что он не упомянет в сутре и неустойчивые душевные состояния, которые также принадлежат к внеэстетической сфере.

¹⁷ Сложность и запутанность этой части рассуждения объясняется стремлением Абхинавагупты описать отношение между расой и возбудителями и проявлениями, не отступая от сформулированного в сутре тезиса о возникновении расы, который является для него неприемлемым. Следует, прежде всего, обратить внимание на то, что вопрос о возникновении расы сводится Абхинавагуптой к вопросу о возникновении вкушаемости — единственного и необходимого условия ее бытия (и в комментарии к «Дхваньялоке», и в комментарии к «Натяшастре» постоянно подчеркивается, что раса — эмоция вкушаемая, т.е. эмоция, которой наслаждаются, и это связанное с нею наслаждение и есть тот признак, который позволяет отделять ее от эмоции обычного порядка). Вкушаемость, в свою очередь, невозможна вне вкушения, и возникновение вкушаемости, которое тут, по видимому, понимается как непрерывно возобновляемый акт, т.е. как процесс, отождествляется вследствие этого со вкушением. Далее. Сам этот процесс вкушения, или эстетического переживания, определяется как процесс проявления, поскольку он связан с приглушением и, более того, полным исчезновением актуальных переживаний и с концентрацией всей духовной деятельности на выделяемой таким образом из-под массы этих личных, обусловленных событиями повседневной жизни чувств обобщенной эмоции. Иначе говоря, возбудители и проявления не рождают расу — о порождении можно говорить только применительно к действительной эмоции (ср. в этой связи приводимые в комментарии к 2.4 соображения Бхаттанаяки); они ее проявляют, «выталкивая» на поверхность сознания хранящиеся в нем впечатления от пережитого чувства и устраняя из него все иные — обычные — состояния. Таким образом, они должны рассматриваться в отношении к расе не как причины или средства правильного познания, но как средства проявления. Ср. близкое к этому рассуждение в комментарии к «Натяшастре» (т. 1, с. 285): «Поэтому возбудители и прочее не являются причинами возникновения расы. Ибо тогда раса была бы возможна и после прекращения их познания. Они также не являются причинами обретения достоверного знания, ибо тогда мы должны были бы включить их в число средств правильного познания, а расы как чего-то готового и измеримого не существует... Но как же в сутре сказано, что [раса] возникает? Речь идет не о возникновении расы, а о возникновении связанного с нею вкушения. И если говорится, что через возникновение вкушения возникает им только и живущая раса, то тут нет никакой ошибки. И это вкушение не является ни функцией средства правильного познания, ни функцией порождающей причины... Смысл сутры, таким образом, сводится к следующему: поскольку

от сочетания возбудителей и т.д. возникает вкушение, постольку [возникает от него] и необычный предмет такого вкушения — раса).

¹⁸ В зависимости от характера повторяемых согласных индийская поэтика начиная с Удбхаты (конец VIII — начало IX в.) различает три типа аллитераций. К изящным аллитерациям относятся повторы зубных, губных и гуттуральных; к грубым — повторы сибилантов, церебральных и сочетаний согласных, включающих «г». В особую группу выделяются повторы «л» и мягко звучащих сочетаний. Уже «Дхваньялока» (3.3–4) отмечает, что аллитерирование сибилантов и церебральных придыхательных, а также стечений согласных, содержащих «г», неуместно при разработке любовной темы, но может служить средством выявления отвратительной расы. В дальнейшем между отдельными типами аллитерации и расами устанавливается прямое соответствие (изящные аллитерации проявляют страстную, печальную и спокойную расы, грубые — яростную и отвратительную и т.д.).

¹⁹ *Бхартрихари*. Вакьяпадия 2.38.

²⁰ *Дхванана* (dhvanana) — букв. «звучание», производное от того же корня, что и слово «дхвани»; в качестве обозначения функции проявления этот термин стал употребляться, по-видимому, только Абхинавагуптой (у Анандавардханы он, во всяком случае, отсутствует).

Абхинавагупта хочет сказать, что, если бы раса, как это утверждает оппонент, познавалась только через изображенную в произведении действительность, функция поэтических высказываний сводилась бы к сообщению о соответствующих предметных ситуациях и они, таким образом, ничем не отличались бы от высказываний обычного языка. Однако особенности построения и даже сама форма их бытия свидетельствуют об обратном.

²¹ Разделение высказывания (vākyabheda) — понятие, выработанное мимансой в целях систематизации ритуальных текстов, и в частности в связи с группировкой мантр (сакральных формул) «Яджурведы» по месту их провозглашения в соответствующих церемониях. Последовательность слов, сопровождающих определенное действие, рассматривается в этом контексте как одно высказывание, даже если оно включает в себя две (или более, чем две) мантры; напротив, мантра, произносимая в течение совершения двух разных действий, разделяется на два высказывания. Сходным образом анализируются и предписания брахман: несколько предложений, содержащих рекомендации к совершению того или иного ритуального акта, объединяются в одно высказывание, высказывание же, в котором говорится о двух действиях — жертвоприношении, скажем, и производимом им эффекте, — подвергается разделению. Насколько позволяет судить текст, оппонент Абхинавагупты придает этому правилу более общий смысл. В его понимании разделение — это процедура, необходимая в том случае, если высказывание имеет два значения, а к таковым относятся и поэтические, которые помимо выраженного значения передают еще и проявляемое (расу). Что оппонент имеет в виду именно это, явствует и из ответа Абхинавагупты, который критикует принцип разделения как допускающий возможность передачи высказыванием сразу двух значений. Любопытно, что абсурдность этого принципа доказывается Абхинавагуптой на примере ритуальных предписаний, т.е. как раз на том материале, в связи с анализом которого он и был создан.

²² *Агнихотра* («жертва Агни») — один из важнейших обрядов ведийского ритуала; состоит в возлиянии свежесдоенного молока в жертвенный огонь и совер-

шается главой семьи дважды в день — утром (сразу после восхода солнца) и вечером (при появлении первой звезды).

²³ *Дхармакирти*. Праманавартика 3.318. Следуем отождествлению Ньюли (Gnoli 1956: 61).

²⁴ Абхинавагупта, очевидно, хочет сказать, что в поэтическом высказывании есть только одно выраженное содержание — передаваемая им эмоциональная ситуация (или сочетание возбудителей и проявлений); познание же расы происходит не путем воспоминания о соответствующем соглашении, а через вкушение, т.е. «прочувствование» данной ситуации, завершающееся полнейшим вхождением в нее. Таким образом, если понимать двузначность высказывания как наличие в нем двух конвенциональных (или выраженных) значений (а именно так рассуждает здесь Абхинавагупта), то поэтическое высказывание не двузначно: тот же самый предмет, который передается им в силу соглашения, становится в процессе эстетического восприятия расой.

²⁵ Речь идет о том состоянии блаженства и абсолютного единства, целостности, которого достигает йог в результате глубочайшего самопогружения (самадхи), когда сознание его освобождается от присутствия какого бы то ни было объекта — внешнего или внутреннего. Противопоставление эстетического переживания и йогического созерцания естественным образом предполагает их сходство (впервые отмеченное, кстати, Бхаттанаякой — см. дальше), которое, хотя оно и не развивается Абхинавагуптой сколько-нибудь подробно, с достаточной очевидностью вытекает из того, что он говорит в ряде случаев по поводу познания расы. Ср. комментарий к «Натьяшастре» (т. 1, с. 279): «И поэтому [страх], постигаемый беспрепятственным познанием в отличие от таких его познаний, как „я боюсь“, „он — враг, друг, кто-то посторонний — боится“, которые изобилуют помехами, ибо ограничены возникновением иных, порожденных неудовольствием или удовольствием форм сознания — отталкивания и т.д., — [этот страх], словно прямо входящий в сердце, словно вертящийся перед глазами, есть страшная раса». И дальше: «И это беспрепятственное сознавание есть наслаждение». Именно это отсутствие множественности и дробности хаотически сталкивающихся психических состояний, именно эта целостность, замкнутость и непроницаемость эстетического сознания, ощущаемая познающим как чистое блаженство, делают его похожим на замершее в самосозерцании сознание йога. Что же касается различий, то они, по Абхинавагупте, двоякого рода. Первое, о котором говорится в нашем тексте, состоит в том, что в противоположность самопогружению, для йога в жизненном отношении сугубо важному, ибо оно содержит в себе перспективу будущего освобождения от перерождений, эстетическое переживание обособлено от всего, наполняющего повседневную жизнь человека, от ее прошлого и будущего. С этой мыслью Абхинавагупты перекликается замечание Бхаттанаяки о спонтанности эстетического наслаждения, противопоставляющей его длительно и с величайшими трудностями подготовляемой радости йогического созерцания — см. цитату в комментарии к «Дхваньялоке», с. 93: «Лишь только теленок [ценитель] возжаждет ее, и корова речи тут же дает [ему] эту расу, и этим она [раса] отличается от той, которую выдаивают йоги». Второе отличие связано с тем, что сознание погруженного в самосозерцание йога не имеет объекта, в то время как эстетическое познание обусловлено («окрашено») эстетическим предметом. В комментарии к «Натьяшастре» Абхинавагупта пишет (т. 1, с. 285): «И оно [вкушение] отличается... от целостного переживания собственного блаженства, которое бывает у

высших йогов и которое очищено, поскольку свободно от окрашенности какой бы то ни было предметностью... ибо последнее из-за непроницаемости для объекта лишено красоты». И дальше (т. 1, с. 290): «[Раса вкушается познанием], отличным от обычного познания, избыливающего такими помехами, как обретение [предмета познания] и т.д., и от познания йога, жесткого вследствие того, что в нем нет сладости объекта». Таким образом, здесь, как и в нашем тексте, эстетическое переживание помещается Абхинавагуптой между чувственным удовольствием и чистым блаженством йогического созерцания.

²⁶ Чтобы проникнуть на Ланку, где в плену у Раваны томилась Сита, предводительствуемые Рамой обезьяны соорудили гигантский мост, соединивший материк с островом.

²⁷ Приводимые здесь соображения Бхаттанаяки были изложены им в «Зерцале сердца», трактате, специально посвященном критике «Дхваньялоки», — на этот счет имеются указания и у самого Абхинавагупты, и у других авторов. Правильно понять учение Бхаттанаяки крайне важно, потому что именно из него исходил в своих теоретических построениях Абхинавагупта. Для этого необходимо прежде всего установить, в каком значении употребляется здесь термин «раса» — от этого, очевидно, зависит и уяснение обсуждаемой проблемы. Ни в данном тексте, ни в очень близком к нему тексте комментария к «Натьяшастре» нет никаких свидетельств в пользу того, что Бхаттанаяка понимал расу как эстетическую эмоцию, отличную от всякой иной и переживаемую зрителем или читателем. Напротив, весь ход рассуждения и отсутствие каких-либо определений самого термина указывают на то, что он используется в общеупотребительном смысле, во всяком случае в том, какой ему придается в «Дхваньялоке». Если так, то в данном рассуждении раса — это эмоция изображенного в произведении героя. Отсюда следует, что вопрос, который ставит и пытается разрешить Бхаттанаяка, есть вопрос о восприятии этой изображаемой в произведении или спектакле эмоции. Обсуждая эту проблему, Бхаттанаяка исходит из того, что чувство вообще может познаваться двояким образом — или как чье-то, чужое, или как свое. Поскольку первое предположение сразу же отвергается, то предметом исследования оказывается, в сущности, один вопрос: переживает ли читатель (или зритель) ту самую эмоцию, которую испытывает герой? При этом учитываются опять-таки две возможности, а именно: такое переживание может быть вызвано некоторым лицом (или предметом) или непосредственно, или через возбуждаемое им воспоминание. Поэтому при анализе реакции зрителей на представление «Рамаяны» речь идет, во-первых, о том, являются ли возбудители чувств Рамы (Сита, строительство моста) возбудителями также и для зрителя, и во-вторых, вызывает ли Сита, скажем, воспоминание зрителя о собственной возлюбленной (заметим, что реакция на чувства самой Ситы или иных персонажей «Рамаяны» вообще не учитывается). В заключение этой части рассуждения Бхаттанаяка касается вопроса о том, может ли вообще чувство возбуждаться воспоминанием об охваченном им человеке, или непосредственным наблюдением его, или, наконец, называющим его словом (последнее замечание навеяно, по-видимому, рассуждениями на эту тему Анандавардханы — см. «Дхваньялока», с. 81–84).

²⁸ Бхаттанаяка возражает здесь вообще против употребления термина «проявление» применительно к эмоции. Проявление чувства должно мыслиться как постепенное раскрытие его, но тогда страсть и, следовательно, активность любящего должна была бы усиливаться со временем, а не слабеть, как это бывает на самом деле.

²⁹ К словам, неприятным для слуха, индийская поэтика относит такие, как «гноиться», «плевать», «рыгать» и т.д. Согласно «Дхваньялоке» (2.11), употребление этих слов недопустимо в любовном контексте.

³⁰ К сожалению, ни этот текст, ни комментарий к «Натьяшастре» не дают ясного представления о том, как именно понимал Бхаттанаяка универсализацию (sādhāraṇīkaraṇa — букв. «делание всеобщим») возбудителей и проявлений и почему он связывал ее с особенностями поэтической речи, в частности с ее выразительными средствами (как звуковыми, так и смысловыми). Отчасти эта мысль могла быть подсказана «Дхваньялокой», где разнообразные украшения рассматриваются как средства, способствующие более полному выявлению изображаемой эмоции. Но для Бхаттанаяки, по-видимому, само выявление (или в его терминологии — созидание) эмоции обусловлено таким способом представления содержащей ее ситуации, при котором эта описанная в произведении действительность приобретает общую значимость, т.е. оказывается той же и такой же самой для любого познающего ее субъекта. Позволительно ли думать, что используемые в поэтической речи художественные приемы являются, по Бхаттанаяке, средствами типизации изображаемых предметов? Как бы то ни было, ясно одно — поэтическая речь, согласно Бхаттанаяке, создает эмоцию путем очищения ее от всякой индивидуальной конкретности и определенности, потому что только такая, всем понятная, всех одинаково волнующая эмоция может вызывать наслаждение (ср. ниже сходные соображения Шанкуки по поводу сценического изображения чувства).

³¹ ...вкусение высшего Брахмана... — т.е. приобщение к единству и целостности не разделенного на субъект и объект бытия, достигаемое йогом в процессе самосозерцания.

³² Психология эстетического наслаждения объясняется Бхаттанаякой в духе учения философской школы санкхья, воспринятого также и йогой. Согласно этому учению, сознание, как и все продукты эволюции первичной материи, имеет три формы бытия, или гуны, обозначаемые терминами «саттва», «раджас» и «тамас». Саттва — естественное состояние сознания — связана с ощущением радости, покоя; раджас порождает всякого рода волнения, страх, гнев и т.д.; тамас — чувство замешательства, отупения. Гуны выступают обычно не изолированно, а в сочетании, как правило парном. Хотя переживание наслаждения предполагает в первую очередь саттву, последняя может быть связана или с раджасом, или с тамасом. Комбинации саттвы с подчиненными ей гунами имеют следствием три разные формы наслаждения, которые описываются как таяние, расширение и распускание сознания. В нашем тексте зависимость формы наслаждения от сочетания гун выражена глухо, но в комментарии к «Натьяшастре» есть определенное указание на это — см. т. I, с. 277: «...наслаждением, которое состоит в таянии, расширении и распускании в силу разнообразия смешений [саттвы] с раджасом и тамасом...».

³³ Абхинавагупта переходит теперь к изложению учений о расе, сложившихся в среде комментаторов «Натьяшастры». Возникновение этих учений было вызвано, с одной стороны, забвением первоначального смысла термина, а с другой — развитием и усложнением общих воззрений на искусство, в том числе и театральное. Определение расы у комментаторов складывается из пояснений, связанных с двумя вопросами: 1) на каком основании раса противопоставляется Бхаратой чувству (точнее — устойчивому чувству)? 2) какова связь между обиходным и специальным значением слова «раса», позволившая Бхарате использовать его в качестве термина?

Параллельный текст из комментария к «Натьяшастре» позволяет установить автора первого из излагаемых здесь учений о расе. Это Бхатталоллата (возможно, вторая половина IX в.). Следует сказать, что представление о расе как о сильной форме чувства сложилось очень рано. Именно такое понимание этого термина обнаруживается в трактатах по поэтике VII–VIII вв.

³⁴ Судя по тому же тексту из комментария к «Натьяшастре», следующее учение принадлежит Шанкуке. Шанкука, по-видимому, знал «Дхваньялоку» (за это говорят некоторые его замечания, приводимые Абхинавагуптой в комментарии к «Натьяшастре»); с другой стороны, Бхаттанаяка, скорее всего, не был знаком с концепцией Шанкуки (как и Шанкука, он отталкивается только от старых воззрений, изложенных у Лоллаты). Исходя из этого можно предположить, что Шанкука жил в начале X в. Как и Бхатталоллата, Шанкука составил комментарий к «Натьяшастре» (ныне утерянный). Толкование термина «раса» и определяющей его сутры в комментарии Шанкуки, очевидно, открывалось критикой аналогичного толкования Бхатталоллаты. Эта критика подробно изложена в «Абхинавабхарати», здесь же приведены наиболее существенные замечания, направленные против понимания эмоционального переживания как постепенно нарастающего процесса. Шанкука, во-первых, ссылается на жизненный опыт, который показывает, что эмоция, как правило, развивается в обратном направлении (именно — слабеет, а не усиливается по мере своего протекания); во-вторых, возражает против положения об усилении одного чувства другим, поскольку эти чувства или состояния последовательно сменяют друг друга в общем потоке соответствующего эмоционального переживания (ср. утверждение самого Бхатталоллаты о невозможности одновременного переживания двух эмоций — см. комментарий к «Натьяшастре», т. 1, с. 272).

³⁵ Протест против предложенного Бхатталоллатой рассмотрения эмоции как усиливающейся во времени непосредственно связывается Абхинавагуптой с тем изменением, которое вносит Шанкука в соотношение понятий «чувство/раса» (хотя, строго говоря, одно из другого прямо не следует). Главная мысль Шанкуки состоит в том, что изображаемое на сцене переживание нельзя смешивать с действительной эмоцией (в частности, с эмоцией героя, точнее — прототипа героя, скажем Рамы, который считается традицией реальной исторической личностью). Подобно спектаклю в целом, оно должно рассматриваться как подражание (см. комментарий к «Натьяшастре», т. 1, с. 273). Вот этот создаваемый актером образ эмоции Шанкука предлагает именовать термином «раса», сохраняя за действительной эмоцией термин «чувство». Таким образом, в отличие от Бхатталоллаты, который никак не отделяет жизненную эмоцию от сценической, различая в той и другой две ступени, определяемые соответственно как чувство и раса, Шанкука отрицает наличие расы в объекте подражания (т.е. в реальном прототипе героя).

³⁶ Имеются в виду знания, способствующие достижению четырех главных целей, а именно: нравственности, материальной выгоды, наслаждения и духовного освобождения. Дидактической роли театра и в древности, и в средние века придавалось чрезвычайно большое значение.

³⁷ Эта концепция расы принадлежит, по-видимому, Бхаттатоте, учителю Абхинавагупты, под руководством которого он изучал «Натьяшастру». Ср. комментарий к «Дхваньялоке», с. 369: «Как говорит наш учитель, радость составляет сущность расы, раса же есть театральное представление...».

³⁸ *Манера исполнения* — одно из основных понятий в теории театра. Речь, собственно, идет о разграничении сценических приемов, которые, как правило, совмещаются в рамках спектакля, хотя и в разном соотношении в зависимости от жанра. Естественную манеру исполнения отличает стремление к максимальной правдивости, жизненности интонаций, движений, эмоциональных проявлений; театральная манера условна: она использует символический жест, пение и т.д. (см.: «Натьяшастра» 14.70–71, 78). Учение о двух манерах описания восходит к Бхамаче. В основе его лежит различие простого и вычурного стилей, которые трактуются, однако, как два способа подачи изображаемого: если в прямом описании предмет предстает таким, каков он есть на самом деле, «без прикрас», то прихотливое (или затейливое, букв. «гнутое») описание трансформирует, «расподобляет» его с помощью метафоры, гиперболы, игры слов и др.

³⁹ *Пишачи* — демоны-людоеды, считающиеся наиболее опасными среди многообразных злых существ, населяющих индийскую мифологию.

⁴⁰ Под другим речевым познанием разумеется познание, осуществляемое через речь благодаря ее конвенциональной связи с объектом.

⁴¹ *Патанджали*. Йогасутра 4.9–10 (Абхинавагупта цитирует сутры в обратном порядке — 10–9). По мысли Абхинавагупты, тождественность латентных впечатлений памяти (иначе говоря, их способность актуализироваться в нужный момент независимо от того, в каком из прошлых рождений они были заложены), а также их беспредельное разнообразие, обусловленное разнообразием пережитых переждений, гарантируют сопереживание с любым персонажем (будь то даже божество или подобный Раме герой) у любого из зрителей.

⁴² Смысл этого запутанного и даже несколько беспорядочного рассуждения состоит, как кажется, в следующем. Прежде всего, Абхинавагупта старается доказать, что две функции, обнаруженные Бхаттанаякой в поэзии сверх названия, т.е. способность созидать расы и способность вызывать наслаждение ими, могут быть сведены к одной, именно к проявлению, как его понимает сам Абхинавагупта. С другой стороны, он как будто хочет уличить Бхаттанаяку в том, что тот, характеризуя функцию созидания, во всем следует «Дхваньялоке», только повторяя, таким образом, то, что было уже открыто его предшественником. Надо сказать, что Бхаттанаяка, хотя он и прославился как ярый противник теории дхвани, в сущности, по-видимому, многое в ней принял. В частности, в «созидание» расы он действительно вкладывает тот же смысл, в каком Анандавардхана говорит о ее проявлении. Сам термин «созидание» был введен им, скорее всего, потому, что он находил слово «проявление» неудачным — по крайней мере в том случае, когда речь идет об изображении эмоции. Теория Анандавардханы, однако, не удовлетворяла Бхаттанаяку в том отношении, что она не учитывала специфической реакции, возбуждаемой в читателе поэтическим произведением. Именно поэтому он добавляет к двум функциям поэтической речи, описываемым в «Дхваньялоке», еще одну — способность вызывать наслаждение. Итак, «созидание расы» у Бхаттанаяки и «проявление расы» у Анандавардханы имеют, в сущности, один и тот же смысл, именно изображение, и более того — правильное, адекватное изображение эмоции (для Бхаттанаяки к тому же эта адекватность состоит в том, что изображаемая эмоция становится для всех одинаково понятной). Что же касается Абхинавагупты, то «проявление расы» приобретает у него значение появления эстетического переживания соответствующей эмоции, и поскольку такое переживание неизбежно связано с наслаждением и даже отождествляется с ним, необхо-

димность признания специальной функции, его обусловливающей, для него отпадает. Все эти моменты вместе взятые и образуют истинную подоплеку данного рассуждения. В заключение его Абхинавагупта, однако, выдвигает аргумент совершенно формального свойства, который призван не столько укрепить, сколько украсить его доказательство. Он отождествляет «созидание» Бхаттанаяки с мимансистским «осуществлением», пользуясь тем, что оба понятия выражаются одним словом — bhāvanā. В учении поздней мимансы осуществление (букв. «действие сущим») есть общее значение, заключенное в любой глагольной форме (иначе говоря, грамматическое значение глагола); оно трехчленно, так как необходимо предполагает достигаемый результат (или цель), средство (которое есть не что иное, как действие, выражаемое лексическим значением глагольной формы) и способы реализации данного средства (иначе — выполнение определенных требований при совершении действия — itikartavyatā). По Абхинавагупте, поэзия делает расы сущими через действие или функцию проявления, которая, в свою очередь, требует применения определенных речевых приемов, сообразных данной расе. Таким образом, оказывается, что главную роль в самом акте созидания играет проявление.

⁴³ Имеются в виду всевозможные реакции на внешние объекты, дробящие, ограничивающие сознание и тем самым затемняющие его блаженную сущность.

⁴⁴ *Итихаса* — сказание о прошлом; к итихасам причислялась, в частности, «Махабхарата».

Абхинавагупта «АБХИНАВАБХАРАТИ»*

«Абхинавабхарати» — обширный комментарий, составленный Абхинавагуптой, знаменитым кашмирским философом X—XI вв., к древнему руководству по театральному искусству «Натьяшастре». Здесь, как и в комментарии к «Дхваньялоке», Абхинавагупта изложил свою эстетическую теорию, оказавшую глубокое воздействие на все последующие размышления об искусстве в средневековой Индии. Наиболее важным из эстетических текстов «Абхинавабхарати» является комментарий к так называемой сутре из гл. 6.

Сутрой традиционно считается правило, открывающее раздел о расе (театральной и — шире — эстетической эмоции). Правило это допускает, заметим, два чтения: 1) «раса возникает от сочетания [стхайи] с вибхавами, анубхавами и вябхичари»; 2) «раса возникает от сочетания вибхав, анубхав и вябхичари». Как будет видно дальше, Абхинавагупта придерживается второго чтения. В комментаторской традиции толкование сутры рассматривалось как повод для изложения взглядов на природу зрительского (и — шире — эстетического) восприятия. Не нарушая этой традиции, Абхинавагупта посвящает разъяснению сутры обширный трактат. Мы приводим перевод второй части этого текста (первая посвящена полемике с предшественниками). Перевод выполнен по изданию: *The Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavagupta*. Ed. by M. Ramakrishna Kavī. Vol. I. Rev. and Crit. Ed. by K.S. Ramaswami Sastri. Baroda, 1956. Учитывалась правка, внесенная в текст Р. Ньюли (Gnoli 1956).

— Но как в таком случае следует понимать сущность расы? — спросят нас. — Что нам делать? [— ответим мы вопросом на вопрос].

* В.И. Брагинский. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., 1991 (Приложение: Из средневековых сочинений по поэтике).

познание, которое позволяет увидеть умственным взором [все в них описанное] и таким образом до известной степени снимает различия [между временем самого субъекта] и временем, воспринятым в каждом из этих высказываний. Если же взять описанного [в первом из наших примеров] испуганного олененка, то страх этого олененка оказывается вообще вне пределов времени и места, поскольку, [с одной стороны], олененок лишен индивидуальности, [а с другой] — тот, кто его пугает, не принадлежит к миру реально существующих вещей. В результате страх, предстающий в этом познании, никак не похож на представления типа «я боюсь», «он — враг, друг или некто посторонний — боится», — ведь подобные представления по необходимости перебиваются формируемыми неудовольствием или удовольствием мыслями (скажем, мыслью о бегстве) и потому изобилуют помехами. Этот же страх постигается беспрепятственным познаванием и оттого, словно прямо входящий в сердце, словно вертящийся перед глазами, есть страшная раса.

Поскольку в такого рода страхе атман не устранен полностью, но и не особенно выявлен, [то как чувствует один субъект], так [чувствует] и другой. Поэтому, как и в случае постижения обязательной связи между огнем и дымом или страхом и дрожью, общее — [то, что связывает опыт разных людей], — тут не ограничено, но, напротив, расширено. Лучше же всего это состояние общности расцветает [в театре], где актеры и разные сценические аксессуары [в высшей степени] способствуют созданию ощущения непосредственного вхождения [в изображенные в пьесе события], отчего реальные место, время, познающий субъект и иные ограничительные факторы и место, время, познающий субъект и т.д., изображенные в поэтическом произведении, приобретают взаимоисключающий характер и в силу этого совершенно устраняются. В результате познание всех зрителей становится единообразным, а это, в свою очередь, способствует расцвету расы, потому что во всех сознаниях, испещренных безначальными васанами⁵, васаны [в этот момент] звучат согласно друг другу.

Вот это беспрепятственное сознание есть чаматкара [«удивление», «восторг»], а также рожденные им дрожь, возбуждение и прочие телесные изменения. Как сказано:

И ныне дивится Хари —
как не раздавила Мандара
Тело Лакшми, цветом подобное
лепесткам лунного света⁶.

О чаматкаре говорят, что она есть непрерываемая поглощенность наслаждением, прямо противоположная неудовлетворенности, а также

что это сознание [человека], испытывающего наслаждение и объятото трепетом удивительного удовольствия. Акт сознания, природа которого состоит в непосредственном видении, мечтаение или воспоминание иногда [при внимательном рассмотрении] оказываются [не мечтанием или воспоминанием], а этой именно [чаматкарой]. Вот пример:

Даже счастливый человек бывает охвачен томленьем,
Когда созерцает прекрасные предметы
и слышит сладостные звуки.
Сам того не сознавая,
вспоминает он в эти мгновенья
Привязанности, испытанные в прежних рождениях
и навсегда запечатлевшиеся в сердце⁷.

Если судить по слову «вспоминает», речь здесь идет о воспоминании. Но это не то воспоминание, которое известно логикам, ибо то, что является в данном случае объектом [воспоминания], не было пережито ранее [в этом рождении]. По сути своей это [не воспоминание, а], скорее, непосредственное видение, которое иначе можно было бы назвать озарением. И уж в любом случае это такое познание, которое одновременно есть наслаждение и в котором любовь предстает как таковая, [в чистом виде]. Именно оттого, что эта [любовь] не наделена никакими индивидуализирующими признаками и вследствие этого способна стать предметом вкушения, она не является ни обычной, ни ложной, ни лежащей за пределами речи, ни похожей на обычную, ни имеющей форму наложения обычной и т.д.⁸ Точно так же [при желании она] может быть представлена как сильная ступень [чувства] (поскольку не ограничена ни местом, ни чем-либо иным), как подражание (поскольку совершается вслед обычному чувству), как совокупность объектов (если принять точку зрения виджнянавады⁹). Но как бы о ней ни говорили, все равно раса — это чувство, постигаемое познанием, свободным от помех и потому состоящим во вкушении (наслаждении). Устраняют помехи вибхавы и прочее¹⁰. А в обиходе такое освобожденное от всех помех сознание называют восторгом (чаматкара), захваченностью, вкушением, смакованием, наслаждением, поглощенностью, растворением, успокоением и т.д.

Помехами, препятствующими такому познанию, являются: несообразность, именуемая также отсутствием правдоподобия; привязанность к определенному месту и времени из-за ограничения [переживания ощущением его] либо как только своего, либо как только чужого; невозможность вырваться из-под власти собственных [переживаний] — счастья и тому подобного; неисправность в средствах познания; отсутствие ясности; неглавность и появление сомнений.

Итак — первая помеха. Если [познающий субъект] не верит в возможность того, что он познает, и вследствие этого не может сосредоточить свое сознание на познаваемом, ни о каком успокоении, разумеется, говорить нельзя. Устраняет такую [помеху] сердечное согласие, рождаемое, [как правило], изображением вещей, хорошо знакомых по жизни. Если же [поэт хочет все-таки изобразить] деяния, выходящие за рамки обыденного, [ему] следует взять [для своего героя] какое-нибудь славное имя, например имя Рамы — [такие имена] окружены глубоким и привычным доверием, рожденным никогда не прерывавшимся преданием. Именно поэтому, как вы увидите дальше, в натаке, которая стремится преподать уроки необыденные и высокие, предписано изображать непременно прославленные вещи, не такие, как в прахасане и иных подобных ей [формах]¹¹. Об этом, впрочем, мы еще поговорим в своем месте, пока же удовлетворимся сказанным.

Далее. Если при вкушении сознания счастья или сознания страдания эти [счастье и страдание ощущаются] как свои только, это очень большая помеха, потому что [в таком случае непременно] возникают другие ощущения — в зависимости от ситуации это может быть или боязнь, что данное [состояние] уйдет, или страстное желание его сохранить, или стремление обрести нечто подобное, или желание избежать этого, или желание объявить об этом всему свету, или, [напротив], желание скрыть это, или что-нибудь еще. Также и при ощущении счастья и страдания как принадлежащих только другому в собственной душе вполне могут возникнуть другие [формы] сознания — радость, страдание, помрачение, равнодушие и т.д., и это тоже, конечно, помеха. Средством устранить ту и другую являются разнообразные (с помощью маски и т.д.) способы сокрытия [актером] своей актерской сущности после того, как [зритель] уже познакомился с этой сущностью [при выходе сутрадхары] в конце пурваранги (в соответствии с правилом: «не следует очень затягивать»), а также когда он смотрел праставану (определение которой гласит: «разговор, который актриса либо видушака...»)¹². К этому добавляется все, связанное с натьядхарми¹³, — не употребляемые в обычной жизни языки, танцевальные номера, разбивка сцены на зоны и т.д. В самом деле, при взгляде на [оде того и говорящего таким образом] актера представление «у этого вот человека в этом вот месте и в этот вот миг случилось несчастье или счастье» не возникает, ибо собственное бытие актера отрицается [его костюмом, речью и т.д.], а на собственном бытии изображаемого им лица успокоиться невозможно, так как этому мешает сознание, что [перед тобой не реальность, а] видимость, и в результате дело кончается отрицанием бытия и действительно сущего и воображаемого как таковых. Точно так же если мы возьмем «декламацию лежа», «цветоч-

ный запах» и иные [танцевальные номера]¹⁴, то, хотя в жизни такого не увидишь, сказать, что это ничто, нельзя, потому что каким-то образом [происходящее в этих сценах] представляется нам возможным. Поэтому-то муни, понимая, что такие [сцены] формируют состояние общности [у зрителей] и тем самым способствуют вкушению расы, описал их все в полном объеме. Там, где он это сделал, они и будут разъяснены, здесь же не следует начинать о них разговор.

Итак, мы показали, как устраняется помеха, вызванная ограничением переживания либо принадлежностью себе, либо принадлежностью другому. Очевидно, далее, что тот, кто находится во власти собственного счастья [или горя], не может успокоить сознание на другой вещи. Чтобы устранить эту помеху, в соответствии с возможностями, заложенными в теме [спектакля], прибегают к воздействию [на зрителей] музыкой, пением, росписью театральных помещений, искусными гетерами, т.е. такими звуковыми и иными обращенными к чувствам предметами, которые в силу их всеобщности способны доставить наслаждение каждому. Благодаря такому воздействию даже бессердечный обретает чистоту сердца и тем самым превращается в наделенного сердцем¹⁵.

Сказано ведь: «... которую можно было бы и смотреть и слушать»¹⁶.

Столь же очевидно, что при отсутствии средств познания невозможно и само познание и что, если какие-либо словесные знаки делают познание неясным, оно не успокаивается из-за нехватки уверенности, соответствующей ясному познанию, или, что то же, — познанию непосредственному (пратьякша). Как говорят, «всякое достоверное знание покоится на непосредственном познании»¹⁷. Всем по опыту известно, что увиденное собственными глазами нельзя опровергнуть и согней священных речений и выводов. Когда вращают горячей головней, [создавая тем самым огненный круг], в том, что это именно головня, убеждает только еще один, более напряженный акт непосредственного разглядывания — ход, хорошо всем известный по жизни. Вот поэтому, чтобы предотвратить обе эти помехи, помазаны на театральный трон абхинайи¹⁸, украшенные локадхарми, вритти и правритти¹⁹. Ведь, как мы убедимся в дальнейшем, сценическое изображение в отличие от словесных знаков действует почти как непосредственное познание.

Разумеется, и на неглавной вещи ничье сознание успокоиться не может, потому что само представление о такой вещи не успокоено в себе, а устремлено к иной, главной вещи. А раз так, то, поскольку неодушевленному классу вибхав и анубхав, а также группе вьябхицари (которые хотя и представляют собой формы сознания, но по необходимости обращены к другому) естественно присуща неглавность, со-

судом вкушения, безусловно, является только отличная от них [в этом отношении] стхай²⁰.

Главенство некоторых форм сознания обусловлено тем, что они способствуют осуществлению жизненных целей²¹. Так, любовь способствует осуществлению камы и примыкающих к каме дхармы и артхи; гнев — у тех, в ком он доминирует, — способствует осуществлению артхи, хотя может иметь завершение и в каме, и в дхарме; отвага ведет к осуществлению всех целей, начиная с дхармы; бесстрашие, пронизанное отрешением, рожденным знанием истины, является средством обретения мокши. Таким образом, главенство каждого из перечисленных [состояний] имеет свои пределы. Однако хотя [оно и не абсолютно и] все они могут оказаться в подчинении друг у друга, тем не менее, поскольку в разных драматических жанрах господствуют разные [состояния], каждое из них занимает в своем жанре главенствующее положение и, как мы покажем дальше, применительно к общей совокупности драматических жанров всем им присуще главенство. Кроме того, при внимательном рассмотрении даже одной драмы [можно обнаружить, что] все они — каждое в отдельности — главенствуют в разных ее частях.

Заметим, что, [как бы ни различались между собой эти состояния], все они предстают [в театре] по преимуществу удовольствием, потому что суть наслаждения — это целостный свет, состоящий во вкушении собственного сознания. В самом деле, понаблюдайте в жизни за женщинами — и вы убедитесь, что сердце обретает покой даже во вкушении сознания скорби, если оно целостно. Ибо удовольствие имеет плоть успокоение, не нарушаемое никакими вторжениями извне, а страдание есть отсутствие покоя. И если последователи Капилы²², говоря о действии раджаса²³, называют душою страдания беспокойное движение, то отсюда вытекает, что все расы суть наслаждение. Однако это никоим образом не означает, что они всегда одинаковы. Напротив, изображенная в произведении ситуация сообщает [расе] свою окраску, в силу чего эта [раса] приобретает [особый] привкус. Так, в героической расе возможна горечь, поскольку героизм проявляется помимо прочего и в претерпевании несчастий.

Таково, следовательно, главенство любви и других [трех состояний]. Что же касается главенства смеха и таких [состояний, как скорбь, страх, отвращение и удивление], то оно объясняется тем, что [эти состояния] легко возбуждаются у всех людей и потому в высшей степени наделены окрашивающей способностью. Благодаря этой именно способности смех и иные [состояния данного типа] свойственны по преимуществу натурам невозвышенным. Взгляните на памаров²⁴ — всякий из них смеется, горюет, страшится, склонен порицать других и,

не умея толком ничего сказать, всему удивляется. Впрочем, и эти [состояния], если они связаны с любовью и прочими [состояниями первого ряда], могут способствовать достижению жизненных целей. Дальше мы покажем, что отношения главенства и подчинения между названными [состояниями] создают всякого рода различия, например различия десяти драматических форм²⁵.

Перечисленные [состояния], далее, и только они, обладают свойством постоянного наличия, поскольку формы сознания, владеющие человеком уже при его рождении, сводятся к этому именно набору. В самом деле, в полном согласии с правилом: «прикосновение страдания ненависти и к наслаждению счастьем стремясь» — всякий рождается жаждущим любви; полагая в себе превосходство, смеется над другими; при разлуке с тем, что ему дорого, горюет; гневается на то, что причиняет ему огорчения, и боится этого, если не наделен силой; стремится что-то обрести, отвращаясь при этом душой от вещей недолжных; отвергает нечто, ему неприятное; преисполняется изумления, глядя на те или иные собственные или чужие деяния, и испытывает желание от чего-то отрешиться. Нет человека, у которого не было бы васан этих переживаний. Только у кого-то одних [переживаний] больше, у других меньше; у кого-то их действие ограничено сферой должного, у кого-то — нет; какие-то из них, наконец, способствуют достижению жизненных целей и потому достойны быть предметом наставления. Этими различиями, между прочим, определяется [несходство] в поведении высоких и иных натур.

В отличие [от рассмотренных состояний] такие состояния, как бессилие, неуверенность и т.д., [не только не даны человеку с рождения, но] при отсутствии соответствующих вибхав могут не появиться и в середине жизни. Так, у муни, пьющего расаяну²⁶, не возникает ни бессилия, ни истомы, ни усталости. В том же, у кого они появляются под влиянием [тех или иных] вибхав, [эти состояния], разрушаясь с исчезновением [соответствующей] причины, совсем не обязательно оставляют санскар²⁷. В то же время отвага и прочие [состояния типа стхайи], даже когда они, выполнив свою задачу, как будто испаряются, не могут не оставаться в виде санскар, ибо, поскольку их ждут новые задачи, эти состояния никогда не разрушаются полностью. Как сказал Патанджали, «если Чайтра влюблен в одну женщину, это не значит, что он не полюбит других»²⁸. Вот почему эти вябхичари обретают собственное бытие — с сотнями тысяч присущих ему свойств, со всем разнообразием рождений и умираний — лишь в том случае, когда они шиты нитью состояния, имеющего постоянную форму. Представим себе хрустальные, стеклянные, рубиновые, изумрудные, сапфировые и иные бусины, редко нанизанные на красную, синюю

или иного цвета нить и оттого переливающиеся на тысячи ладов. Не передавая нити собственного разноцветья, эти бусины тем не менее расцвечивают ее, поскольку составляют создаваемое нитью сложное украшение и сами по себе являются предметами разноцветными. Точно так же и вябхичари — хотя они и дают возможность состоянию стхайи, словно нити, показываться между ними в чистом своем виде, но при этом, подобно разноцветным отблескам следующих друг за другом драгоценных камней, неизбежно придают ему пестроту. Оттого-то их и называют «вябхичари» [«расходящиеся», «отклоняющиеся», «непостоянные»].

И в самом деле, если скажут: «Он обессилел», тут же последует вопрос: «От чего?» И вот этот вопрос о причине данного [состояния] как нельзя лучше свидетельствует о его непостоянстве — никто ведь не станет спрашивать о причинах, услышав, что Рама исполнен отваги и могущества. Дело в том, что в случае любви, отваги и прочих [состояний типа стхайи] вибхавы только пробуждают [данные формы сознания], придают им окраску в соответствии с собственной природой и указывают на их сообразность или несообразность. Но отсутствие вибхав вовсе не означает, что [эти состояния исчезли и] о них ничего нельзя сказать — ведь, как мы уже говорили, они постоянно присутствуют во всех людях в виде васан. Что до состояний типа вябхичари, то в отсутствие соответствующих вибхав их нет и в помине. Подробнее и как следует это будет разъяснено, когда речь пойдет об отдельных вябхичари.

Итак, [мы показали, что] неглавность [есть препятствие для вкушения расы и поэтому должна быть] исключена. То же сделал [и муни], когда, переходя от общего определения [расы] к определениям отдельных [рас], сказал о стхайи так: «[И возведем] состояния стхайи в ранг рас»²⁹.

Теперь — [о следующей помехе]. Анубхавы, вибхавы и вябхичари, взятые в отдельности, не несут в себе ограничения — как показывают наблюдения, слезы, скажем, могут быть рождены и радостью, и болезнью глаз, тигр может стать причиной и гнева и страха, а возбуждение и тревога могут сопутствовать и отваге, и страху, и многим другим состояниям. Но когда те же анубхавы, вибхавы и вябхичари выступают в сочетании друг с другом, в них появляется определенность. Так, если вибхавой будет смерть родича, анубхавами — причитания и слезы, а вябхичари — тревога, уныние и т.д., то это, конечно, скорбь, и ничто иное. Таким образом, когда возникает сомнение, для того чтобы погасить препятствующую [вкушению] неуверенность, нужно брать в рассуждение сочетание [всех трех факторов].

Итак. В каждодневном обиходе [человеку] нередко приходится делать умозаключения о своих или чужих переживаниях типа стхайи.

Признаками, на основании которых он строит свои умозаключения, являются наблюдаемые им следствия этих переживаний, их причины и сопутствующие им [состояния]. Поскольку он постоянно упражняется в подобных умозаключениях, у него является своего рода сноровка, благодаря которой теперь, [когда он сидит в театре и] смотрит спектакль, те же самые парк, игривые взгляды, радость и т.д. должным образом соединяются в его сознании, обретая связность, или — иначе — однонаправленность. При этом и парк, и все иные [вещи в данной ситуации уже] не принадлежат обыденному миру и вследствие этого выходят из ряда причин и следствий, [в который они входили раньше]. Бытие их [теперь] определяется способностью всего лишь окрашивать [сознание] в тона соответствующего состояния, и потому именно они получают такие необычные названия, как «вибхавы» и т.д. (эти наименования — «вибхавы», «анубхавы» и т.д. — подобраны, однако, таким образом, чтобы всем было ясно, что [обозначаемые ими факторы] живут за счет санскар, имеющих форму прежних причин и следствий). Вот эти вибхавы, анубхавы и вяьбхичари (в главе о бхавах мы расскажем еще об их природе и разновидностях, выделяемых в соответствии с понятиями вторичности и главенства) вводят в сферу действия вкушения (т.е. не встречающегося в обыденной жизни беспрепятственного познания) предмет, суть которого состоит в одной только вкушаемости, который не имеет природы чего-то готового и оттого существует лишь в данный момент и не выходит за пределы времени вкушения. Этот отличный от стхайи предмет и есть раса, а не то, что называют [расой] Шанкука³⁰ и ему подобные.

По их словам, раса — это та же стхайи, наличие которой удостоверяется вибхавами и прочим и которая именуется расой постольку, поскольку она вкушается. Но если так, то почему бы и обычному жизненному чувству не быть тогда расой? Ведь, допустив, что даже настоящее, [разыгранное актером чувство] обладает способностью доставлять наслаждение, мы тем более должны будем допустить эту способность для [чувства] настоящего. [Главное же — рассуждая] таким образом, мы получим познание стхайи, имеющее природу вывода, но никак не расу. Поэтому-то в сутре и не использовано слово «стхайи»³¹. Будь оно тут, мешало бы, как заноза в пальце. А что о стхайи говорится, будто она становится расой³², так это только из соответствия. Соответствие же появляется в силу того, что [те вещи], которые все мы привыкли считать причинами и следствиями такого-то состояния типа стхайи, теперь, обретя способность содействовать формированию вкушения, оказались на положении вибхав и анубхав. А так что общего с расой в выводе об обычном душевном состоянии? Вкушение расы — это чаматкара, не имеющая места в обыденной жизни, и оно ни-

как не похоже ни на воспоминание, ни на вывод, ни на обычное самопознание.

В самом деле. Красавица и все иное, что благодаря обычным умозаключениям оставило в сознании зрителя определенные впечатления, воспринимаются им не равнодушно, а, напротив, с полной отдачей вкушению, которое становится возможным при отождествлении с познаваемым. При этом он не взбирается по ступеням выводов, воспоминаний и прочего, потому что в силу сердечной восприимчивости, или — иначе — согласности сердца, у него уже появляются [в этот момент] ростки наслаждения расой, которое затем достигнет своей полноты. И это вкушение не рождалось ранее от каких-либо источников достоверного знания, чтобы теперь имело место воспоминание о нем, и сейчас оно также не связано с действием непосредственного познания и иных источников достоверного знания. Это вкушение появляется лишь в силу соединения вибхав, анубхав и вябхичари, не принадлежащих к миру обыденной жизни. И оно отличается и от осознания любви, рожденного от обычных источников достоверного знания (непосредственного познания, вывода, священного предания, аналогии и т.д.), и от незаинтересованного познания чужого сознания, рождаемого йогическим видением, и от чистого вследствие освобождения от всякой окрашенности объектом, целостного переживания блаженности собственного атмана, какое бывает у высших йогов. Ибо все эти [формы познания] лишены красоты, соответственно: [первое] — из-за того, что оно перебивается такими помехами, как стремление к обладанию, [второе] — из-за тусклости, рожденной незаинтересованностью, [третье] — из-за невозможности вхождения в объект. Здесь же нет ни невозможности вхождения в объект, ни тусклости, рожденной незаинтересованностью, ни помех, потому что, как уже не раз говорилось, в этом случае отсутствует ограничение тем только, что происходит в собственной душе, и в то же время вследствие участия собственного «я» нет ограничения тем только, что происходит в душе другого, и, кроме того, пробужденные в силу всеобщности вибхав и прочего соответствующие им васаны собственной любви заставляют забыть обо всем на свете.

Отсюда следует, что вибхавы и прочее — не причины появления расы, ведь тогда раса была бы возможна и после прекращения их сознания; они не являются также и причинами обретения достоверного знания и, значит, не могут быть причислены к источникам такого знания — ведь расы как чего-то готового и проверяемого не существует. Но тогда что же такое эти вибхавы и анубхавы, спросите вы. Действие этих вибхав и анубхав, [ответим мы], способствует появлению вкушения, а потому в обыденной жизни ничего похожего на это нет. И если

вы спросите: «А где еще можно увидеть такое?» — то этим вопросом только украсите наше доказательство их необыденности. Впрочем, разве вкус панаки³³ можно найти в сахаре, перце и других вещах, из которых ее готовят? Так и тут. Ну хорошо, скажут нам, вы утверждаете, что раса непроверяема. С этим можно было бы согласиться — в самом деле, раз она живет одной вкушаемостью, значит, не имеет природы того, что доступно проверке. Но почему в таком случае в сутре стоит слово «возникает»? Речь идет не о возникновении расы, ответим мы, а о возникновении вкушения, имеющего расу своим объектом. Не будет, впрочем, ошибкой и такое [толкование]: под «возникновением» разумеется возникновение расы [как предмета], существующего лишь в пределах этого [вкушения].

Что до вкушения, то оно не является функцией ни какого-либо из источников достоверного знания, ни действователя, но само по себе вполне достоверно, ибо доказывается собственным духовным опытом. Вкушение, далее, есть не что иное, как форма сознания, отличная, однако, от других, обычных форм сознания, поскольку отличны от обычных средства, с помощью которых оно осуществляется (такowymi являются вибхавы и прочее). Смысл сутры, следовательно, сводится к следующему: так как от сочетания вибхав, анубхав и вябхичари возникает вкушение, необычный предмет, составляющий объект такого вкушения, есть раса — «вкус».

А теперь — вкратце все вышесказанное. Корона, маска и прочее за-теняют сознание того, что перед тобой актер. Из-за глубоких санскар, оставленных прежними актами сознания, привносимая поэтическим произведением мысль о том, что перед тобой Рама, также не находит себе здесь успокоения. Вследствие этого время и место, в которых существуют оба — [и актер, и Рама], — устраняются. Трепет и иные [состояния], которые неоднократно вызывали в жизни представление о любви, теперь, когда их видишь здесь, [в театре], дают тебе осознать любовь вне границ, налагаемых местом и временем. В эту любовь включается и собственное «я», поскольку оно наделено васанами этого [чувства], и потому осознание любви в данном случае не предполагает безразличия. Эта любовь не осознается также ни как имеющая определенную причину (отчего могло бы возникнуть стремление к обладанию и т.д.), ни как нечто, принадлежащее только вот этому другому человеку (что могло бы породить страдание, ревность и т.д.). Эта любовь всеобща, усваивается [сознанием], функционирующим наподобие потока, или — иначе — целостным сознанием, а потому есть [не любовь, а] страстная раса. Что касается всеобщности, то она осуществляется вибхавами и прочим.

¹ *Муни* — мудрец. Так называет Абхинавагупта легендарного создателя «Натьяшастры» — Бхарату.

² Фрагмент из определения бхавы, открывающего гл. 7.

³ Абхинавагупта цитирует здесь какие-то ритуальные предписания, но какие именно — неясно.

⁴ Все три примера взяты Абхинавагуптой из Калидасы. Приводим тексты цитируемых стрóf: «Прелестно шею изгибаю, то и дело бросает взгляд на колесницу, что мчится по его пятам; / Из страха пред стрелой почти соединились в беге ноги задние с передними; / Усыпана дорога пучками недожеванной травы, что выпали из пасти, открытой от усталости, — / Смотри! Так высоко он прыгает, что больше в воздухе парит, чем по земле несется» («Шакунтала» 1.7). «Склонила Ума голову / Перед Бькознаменным, / И скользнул на землю сиявший в черных кудрях цветок карникары, / Выпал из ушка украшавший его молодой лист» («Рождение Кумары» 3.62). «И дрогнул Хара, / Будто океан при восходе луны, / К лицу Умы, к нижней губке, похожей на плод бимбы, / Устремил взоры» («Рождение Кумары» 3.67).

⁵ *Васаны* — впечатления, следы, оставляемые в глубинах сознания (или, точнее, в подсознании) пережитым в нынешнем и прошлых рождениях.

⁶ В стихотворении обыгрывается известный миф о пахтанье амриты. Среди сокровищ, добытых богами при взбалтывании океана горой Мандара, была и богиня Лакшми, ставшая супругой Вишну (Хари). Для Абхинавагупты тут важен глагол «дивится» (*саматкароти*). Контекст, в котором он использован, позволяет указать на особый — божественный — характер чаматкары.

⁷ *Калидаса*. Шакунтала 5.2.

⁸ Этот и следующий пассажи ориентированы на учения предшественников, раскритикованных в первой части комментария к сутре. Абхинавагупта предлагает предложенные в этих учениях характеристики расы к собственной концепции, тем самым как бы выправляя их, придавая им должные значения.

⁹ Имеется в виду учение школы йогачаров.

¹⁰ *Вибхавы и прочее* — т.е. вибхавы, анубхавы и вябхичари. В системе «Натьяшастры» вибхавы и анубхавы — признаки состояния (бхавы), существенные как для изображающего его актера, так и для воспринимающего его зрителя. Вибхавы (букв. «различители бхавы») — это стимулы, причины состояния; анубхавы — его внешние, прежде всего пластические, проявления. Перечни вибхав и анубхав, образующие характеристики бхав, включаются также в характеристики соответствующих рас, но в последних появляются еще и вябхичари — «непостоянные», побочные состояния, группирующиеся вокруг главного состояния, выступающего в качестве основы расы. В системе Абхинавагупты вибхавы, анубхавы и вябхичари рассматриваются как составляющие художественной действительности, формирующей эстетическую эмоцию.

¹¹ *Натака* — высокий драматический жанр с «прославленным», т.е. основанным на предании, сюжетом (см. НШ 18.10 / 20.10), *прахасана* — фарс (см. НШ 18.102–107 / 20. 102–107).

¹² *Пурваранга* — религиозная церемония освящения сцены, предшествующая спектаклю. Составитель «Натьяшастры» советовал делать ее покороче — см. правило (5.165 / 5.163), на которое ссылается Абхинавагупта. По завершении пурваранги на сцене появлялся хозяин актерской труппы (*сутрадхара*), что служило знаком начала праставаны — пролога к спектаклю. *Праставана* строилась как беседа актеров, готовящихся к предстоящему спектаклю (см. определение 20.30–31 / 22.28–29).

¹³ *Натьядхарми* — нормы поведения на сцене, возможные только в театре (иначе — театральные условности).

¹⁴ Здесь упоминаются танцевальные сцены, входившие в репертуар придворного театра. В первой из них (см. НШ 19.125 / 20.139) изображалась влюбленная, страдающая в разлуке с милым, во второй (19.126 / 20.140) — красавица, в шутку переодевшаяся мужчиной.

¹⁵ Здесь игра слов. Ценитель, художественно восприимчивый человек в индийской теоретической традиции обозначается термином *saṅhdaya* «наделенный сердцем» (соответственно, по Абхинавагупте, неготовый к восприятию спектакля зритель «лишен сердца», «бессердечен»). Непременное условие восприятия искусства для Абхинавагупты — «чистота сердца», т.е. очищенность от практически-жизненных интересов.

¹⁶ Абхинавагупта имеет в виду характеристику театрального искусства, фигурирующую в легенде о его творении. См. НШ 1.11: «Боги во главе с Махендрой сказали Деду (Брахме): „Мы хотим, [чтобы ты создал] забаву, которую можно было бы и смотреть и слушать“».

¹⁷ Не совсем точная цитата из комментария Ватсыяны («Ньяябхашья») к «Ньяясутре» (1.1.3).

¹⁸ *Абхинайи* — средства создания сценического образа, к каковым относили речь, тело актера, его темперамент, а также костюм, грим и разнообразные театральные аксессуары.

¹⁹ *Локадхарми* — жизнеподобные нормы сценического поведения. *Вритти* — четыре стиля, основанные на разных сочетаниях в рамках спектакля декламации, музыки, бутафории и т.д. *Правритти* — региональные театральные стили, понятие, близкое к понятию «вритти».

²⁰ *Стхайи* (букв. «устойчивый», «постоянный») — группа состояний (бхав), непосредственно соотносимых с расами. Во времена Абхинавагупты к категории стхайи причисляли девять состояний — любовь, отвзгу, гнев, страх, скорбь, смех, отвращение, удивление и отрешение (или покой).

²¹ *Жизненные цели* (пурушартха, букв. «цели людей») — это *кама*, обнимающая разного рода наслаждения; *артха*, включающая материальные ценности (богатство прежде всего); *дхарма* — религиозные добродетели и заслуги и *мокша* — освобождение от мирских привязанностей.

²² *Последователи Капилы* — философы, принадлежащие к школе санкхья.

²³ *Раджас* — одно из трех качеств (гун), пронизывающих, по учению санкхьи, мир существ и предметов, воплощает принцип энергии, активности, движения.

²⁴ *Памара* — низкорожденный, но также любой человек низкого духовного и интеллектуального уровня.

²⁵ *Десять драматических форм* — традиционный набор драматических жанров.

²⁶ *Расаяна* — чудесный эликсир здоровья и долголетия.

²⁷ *Санскарй* — то же, что и васаны (см. примеч. 5).

²⁸ Цитата из комментария Вьясы («Вьясабхашья») к «Йогасутре» Патанджали (2.4).

²⁹ «Натьяшастра», проза после 6.45.

³⁰ Шанкука (X в.) — один из предшественников Абхинавагупты.

³¹ Шанкука, как и другие предшественники Абхинавагупты, считал, что в сутре опущено слово «стхайи».

³² См. приводившуюся выше цитату: «Возведем стхайи в ранг рас».

³³ *Панака* — название напитка.

Список сокращений

ЖБ	—	«Жизнь Будды» Ашвагхоши
ЗП	—	«Зерцало поэзии» Дандина
Мбх	—	«Махабхарата»
НШ	—	«Натьяшастра»
ОВ	—	«Облако-вестник» Калидасы
ПН	—	«Прекрасный Нанда» («Поэма о Прекрасном Нанде») Ашвагхоши
ПУ	—	«Поэтические украшения» Бхамахи
ПУР	—	«Поэтические украшения» Рудраты
Рам.	—	«Рамаяна»
РК	—	«Рождение Кумары» Калидасы
РР	—	«Род Рагху» Калидасы
СВ	—	«Сон и Васавадатта» («Натака о сне и Васавадатте») Бхасы
СН	—	«Сутта-нипата»
СПУ	—	«Сутра о поэтических украшениях» Ваманы
ТхГ	—	«Тхера-гатха»
У	—	«Урваши» («Натака о мужестве и Урваши») Калидасы
Ш	—	«Шакунтала» («Натака о кольце и Шакунтале») Калидасы
BEFEO	—	Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient. Hanoi
BSOS	—	Bulletin of the School of Oriental Studies. L.
GOS	—	Gaekwad's Oriental Series. Baroda
HOS	—	Harvard Oriental Series. Cambridge (Mass.)
JA	—	Journal Asiatique. P.
JAOS	—	Journal of the American Oriental Society. New Haven
IJ	—	Indo-Iranian Journal. The Hague-Mouton
KM	—	Kāvya-mālā. Bombay
KSS	—	Kashi Sanskrit Series. Benares
PTS	—	Pali Text Society. L.
ZDMG	—	Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Lpz.

Литература

I. Тексты и переводы

- Анандавардхана*. Дхваньялока («Свет дхвани»). Пер. с санскрита, введ. и коммент. Ю.М. Алихановой. М., 1974 (Памятники письменности Востока. XXXIX).
- Махабхарата. Адипарва. Книга первая. Пер. с санскрита и коммент. В.И. Кальянова. М.—Л., 1950 (Литературные памятники).
- Махабхарата. Книга пятая. Удьюгопарва, или Книга о старании. Пер. с санскрита и коммент. В.И. Кальянова. Л., 1976 (Литературные памятники).
- Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньякапарва). Пер. с санскрита, предисл. и коммент. Я.В. Василькова и С.Л. Невелевой. М., 1987 (Памятники письменности Востока. LXXX).
- The *Abhijñāna-Śakuntala* of Kālidāsa with the Commentary (*Arthadyotanikā*) of Rāghavabhaṭṭa. Ed. by Nārayaṇa Bālakriṣṇa Goḍbole, rev. by Wāsudev Laxman Śāstrī Paṇṣīkar. 10th ed. Bombay, 1933.
- Aśvaghōṣa's *Buddhacarita* or Acts of the Buddha. In Three Parts. Sanskrit Text of Cantos I–XIV with English Translation of Cantos I–XXVIII by E.H. Johnston. Lahore, 1936. New Enl. Ed. Delhi, 1984.
- Bhāsanāṭakakakram*. Plays Ascribed to Bhāsa. Original Thirteen Texts in Devanāgarī. Crit. ed. by C.R. Devadhar. Poona, 1962. Repr. Delhi, 1987.
- Candragomins Lokānanda-nāṭaka*. Nach dem tibetischen Tanjur hrsg. und übers. Ein Beitrag zur klassischen indischen Schauspieldichtung vom Michael Hahn. Wiesbaden, 1974.
- Daśarūpakam of Dhanañjaya*. Containing "Avaloka" Sanskrit Commentary of Dhanika. Ed. with "Candrakalā" Hindi Commentary by Bholashankar Vyas. 7th ed. Varanasi, 1984 (*Vidyabhawan Sanskrit Granthamala*. 7).
- Dhvanyāloka of Ānandavardhana* with the *Locana* Sanskrit Commentary of Abhinavagupta and the *Prakāśa* Hindi Translation of both the Texts and Exhaustive Notes. By Jagannath Pathak. Varanasi, 1965 (*Vidyabhawan Sanskrit Granthamala*. 97).
- The Elder's verses. I — *Theragāthā*. Transl. with an Introduction and Notes by K.R. Norman. L., 1969 (PTS).
- The *Harivaṃśa*, being the *Khila* or Supplement to the *Mahābhārata*. Crit. ed. by P.L. Vaidya. Vol. I (Critical Text). Poona, 1969.
- Kālidāsa's *Śakuntalā*, an Ancient Hindu Drama. Crit. ed. in the Original Sanskrit and Prakrit of the Bengali Recension by R. Pischel. 2nd ed. Cambridge (Mass.), 1922 (HOS. 16).
- Kālidāsa's *Kumārasambhava*. Cantos I–VIII. Ed. with the Commentary of Mallinātha, English Translation, Notes and Introduction by M.R. Kāle. 6th ed. Delhi, 1967.

- Kāvyaḍarṣa of Mahākavi Daṇḍī. Ed. with “Prakāṣa” Sanskrit and Hindi Commentaries. By Ramchandra Mishra. 2nd ed. Varanasi, 1995 (Vidyabhawan Sanskrit Granthamala. 37).
- Kāvyaḍarṣa of Daṇḍin. Sanskrit Text and English Translation by S.K. Belvalkar. Poona, 1924.
- Kāvyaḷaṅkāra of Bhāmaha. Ed. with Introduction etc. by Baṭuknāth Śarmā and Baldeva Upādhyāya. Benares, 1928 (KSS. 61).
- Kāvyaḷaṅkāra of Bhāmaha. Ed. with English Translation and Notes by P.V. Naganatha Sastry. 2nd ed. Delhi, 1970. Repr. Delhi, 1991.
- The Kāvyaḷaṅkāra (A Treatise on Rhetoric) of Rudraṭa with the Commentary of Namiśādhu. 2nd ed. Bombay, 1909 (KM. 2).
- Kāvyaḷamkārasūtravṛtti of Vāmana with Extracts from Kāmadhenu. Crit. ed. by N.N. Kulkarni. Poona, 1927.
- Kāvyaḷimāṃsā of Rājāsekharā. Ed. by C.D. Dalal and R.A. Sastry. Rev. and enl. by K.S. Ramasvami Sastri Siromani. 3rd ed. Baroda, 1934 (GOS. I).
- La Kāvyaḷimāṃsā de Rājāsekharā, traduite du sanskrit par N. Stchoupak et L. Renou. P., 1946 (Cahiers de la Société Asiatique. 8).
- The Kāvyaḷnūsāsana of Hemacandra with his own Gloss. Ed. by Śivadatta and Kāśināth Paṇḍuraṅg Parab. 2nd ed. Bombay, 1934 (KM. 70).
- The Mahābhārata. For the first time crit. ed. by V.S. Sukthankar et al. In 19 vols. Poona, 1933–1966.
- The Mālavikāgnimitra of Kālidāsa. With the Commentary of Kāṭayavema and Several others embodied therein. Ed. with Crit. Notes and Translation by Śeshādri Ayyar. Poona, 1896.
- The Megha-dūta of Kālidāsa. Crit. ed. by Sushil Kumar De. With a General Introduction by Dr.S. Radhakrishnan. New Delhi, 1957.
- The Nāṭakalakṣaṇaratnakośa of Sāgaranandin. Ed. by Myles Dillon. L., 1937.
- The Nāṭakalakṣaṇaratnakośa of Sāgaranandin. A Thirteenth-Century Treatise on the Hindu Theater. Transl. by Myles Dillon, Murray Fowler and V. Raghavan. Philadelphia, 1960 (Transactions of the American Philosophical Society. Vol. 50, pt. 9).
- Nāṭyadarpaṇa of Rāmacandra and Guṇacandra with their own Commentary. Ed. with an introduction in English and indices by G.K. Shrigondekar and L.Bh. Gandhi. In 2 vols. Vol. I. Baroda, 1929 (GOS. 48).
- 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.
- The Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhārati by Abhinavagupta. Ed. by Ramakrishna Kavi. Vol. I–IV. Baroda, 1926–1964. Vol. I, rev. and crit. ed. with Preface and Appendices by K.S. Ramasvami Sastri. Baroda, 1956 (GOS. 36, 68, 124, 145).
- The Priyadarśikā of Śrī Harshadeva. Ed. with Notes and Prākṛita Chhāyā by Viṣṇu Dāji Gadre. Bombay, 1884.
- Psalms of the Early Buddhists. II — Psalms of the Brethren. By Mrs. Rhys Davids. L., 1913. Repr. L., 1964 (PTS).
- The Raghuvamsha by Kalidasa with Prose order of the Verses. With a Commentary Called Sanjeevinee by Mallinath. 4th ed. Bombay, 1928.
- The Rāmāyaṇa of Vālmiki (śrīmadvālmiki-rāmāyaṇam). Publ. by N. Rāmaratnam. Madras, 1958.

- The Ratnāvalī by Śrī Harshadeva with the Commentary of Govinda. Ed. by Kāśināth Pāṇḍuraṅg Parab. Bombay, 1895.
- Sāhitya-darpaṇa by Viśvanātha Kavirāja with the Commentary of Rāmacharaṇa Tarkavāgīśa Bhaṭṭacharya. Annotated with Introduction and Explanatory Commentaries by Paṇḍit Durgāprasāda Dviveda. 5th ed. Bombay, 1931.
- Saundarananda kāvyā of Aśvaghōṣa. Ed. by Haraprasad Shastri. Calcutta, 1939.
- The Saundarananda or Nanda the Fair. Tr. from the Original Sanskrit of Aśvaghōṣa by E.H. Johnston. Lahore, 1932.
- The Sutta-Nipāta, new ed. by D. Andersen and H. Smith. L., 1913 (PTS).
- The Thera-and Therī-Gāthā. Stanzas ascribed to Elders of the Buddhist Order of Recluses. Ed. by Hermann Oldenberg and Richard Pischel. L., 1883 (PTS).
- The Veṇīsamhāra of Bhaṭṭa Nārāyaṇa. Ed. with the Commentary of Jagaddhara, curtailed or enl. as necessary, var. readings, a literal English translation and critical and explanatory notes in English by M.R. Kāle. 2nd ed. Bombay, 1919.
- The Vikramorvaśīya of Kālidāsa with the Commentary Styled "Arthaprakāśikā". Ed. with an English Translation, Critical and Explanatory Notes and Various Readings by M.R. Kāle. Bombay, 1898.

II. Исследования

- Вертоградова 1978a — *Вертоградова В.В.* Праkritы. М., 1978.
- Вертоградова 1978b — *Алиханова Ю., Вертоградова В.* Предисловие // Индийская лирика II–X вв. Пер. с праkritа и санскрита Ю. Алихановой и В. Вертоградовой. М., 1978.
- Веселовский 1940 — *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Гринцер 1987 — *Гринцер П.А.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987.
- Гринцер 1994 — *Гринцер П.А.* Стиль как критерий ценности // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Дубянский 1989 — *Дубянский А.М.* Ритуально-мифологические истоки древне-тамилской лирики. М., 1989.
- Auboyer 1974 — *Auboyer J.* La vie quotidienne dans l'Inde (jusqu'au VIII siècle). P., 1974.
- Bansat-Boudon 1992 — *Bansat-Boudon L.* Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra. P., 1992.
- Benthall 1946 — *Benthall A.P.* Trees of Calcutta and its Neighbourhood. Calcutta, 1946.
- Bloch 1908 — *Bloch T.* Die Zeit Kālidāsa's // ZDMG 62, 1908.
- Buitenen 1972 — *Buitenen J.A.B. van.* On the Structure of the Sabhāparvan of the Mahābhārata // India Maior. Congratulatory volume presented to J. Gonda. Leiden, 1972.
- Chakladar 1963 — *Chakladar H.Ch.* The Geography of Kālidāsa. Calcutta, 1963.
- Chandra Moti 1940 — *Chandra Moti.* Cosmetics and Coiffure in Ancient India // Journal of Indian Society of Oriental Art 8. 1940.
- Dastur 1985 — *Dastur J.F.* Useful Plants of India and Pakistan. Bombay, 1985.
- De 1924 — *De S.K.* The Ākhyāyikā and the Kathā in Classical Sanskrit // BSOS 3(3), 1924.
- De 1925 — *De S.K.* Studies in the History of Sanskrit Poetics. In 2 vols. Vol. 2. L., 1925.

- De 1947 — *De S.K.* History of Kāvya Literature // *Dasgupta S.N., De S.K.* A History of Sanskrit Literature. Classical Period. Vol. 1. Calcutta, 1947.
- De 1960 — *De S.K.* History of Sanskrit Poetics. In 2 vols. 2nd rev. ed. Calcutta, 1960.
- Emeneau 1962 — *Emeneau M.B.* Barkcloth in India — *Sānskrit valkala* // JAOS 82, 1962.
- Feistel 1969 — *Feistel H.-O.* Das Vorspiel auf dem Theater. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des klassischen indischen Schauspiels. Diss. Tübingen, 1969.
- Gawronsky 1914 — *Gawronsky A.* The Digvijaya of Raghu and Some Connected Problems // *Rocznik Orientalistyczny* I (I). 1914.
- Gerow 1971 — *Gerow E.* A Glossary of Indian Figures of Speech. The Hague–Paris, 1971.
- Gerow 1974 — *Gerow E.* The Poetics of Stanzaic Poetry: The alaṃkāra-śāstra. — The Sanskrit Lyric: a genre analysis // *The Literatures of India. An Introduction.* Chicago, 1974.
- Gnoli 1956 — *Gnoli R.* The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta. Roma, 1956.
- Gupta 1973 — *Gupta P.* Geography in Ancient Indian Inscriptions (upto 650 A.D.). Delhi, 1973.
- Heesterman 1957 — *Heesterman J.C.* The Ancient Indian Royal Consecration. s'Gravenhage, 1957.
- Heesterman 1985 — *Heesterman J.C.* The Inner Conflict of Tradition. Essays in Indian Ritual, Kingship, and Society. Chicago–London, 1985.
- Hueckstedt 1985 — *Hueckstedt R.A.* The Style of Bāṇa. Introduction to Sanskrit Prose Poetry. Lanham–New York–London, 1985.
- Ingalls 1965 — *Ingalls D.H.H.* General Introduction // *An Anthology of Sanskrit Court Poetry.* Vidyākara's Subhāṣitaratnakośa. Transl. by D.H.H. Ingalls. Cambridge (Mass), 1965 (HOS. 44).
- Ingalls 1976 — *Ingalls D.H.H.* Kālidāsa and the Attitudes of Golden Age // JAOS 96, 1976.
- Kale 1974 — *Kale P.* The Theatric Universe: a study of the Nāṭyaśāstra. Bombay, 1974.
- Kane 1971 — *Kane P.V.* History of Sanskrit Poetics. 4th ed. Delhi, 1971.
- Keith 1953 — *Keith A.B.* A History of Sanskrit Literature. Oxf., 1920. Repr. L., 1953.
- Keith 1954 — *Keith A.B.* The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice. Oxf., 1924. Repr. L., 1954.
- Konow 1920 — *Konow S.* Das indische Drama. Berlin und Leipzig, 1920.
- Krishnamoorthy 1972 — *Krishnamoorthy K.* Kālidāsa. N. Y., 1972.
- Kuiper 1979 — *Kuiper F.B.J.* Varuṇa and Vidūṣaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam — Oxf. — New York, 1979.
- Lévi 1890 — *Lévi S.* Le théâtre indien. T. 1–2. P., 1890.
- Lévi 1903 — *Lévi S.* Notes chinoises sur l'Inde III. La date de Candragomin // BEFEO 3 (1), 1903.
- Lienhard 1984 — *Lienhard S.* A History of Classical Poetry: Sanskrit–Pali–Prakrit. Wiesbaden, 1984 (A History of Indian Literature. Ed. by J. Gonda. Vol. 3, fasc. 1).
- Malamoud 1976 — *Malamoud Ch.* Village et forêt dans l'idéologie de l'Inde brahmanique // *Archives européennes de sociologie* 17. 1976.
- Marriott 1966 — *Marriott McKim.* The Feast of Love // *Krishna: Myths, Rites, and Attitudes.* Ed. by Milton Singer. Honolulu, 1966.
- Masson, Patwardhan 1970 — *Masson J.L.* and *Patwardhan M.V.* Aesthetic Rapture: Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra. Vol. 1–2. Poona, 1970.

- Meyer 1937 — *Meyer J.J.* Trilogie altindischer Mächte und Feste der Vegetation. Zürich–Leipzig, 1937.
- Nelson 1980 — *Nelson D.* Bṛhatkathā Studies: The Tamil Version of the Bṛhatkathā // IJ 22, 1980.
- Nobel 1925 — *Nobel J.* The Foundations of Indian Poetry and their Historical Development (General Outlines). Calcutta, 1925.
- Porcher 1978 — *Porcher M.C.* Figures de style en sanskrit. Théories des Alamkāraśāstra, analyse de poèmes de Veṅkaṭadhvarin. P., 1978.
- Pusalker 1940 — *Pusalker A.D.* Bhāsa. A Study. Lahore, 1940.
- Renou 1946 — *Renou L.* Introduction // La Kāvyaṁīmāmsā de Rājaśekhara, traduite du sanskrit par N. Stchoupak et L. Renou. P., 1946 (Cahiers de la Société Asiatique. 8).
- Renou 1953 — *Renou L.* Le passage des Brāhmaṇa aux Upaniṣad // JAOS 73, 1953.
- Renou 1959 — *Renou L.* Sur la structure du kāvya // JA 247, 1959.
- Renou 1978 — *Renou L.* (avec *L. Silburn*). Sur la notion de brāhman // *Renou L.* L'Inde fondamentale: Études d'indianisme réunies et présentées par Ch. Malamoud. P., 1978 (= JA 237, 1949).
- Shee 1986 — *Shee M.* Tapas und Tapasvin in den erzählende Partien des Mahābhārata. Diss. Hamburg, 1986.
- Sirkar 1960 — *Sirkar D.C.* Studies in the Geography of Ancient and Medieval India. Delhi, 1960.
- Smith 1985 — *Smith D.* Ratnākara's Haravijaya: An Introduction to the Sanskrit Court Epic. Delhi, 1985.
- Thieme 1966 — *Thieme P.* Das indische Theatre // Fernöstliches Theatre. Unter Mitarb. von Paul Thieme u.a. Hrsg. von Heinz Kindermann. Stuttgart, 1966.
- Upadhyaya 1947 — *Upadhyaya B.S.* India in Kālidāsa. Allahabad, 1947.
- Varma 1958 — *Varma K.M.* Seven Words in Bharata: what do they signify. Bombay, 1958.
- Warder 1967 — *Warder A.K.* Pali Metre. A Contribution to the History of Indian Literature. L., 1967 (PTS).
- Warder 1972 — *Warder A.K.* Indian Kāvya Literature. Vol. 1–7. Vol. 1. Literary Criticism. Delhi, 1972.
- Warder 1974 — *Warder A.K.* Indian Kāvya Literature. Vol. 1–7. Vol. 2. Origins and Formation of Classical Kāvya. Delhi, 1974.
- Winternitz 1920 — *Winternitz M.* Geschichte der indischen Litteratur. Bd. 1–3. Bd. 2. Die buddhistische Litteratur und die heiligen Texte der Jainas. Lpz., 1920.

Содержание

Предисловие.....	3
------------------	---

Исследования

О двух диалогических песнях палийского канона.....	7
Правриттака в «Натьяшастре».....	18
Эпическая поэма на санскрите и стиль кавья.....	32
О полетах у Калидасы.....	63
Географический канон в древнеиндийской литературной традиции.....	85
Образ ашрамы в древнеиндийской литературной традиции.....	105
Жанр натика в индийской классической драме.....	150
Бхамаха о видах поэзии.....	173
К истокам древнеиндийского понятия «раса».....	205

Переводы

Раджашекхара о поэте и ценителе поэзии.....	231
Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (по тексту «Лочаны»).....	244
Абхинавагупта. Абхинавабхарати.....	267
Список сокращений.....	281
Литература.....	282

Научное издание

Алиханова Юлия Марковна

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

Исследования и переводы

*Утверждено к печати
Институтом стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова*

Художник *Э.Л. Эрман*
Технический редактор *О.В. Волкова*
Корректор *И.И. Чернышева*
Компьютерная верстка *Е.А. Пронина*

Подписано к печати 18.12.08
Формат 60×90¹/₁₆
Печать офсетная. Усл. п. л. 18,0
Усл. кр.-отт. 18,5. Уч.-изд. л. 18,7
Тираж 500 экз. Изд. № 8340
Зак. № 2347

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

ISBN 978-5-02-036385-4



Пусть поэт не презирает себя
Из-за того только, что люди хулят его.
Пусть он сам себя оценит,
Ибо толпа своенравна:

Она поет хвалебные гимны поэту, отошедшему в иной мир,
Славит живущего в чужой стране,
Но поэта, который у нее перед глазами,
Даже если он велик, она презирает.

Редко кого восхищают
Стихи поэта современника,
Красота родственницы
И ученость домашнего врача!

(Раджашекхара)