

Российский государственный гуманитарный университет

Orientalia:

Труды Института восточных культур

I

М.А. Русанов

Поэтика
средневековой
махакавы

●Orientalia



Russian
State University
for the Humanities

●Orientalia:
Papers of the Oriental Institute

Issue 1

M. A. Rousanov

Poetics
of Medieval
Mahākāvya

Moscow
2002

Российский
государственный гуманитарный
университет

● **Orientalia:**
Труды Института восточных культур

Выпуск 1

М. А. Русанов

**Поэтика
средневековой
махакавы**

Москва
2002

**ББК 83.3(0)3
P88**

ORIENTALIA: Труды Института восточных культур. Выпуск 1

Под редакцией И. С. Смирнова

ISBN 5-7281-0577-7

© М. А. Русанов, 2002
© Российский государственный
гуманитарный университет,
2002

Введение

МАХАКАВЬЯ. ЖАНР И ЕГО ИСТОРИЯ

Авторская поэзия на санскрите начинается для историков литературы с двух больших поэм Ашвагхоши (1—2 вв.) — «Буддхачарита» («Buddhacarita» — «Жизнь Будды») и «Саундарананда» («Saundarananda» — «О прекрасном Нанде»). Более ранние памятники авторской кавьи до нас не дошли и могут служить лишь предметом догадок, но нет сомнений, что Ашвагхоша использовал для проповеди буддизма уже существовавший жанр¹, прошлая история которого от нас скрыта, тогда как будущая продлится вплоть до Нового времени и будет связана со многими славными именами.

sarvarītirasaiḥ spr̥ṣṭam puṣṭam guṇavibhūṣaṇaiḥ ।
ata eva mahākāvyaṃ tatkartā ca mahākaviḥ ॥ (Agnipurāṇam, 337.32)

«Наделена всеми стилями и расами, изобилует достоинствами и украшениями, именно поэтому она — махакавья (великая поэма), а ее создатель — великий поэт».

Жанр, дающий поэту право называться великим, — так характеризует эти занимающие высшую ступень в жанровой иерархии произведения сама традиция.

Что же представляет собой махакавья? Чтобы избежать знакомого лишь специалистам термина, ее иногда называют «искусственным эпосом» или «придворным эпосом». Действительно, махакавья — это большая поэма на эпический или мифологический сюжет. Однако махакавья отличается от народного эпоса. Во-первых, она, как уже было сказано, относится к авторской литературе, а во-вторых, это произведение, рассчитанное на чтение, а не на слушание (уже в 6 веке в этих поэмах появляются фигурные стихи, которые предполагают визуальное восприятие текста). Махакавья — это книжный эпос, бытовавший и развивавшийся в придворной среде.

Самое раннее описание этого жанра содержится в «Кавья-аланкаре» Бхамахи (4—5 вв., хотя датировка остается дискуссионной).

¹ Это очевидно из высказываний самого поэта («Saundarananda» 18.63—64).

«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 артхе; в нем представлены мир, каков он есть, и все расы по отдельности. Описав сперва героя родовитым, наделенным 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» (пер. Ю. М. Алихановой; Алиханова, 2000, с. 189, 195).

В приведенном определении в краткой форме содержится почти все, что нужно сказать о махакавье, предваря исследование ее поэтики.

Саргабандха (сочинение в саргах) — другое название нашего жанра. Количество сарг (глав) колеблется в разных поэмах от 8 до 50. Число строф в сарге также может варьироваться, в древних махакавьях оно редко превышает сотню, в средневековых, несмотря на рекомендацию Дандина (7 в.) не делать главы слишком длинными (Daṇḍin, 1.18), может доходить и до двухсот. Разные сарги писались разными стихотворными размерами, что, впрочем, не исключало возможности создания нескольких сарг в одном размере. В конце каждой главы метр менялся (Daṇḍin, 1.19; Nemasandra, с. 395; Viśvanātha, 6.320) на более многосложный, и несколько стоф в другом размере (или в других размерах) служили своеобразным маркером окончания сарги.

«Не слишком требующая пояснений» — эта характеристика стиля подразумевает обычную сложность языка махакавьи. Зачастую эти поэмы были рассчитаны не просто на чтение, но на чтение с комментарием, необходимость в котором, по мысли Бхамахи, не должна быть чрезмерной. Махакавья должна быть «украшена». Ни один другой жанр не требует такой концентрации риторических фигур (аланкар) в каждом фрагменте текста, как махакавья, и именно эти фигуры и делают ее язык сложным. Тщательно отобранная (недеревенская) лексика и обилие украшений — эти качества призваны обозначить единственный стиль, подходящий содержанию махакавьи.

Поэма этого жанра приносит процветание. Здесь очевидна связь с древним эпосом. В «Махабхарате» неоднократно говорится о том, что ее слушание само по себе является религиозной заслугой и способно принести всевозможные блага. Очевидно, и махакавья в своих истоках унаследовала это качество. У всех более поздних теоретиков данная характеристика отсутствует.

Ее сюжет, — утверждает Бхамаха, — не допускает вымысла. Это является еще одной чертой, роднящей махакавью с эпической традицией. Теоретик приводит даже небольшую сюжетную схему, связанную, если согласиться с

предложенным переводом, с пятью сандхи². Далеко не все существующие махакавьи хотя бы отдаленно напоминают схему Бхамахи (поэмы Ашвагхоши и Калидасы вообще не имеют с ней ничего общего), однако схема эта заслуживает внимания. Из нее следует, что махакавья должна быть прежде всего поэмой о войне, поскольку 5 перечисленных теоретиком событий есть не что иное, как история войны. Отсюда же вытекает и то, что, рассказывая о всех четырех жизненных целях (чатурварга), махакавья проявляет особенный интерес к достижению материального благополучия (артха). Руководство военными действиями было в Индии важнейшей обязанностью царя, и он-то, как правило, и был главным героем махакавьи (Rudrata, 16.9), хотя иногда речь могла идти и о деяниях бога (Viśvanātha, 6.315).

Замечание о том, что махакавья содержит достоверную картину мира, также оказывается чрезвычайно важной характеристикой нашего жанра. Описания играют в этих поэмах огромную роль, занимая большую часть объема текста. Уже Дандин заменит краткое указание Бхамахи списком описаний (Daṇḍin, 1.16—17), такие списки будут приводить и все последующие теоретики. И если сюжет махакавьи может варьироваться по желанию автора, то репертуар описаний остается наиболее стабильной составляющей жанра, переходя из одной поэмы в другую.

И наконец, все расы, т. е. 9 эмоциональных состояний, считавшихся в индийской традиции основными, должны быть изображены в махакавье. Вишванатха (14 в.), оглядываясь на опыт более чем тысячелетней истории существования жанра, утверждает, что главными могли быть любовная, героическая или спокойная расы (Viśvanātha, 6.317).

Нельзя не заметить стремления махакавьи к полноте и всеохватности (Алиханова, 2000, с. 194), проявляющегося так или иначе на всех уровнях ее структуры. Все жизненные цели, все расы, вся картина мира, все мастерство поэта (аланкары и различные размеры) — этот жанр претендует на воплощение всей полноты кавьи, он как бы старается вобрать в себя всю возможную в санскритской поэзии топику и риторiku. Именно этим, видимо, и определяется его значение в индийской литературе.

Итак, нам предстоит иметь дело с книжным эпосом. Однако содержание этой работы несколько уже, чем можно заключить из ее названия. Речь пой-

² Сандхи (sandhi) — букв. «соединение». Важнейшее понятие традиционной теории сюжета, выработанное в театральной традиции (Warder, 1989, с. 57—63). Конкретное значение каждого из пяти элементов развития основного действия пьесы (mukha — начало, pratimukha — букв. противоначалo, garbha — зародыш, vimarśa — препятствие, nigrahaṇa — завершение) в «Натьяшастре» остается неясным в силу лаконичности формулировок и отсутствия примеров. Более поздние авторы предлагали различные интерпретации, основанные, однако, каждый раз на материале драматургии. Так, Хемачандра подробно описывает сандхи (Hemacandra, с. 396—400) в посвященной махакавье части своего трактата.

дет о санскритской махакавы 6—12 веков. Махакавы создавались на трех языках: санскрите, пракрите и апабхрэнше (*Viśvanātha*, 6.326—327)³. Однако эталоном жанра всегда были санскритские поэмы и начинать изучение жанровой поэтики разумнее именно с них. Махакава существовала и после 12 века, более того, происходило ее развитие, но поздняя санскритская литература еще не только не изучена, но даже и не описана в общих чертах; количество сохранившихся текстов здесь довольно велико, в них, судя по всему, резко усиливаются региональные особенности, и время для таких обобщающих работ, как поэтика жанра, пока еще не пришло.

Средневековые теоретики выделили 5 лучших образцов этого жанра, которые рассматриваются в качестве таковых и современными индийскими филологами (Janī, 1996, с. 58). Эти же поэмы лидируют и по количеству копий, имеющих всеиндийский ареал распространения.

Два произведения относятся к древности. Это «Кумарасамбхава» (*Kumārasambhava* — «Рождение Кумары») и «Рагхуванша» (*Raghuvamśa* — «Род Рагху») Калидасы (вероятно, 5 век, хотя датировка является предметом многолетних дискуссий, *Mirashi and Navlekar*, с. 5—35). Первая махакава рассказывает о бракосочетании Шивы и Парвати, вторая — история царей Солнечной династии. В этой работе обе поэмы использованы как образцы древней махакавы, т. е., прежде всего, для выявления особенностей более поздних произведений. Главным же материалом для нашего исследования послужили три другие поэмы, поставленные традицией в один ряд с произведениями великого Калидасы. 1) «Киратарджуния» (*Kirātārjunīya* — «О Кирате и Арджуне») Бхарави (6 в., а если принять аргументы Уордера, 530—550 годы, *Warder*, 1977, с. 198—199). Поэма основана на сюжете «Сказания о Кирате» из третьей книги «Махабхараты» и рассказывает о том, как Арджуна ради победы изгнанных Пандавов над их врагами поднялся в Гималаи, совершил там суровую аскезу, выдержал поединок с самим Шивой, принявшим обличье кираты (монголоидное племя или группа племен), и в конце получил благословение бога. 2) «Шिशупалавадха» (*śiśupālavadha* — «Убийство Шिशупалы») Магхи (большинство ученых датируют эту поэму третьей четвертью 7 века, *Warder*, 1994, с. 133, но, по замечанию Линхарда, точно можно сказать лишь то, что произведение создано раньше 9 века, поскольку единственным надежным основанием для датировки остаются строфы из поэмы, процитированные в трактатах Ваманы (8—9 вв.) и Анандавардханы (9 в.), *Lienhard*, с. 188). Сюжет «Шिशупалавадхи», как явствует из заглавия, это содержащаяся во второй книге «Махабхараты» история гибели

³ Рамджи-Упадхья говорит также о махакавах на пали (*Ramji-Upadhyaya*, с. 14 и 56—59), но называет лишь две небольшие (250 и 469 строк) поэмы без деления на главы и с преобладанием наррации над описаниями.

царя Шишупалы, оскорбившего Кришну и убитого им после жертвоприношения у Юдхиштыры. 3) «Найшадхиячарита» («*Naiṣadhiyaśarita*» — «Жизнь Нишадхи») Шрихарши (наиболее вероятно вторая половина 12 века, Jani, 1996, с. 36—41). Поэма основана на знаменитом «Сказании о Нале и Дамаянти» из третьей книги «Махабхараты», однако излагает лишь события, связанные со сваямварой (т. е. начальную часть эпического сюжета). В связи с этим существует дискуссия о законченности произведения Шрихарши. Посвятивший этой махакавье две монографии А. Джани считает ее незаконченной (Jani, 1957, с. 25), даже вопреки мнению старейшего комментатора Видьядхары (Там же, с. 19). Мы же решительно присоединяемся к мнению З. Линхарда, что огромное по объему произведение Шрихарши представляется вполне законченным (Lienhard, с. 193). Точка зрения А. Джани возможна, как станет видно в дальнейшем, только при полном игнорировании структуры поэмы. Обсуждается и вопрос о месте создания «Найшадхиячариты». В качестве возможных вариантов выдвигаются Кашмир, Каньякубджа (Канаудж) и Гауда (Бенгалия). Каньякубджа представляется предпочтительной (Granoff, с. 59—61), но для изучения поэтики достаточно знать, что Шрихарша жил в Северной Индии, а это никем не оспаривается.

При чтении всех перечисленных поэм использовался комментарий Маллинатхи (14 в.).

Помимо этих трех произведений, ставших основой настоящего исследования, в качестве дополнительного материала использованы «Раванавадха» («*Rāvanavadha*» — «Убийство Раваны», но более известна под названием «Бхаттикавья») Бхатти (7 в., Warder, 1994, с. 118) и «Джанакихарана» («*Janakīharaṇa*» — «Похищение Джанаки») Кумарадасы (7 в., Swaminathan, с. 15—34). Обе поэмы на сюжет «Рамаяны».

Махакавья остается малоизученной. Существующие работы посвящены отдельным произведениям, а не жанру в целом⁴, поэтому в поисках обобщенного представления об интересующих нас поэмах нам придется обратиться к сочинениям, повествующим о столь необъятном предмете, как история санскритской литературы. Оказывается, подобное представление содержится уже в опубликованной в 1852 году работе Альбрехта Вебера. Автор посвятил махакавье лишь несколько десятков строк (Weber, с. 195—196) в разделе «Эпическая поэзия», но кое-что из написанного им заслуживает того, чтобы быть процитированным. «Из сохранившихся поэм наиболее са-

⁴ Единственное исключение — книга Рамджи-Упадхьи «Санскритская и пракритская махакавья». Однако автор не предпринимает никаких попыток анализа, ограничиваясь лишь общими характеристиками отдельных аспектов жанра (сюжет, персонажи, описания, повествование, расы, метрика и рифма, стиль). В силу этого труд индийского ученого не может быть назван ни историей, ни поэтикой махакавьи.

мостоятельными по своему характеру и на этом основании стоящими сразу за „Рамаяной“, а кроме того, довольно простыми в отношении формы являются две поэмы, созданные Калидасой, „Рагхуванша“ и „Кумарасамбхав“ [...]. В дальнейшем, по мнению Вебера, махакавы «все более и более покидают область эпоса и переходят в теоретическую, лирическую или дидактико-описательную сферы, в то время как ее язык все более и более перегружен напыщенным пустословием, пока наконец, в своих последних фазах, этот искусственный эпос не превращается в жалкие словесные побрякушки. Мнимое изящество формы и исполнение сложных языковых трюков и ухищрений составляют главную цель поэта, тогда как содержание сделалось совершенно второстепенным предметом и служит автору лишь в качестве материала, дающего возможность продемонстрировать свою изощренность в манипулировании словом» (Там же). Идея, содержащаяся в этих высказываниях, на долгие годы определила подход индологов к рассматриваемому здесь жанру. Вкратце эту удивительно жизнеспособную концепцию можно сформулировать так: история махакавы есть история деградации. Этот взгляд проявляется как в общих характеристиках жанра, так и при рассмотрении отдельных произведений. Например, из одного небольшого очерка санскритской литературы мы узнаем, что Калидаса был «царем эпических поэтов» (Sastri, с. 76). Но уже о следующем крупном авторе махакавы читаем, что «хотя Бхарави и не столь велик, как Калидаса, он отнюдь не является посредственностью. Его поэзия более степенная, утяжеленная ученостью и техническими приемами, но он редко эксцентричен. Бхарави великолепен в описаниях, в наблюдении и фиксации красоты природы и женщин» (Там же, с. 80). Когда же дело доходит до Магхи, ученый становится менее снисходительным: «У него чрезвычайно украшенный стиль, и он часто жертвует смыслом ради словесных трюков. Он подражает Бхарави, но его стиль лишен величавости последнего» (Там же, с. 82). И наконец, о поэме Шрихарши: «Важность „Найшадхиячариты“ заключается не в ее поэтических качествах; поэма — компендиум традиционной учености, и читатель должен обладать такой ученостью, чтобы быть способным полностью оценить ее» (Там же). Итак, Калидаса был великим поэтом, Бхарави талантлив, но ему далеко до предшественника, Магха скатывается до пустых словесных фокусов, а Шрихарша и вовсе вне сферы литературы. Такая картина истории важнейшего жанра кавьи не редкость в работах индийских литературоведов (яркий пример — Сушиль Кумар Де), но это всегда ученые, испытавшие сильное влияние европейской филологии. «Теория деградации» создана европейцами. Поверхностная причина ее появления очевидна — авторы конца 19 и начала 20 века сравнивали санскритскую кавью с той литературой, на которой они были воспитаны, и невольно оценивали индийские произведения в соответствии со своими взглядами на художественную

словесность, т. е. в соответствии с эстетическими пристрастиями высококультурных, получивших классическое образование людей того времени. Поэтому А. Б. Кейт называет Калидасу «Вергилием Индии» (Keith, с. 100) и неоднократно сравнивает достоинства двух поэтов (речь идет не о типологическом, а именно об оценочном сравнении по принципу «кто лучше»). Поэтому столь важным и постоянно повторяемым в историях санскритской литературы становится понятие «вкуса». Так, тот же Кейт обнаруживает у Бхарави «погрешности вкуса, от которых свободен Калидаса» (Там же, с. 114; тогда как Магхе «недостает точности, спокойной ясности и величавости Бхарави», Там же, с. 126). История махакавы предстает как многовековой путь от великого Калидасы к «безвкусной и педантичной» поэме Шрихарши (Winternitz, с. 85).

Но существует и более глубокая причина возникновения теории деградации. Вот как эта теория была сформулирована в самом конце 19 века: «Чем более поздним является автор поэмы, тем более он стремится завоевать восхищение аудитории изощренностью своих образов и стилистическим мастерством, апеллируя скорее к разуму, чем к сердцу. Даже лучшие из поэм были созданы в более строгом соответствии с установленными правилами, чем поэзия любой другой страны» (Macdonell, с. 328). Первый «изъян», отмеченный ученым, вполне понятен. А. Макдонелл говорил о чрезмерной усложненности стиля и вместе с тем некоторой рассудочности, схоластичности образов махакавы. Действительно, нередко каждая строфа этих поэм для понимания содержащегося в ней образа требует от читателя целой цепочки логических умозаключений. Эта сухая рациональность казалась читателям 19 века непозитичной. Но последняя фраза заслуживает особого внимания. Что такое это «строгое соответствие установленным правилам» (strict conformity with fixed rules), представлявшееся индологу существенным недостатком? Конечно, современный филолог назвал бы это канонем (утверждение же, что индийская литература превосходит в этом отношении все остальные, сейчас выглядит наивным).

Итак, эту часть нашего обзора мы завершаем следующим выводом: то, что так раздражало историков кавьи, что казалось им столь очевидным проявлением упадка поэзии, было ничем иным, как зарождением литературы средневекового типа. Риторическая сложность и родственная схоластике рациональность теперь не выглядят странными: они напоминают средневековым филологам арабскую касиду Мутанабби и персидскую касиду Анвари или Хакани, «темный стиль» трубадуров и многое другое. О каноне же и его значении в средневековом искусстве написано столько, что вряд ли здесь нужно приводить примеры. Индологи, которых мы только что цитировали, при всей вопиющей несправедливости их оценок, в каком-то смысле, оказались хорошими читателями: они прекрасно почувствовали одну очень

важную вещь. Они воздали должное философской глубине «Махабхараты» и простой красоте «Рамаяны», они искренне восхищались авторской литературой гуптского времени, но стоило им взяться за более поздние тексты, будь то романы Субандху и Баны или поэмы Магхи и Шрихарши, они ясно чувствовали какую-то другую эстетику, что-то непохожее на ту старую кавью, которая, как они убедились, не уступала шедеврам античной литературы. Исследование средневековой словесности тогда только начиналось и результаты первых опытов на этом поприще были еще очень скромны и знакомы далеко не всем. Многие оценочные суждения Гастона Париса или Фридриха Дица сейчас тоже вызовут лишь улыбку. Санскритологи, о которых шла речь, увидели, как постепенно формируется средневековая поэтика, они выделили некоторые черты этой новой поэтики, но смогли осмыслить ее только в качестве деградации.

Вины индологов здесь нет. Все эти ученые неосознанно исходили из представления о единой эстетике. Каждый из них действовал так, как будто он располагает неким эталоном книжного эпоса (например, в виде «Энеиды» Вергилия) и, прилагая этот эталон к одному произведению за другим, определяет степень отклонения. Идея, что у слова «эстетика» (а значит, и у слова «поэтика») возможно множественное число, что разные культуры и разные эпохи руководствуются своими собственными представлениями о художественной красоте и представления эти равноценны, а поэтому их следует не оценивать, а изучать, возникла, как известно, не сразу. Кроме того, она возникла не в индологии, не в востоковедении и даже не в литературоведении. Нужно было время, чтобы эта первоначально сформулированная в работах по изобразительному искусству идея достигла и санскритологических штудий.

В созданных до второй половины 20 века историях санскритской литературы самой категории жанра уделялось мало внимания. Применительно к махакавье дело, как правило, ограничивалось переводом или пересказом определения из трактата Дандина, но при рассмотрении конкретных произведений не делалось попытки соотнести их даже с этим определением. Работы, не страдавшие оценочностью, страдали описательностью. Так, большой раздел по махакавье в «Истории классической санскритской литературы» М. Кришнамачариара (Krishnamachariar, с. 78—308) очень полезен в качестве справочника, поскольку автор дает наиболее полный перечень существующих образцов жанра с кратким пересказом сюжета, но не может быть назван историей.

Однако постепенно представление о множественности эстетических систем добралось до индологического литературоведения, а затем и до общих работ в этой области. В 1972 году начала выходить многотомная «История литературы кавья» А. К. Урдера. На первой же странице предисловия к

первому тому канадский ученый объявляет, что все предыдущие истории санскритской литературы неудовлетворительны. И дело здесь не в некомпетентности создававших их исследователей, а в неправильных предпосылках. Авторы этих работ пытались навязывать индийской литературе западные эстетические стандарты, в чем Уордер видит проявление «культурного высокомерия» и даже «колониалистской и империалистической пропаганды» (Warder, 1989, Preface, с. 7) ⁵. Подобному европоцентризму ученый противопоставляет концепцию опоры на традиционную индийскую поэтику. Это, по его мнению, позволит нам понять кавью так, как ее понимали сами санскритские поэты и те, чьи вкусы они старались удовлетворить (Там же, с. 8). Весь первый том своего капитального труда Уордер посвятил объяснению санскритских филологических терминов, и это вынужденная мера — автор объясняет терминологию, которую он намерен активно использовать. Теперь жанровой специфике кавьи уделено должное внимание. Рассматривая махакавы, Уордер обосновывает их датировку, пересказывает сюжет, а затем анализирует в соответствии с выделенными самой традицией особенностями жанра. Если обратиться, например, к главе о Бхарави (Warder, 1977, с. 198—233), то после датировки и пересказа сюжета автор рассматривает содержание «Киратарджунии» с точки зрения четырех жизненных целей (главенствует артха, присутствуют дхарма и кама, мокша предстает в качестве препятствия; Там же, с. 208—209), и выделяет в развитии действия необходимые 5 сандхи (Там же, с. 209). После этого ученый переходит к вопросу о стиле поэмы. О стиле же постоянно писали и прошлые историки санскритской литературы. Но теперь речь идет о категории традиционной поэтики. Рассмотрев применительно к «Киратарджунии» «достоинства» (*guṇa*) языка, которыми эта категория определяется (Там же, с. 212—214), Уордер приходит к выводу, что, согласно Дандину, стиль махакавы Бхарави должен быть назван *gauḍīyā*, по Вамане, он находится между *gauḍīyā* и *vaidarbhī*, по Рудрате же, его следует считать *lāṭīyā* (Там же, с. 215). Далее говорится об аланкарах (Там же, с. 217—223). Наиболее характерной для Бхарави ученый считает артхантараньясу, но отмечает также сахокти, нидаршану, утпрекшу и ряд других. Особо отмечаются сложные аланкары (Там же, с. 224—227). Не забыл историк и о метрическом разнообразии поэмы (Там же, с. 228—229). Кроме того, в связи с каждым из упомянутых вопросов Уордер отслеживает все упоминания о Бхарави в санскритской литературе и все цитаты из его поэмы в трактатах Раджашекхары, Кунтаки, Бходжи и других теоретиков.

⁵ Думается, нужно быть более снисходительным к прежним историкам. Они любили индийскую культуру, и не стоит представлять их всех придавленными «бременем белого человека». Они вполне могли подняться выше колониальных предрассудков, подняться выше эстетических представлений своего времени гораздо труднее.

Постараться понять древний или средневековый текст так, как его понимали во время его создания и позднее в той культуре, в которой он был создан, безусловно, важнейшая задача историка литературы. Труд А. К. Уордера несомненно является очень большим достижением в индологии и на многие десятилетия сохранит свое значение. Исследователем проведена огромная работа, результаты которой иногда чрезвычайно интересны и полезны для дальнейших санскритологических штудий. Но избранный им метод не лишен недостатков⁶. Если предыдущие авторы навязывали индийской литературе чуждые ей эстетические категории, то канадский ученый пытается навязать современной филологии средневековый понятийный аппарат. Конечно, никто не станет спорить с тем, что традиционная поэтика очень важна при изучении традиционной литературы. Но ведь даже сами задачи этой поэтики отличались от задач сегодняшнего литературоведения: она стремилась предписывать, а не исследовать. Существует немало проблем, которые не могут быть не только разрешены, но даже поставлены, если филолог замкнется в границах аланкарашастры, и одна из таких проблем — история литературы. Традиционной санскритской поэтике, разумеется, чужда всякая идея историзма. Нужно учитывать и то, что те характеристики жанра, которые были зафиксированы в предписаниях теоретиков, как правило, оказывались наиболее консервативными, изменениям же были более подвержены аспекты, теоретиками проигнорированные. Примененная А. К. Уордером методика, в конечном счете, позволяет создать лишь ряд очерков, расположенных в хронологическом порядке. Когда же филолог начинает сравнивать авторов (что необходимо для любой истории литературы), он возвращается к старой теории деградации, хотя и в несколько сглаженной форме. Так, Магха противопоставляется Бхарави («there is a great contrast here with Bhāravi»), поскольку «Шишупалавадха» — это «скорее антология, чем эпос» (Warder, 1994, с. 134), т. е. произведению недостает цельности, «если же мы возьмем поэму в ее частях, а не как целое, то многое прекрасно в стихах Магхи» (Там же, с. 143). Тут историк, по сути дела, выступает с тех самых позиций, которые были им же столь решительно отвергнуты в начале. Бхарави создал великолепный образец стройной и гармоничной эпической поэмы, а Магха почему-то отклонился от правильного пути и все испортил. Однако традиция очень высоко ценила этого поэта (что, разумеется, засвидетельствовано и Уордером).

На первый взгляд, более последовательным в этом отношении выглядит З. Линхард, автор появившейся в 1984 году книги «История классической поэзии. Санскрит — пали — пракрит». Шведский ученый также считает тра-

⁶ Уордер не единственный и даже не самый радикальный сторонник этого метода, но его «История» — наиболее монументальный продукт данной методологии.

диционную поэтику основой своего исследования, следуя в этом отношении за Уордером. Но теперь рассказ о конкретных произведениях предваряется среди прочего и следующим утверждением: «Совершенная однородность всего объема поэзии не дает надеяться, что кавья может быть разделена на определенные периоды. Следовательно, не представляется обоснованным постулирование каких-либо эпох на основании литературного материала, во всяком случае, пока исследования не дадут нам больше информации, чем есть сегодня. Например, мы не знаем периодов, когда предпочтение отдавалось бы какому-нибудь определенному жанру, времени, когда произведения создавались бы исключительно в прозе или в стихах, или когда пользовались бы успехом особые темы. Кавья, конечно, может быть разделена на периоды, если использовать другие критерии — вехи политической истории, династии и т. д., но поскольку это критерии внешние и по большей части искусственные, периоды в результате будут мало связаны с историей кавьи и прольют не много света на предмет [...]» (Lienhard, с. 48—49). Таким образом, история литературы начинается с декларации, что никакой истории на самом деле не было. Линхард решительно выступает против оценочности и утверждает, что неверно считать гуптскую эпоху лучшим периодом санскритской литературы, поскольку и до и после нее создавались такие шедевры, «как произведения Ашвагоши, Бильханы, Шрихарши и Джаядевы» (Там же, с. 48). И в этом историк литературы абсолютно прав. Однако отказ от «субъективных оценок» (subjective evaluation), как видно из приведенной цитаты, автоматически оказывается и отказом от истории. Так правота современного ученого парадоксальным образом оказывается дальше от истины, чем заблуждения старых санскритологов. За их жалобами на педантичность, на обращенность к разуму, а не к сердцу, на «словесную гимнастику» (выражение Винтерница) вместо поэзии стояло верное ощущение глубокого различия двух поэтик, двух типов литературы на одном языке.

Это отнюдь не означает, что Линхард совсем не видит происходящих в махакавье, как и в литературе в целом, изменений. «Творение Бхарави в двух важных отношениях отличается от поэм Калидасы [...], во-первых, действие определенно становится второстепенным рядом с описаниями, а также с речами и ответными речами, во-вторых, санскритская теоретическая поэтика делается здесь главной. [...] Преемники Бхарави часто полностью пренебрегали действием и их большие поэмы зачастую состоят из серий описаний, для которых „история“ — это лишь предлог, не имеющий никакого реального значения в глазах читателя или слушателя» (Там же, с. 185). По сути дела, здесь мы находим «новое издание» все той же теории деградации, ведь З. Линхард пишет о том же, о чем писал и А. Вебер: происходит усложнение стиля и увеличение объема неповествовательных частей произведения, в результате чего махакавья перестает быть эпосом (вопроса о том, правильны

ли эти утверждения или нет, мы сейчас не касаемся). Но только теперь все эти изменения даются безо всяких оценок, как объективный факт, в конечном счете, лишь частность на общем фоне «совершенно однородной» поэзии.

Этот обзор призван показать, что до сих пор индологам не удалось написать историю махакавы. Причина этого — отсутствие ясного представления о том, что такое махакава. В начале нашей работы было дано формальное описание жанра, о котором пойдет речь. Дать такое описание совсем не трудно. Оно содержится как в санскритских трактатах, так и в работах современных санскритологов. Задача же поэтики состоит в том, чтобы от формального описания жанра перейти к его сущностному пониманию. Пока это не сделано, невозможно не только создать историю махакавы, но даже правильно указать происходящие в ней изменения. Поэтика жанра — необходимое предисловие к истории жанра.

До сих пор историки литературы начинали свой рассказ о махакаве с поэм Ашвагхоши и Калидасы и рассматривали более поздние произведения как деградацию, разложение или просто изменение старого. Здесь махакава после Калидасы будет рассматриваться как рождение нового. Слово «средневековый» в заглавии этой работы следует понимать как термин литературной типологии. Иными словами, мы исходим из представления, что существует средневековый тип литературы, независимо возникающий в разных культурах. Тема перемен, происходящих в махакаве, будет в этой работе одной из главных, но все перемены будут рассматриваться как переосмысление древних элементов жанра средневековыми поэтами. Индийскую литературу часто воспринимают изолированно, иногда эта «герметичность» теоретически осмысливается, иногда лишь проявляется в методологии анализа. Настоящая же работа сознательно и намеренно целиком построена на проблематике и понятийном аппарате, выработанных современной медиэвистикой. Существуют особенности различных литератур, но не существует уникальности. Признание многообразия эстетических систем не помогло Уордеру и Линхарду по-настоящему уйти от идеи деградации Вебера именно потому, что они сделали основой своих изысканий разработанную древними и средневековыми учеными традиционную поэтику, вместо того, чтобы сосредоточить внимание на создаваемой современной филологией исторической поэтике древней и средневековой литературы.

* * *

Автор выражает искреннюю признательность своему научному руководителю Ю. М. Алихановой, чьи советы избавили работу от многих оплошностей, а также А. М. Дубянскому и Г. В. Стрелковой, взявшим на себя труд ознакомиться с рукописью и сделавшим ряд важных замечаний.

Глава 1

ОТ КОСМОСА К ХРАМУ

В махакавье есть сюжет, но большую часть ее объема составляют описания. Данное утверждение базируется не только на наблюдениях практически всех историков санскритской литературы, когда-либо уделявших этому жанру хоть минимальное внимание. Начиная с Дандина, все писавшие о жанрах санскритские теоретики кавьи приводили список описаний (*varṇana*), которыми должны «быть украшены» эти поэмы. Следовательно, как само наличие описаний, так и их тематика, являются неотъемлемыми жанровыми признаками махакавы, иными словами, произведение этого жанра невозможно без определенного набора описаний.

Однако, если обратиться к самому тексту Дандина, то нельзя не заметить, что речь здесь идет о явлениях не совсем однородных.

nagarārṇavaśailartucandrārṇkodayavarṇanaiḥ |
udyānasalilakrīḍāmadhupānaratotsavaiḥ ||
vipralambhair vivāhaiś ca kumārodayavarṇanaiḥ |
mantradūtaprayāñjināyākābhyudayair api ||
alaṅkṛtam [...] (KD. 1.16—19)

«Украшенная описаниями города, океана, горы, времен года, восхода луны и солнца, игр в парке и в воде, праздников винопития и любовного наслаждения, описаниями разлук, свадеб и рождения сына, а также совета, [отправки] посла, похода, битвы и победы героя».

В самом деле, очевидно, что свадьба, рождение сына или битва представляют собой события, а следовательно, эпизоды сюжета, и такое описание является в то же время частью повествования, тогда как описание города или горы по необходимости должно повествование прерывать, поскольку здесь изображается не само событие, а лишь место, где оно совершается. Однако Дандин имел основания для составления единого списка, включающего как «повествовательные», так и «чистые» описания. Дело в том, что, как легко убедиться, ознакомившись с любым образцом рассматриваемого жанра, если какой-либо эпизод сюжета дан в махакавье в развернутом виде, он неминуемо превращается в стандартное описание. Так,

рассказ о битве представляет собой сообщение о том, как или из-за чего она началась и кто вышел из нее победителем, а кто побежденным. Вся эта информация, как правило, занимает минимальный объем текста — одна-две строфы в начале и одна-две строфы в конце, тогда как центральное место будет отведено картине битвы, совершенно неинформативной в плане развития действия, не рассказывающей о том, как происходило сражение, а изображающей, каким оно было, и являющейся, в сущности, такой же задержкой повествования, как описания города или горы.

Тем не менее отсутствующее в традиции деление описаний на «чистые» и «повествовательные» для историка литературы не лишено смысла. Если сравнить, например, «Рагхуваншу» Калидасы и средневековые махакавы, начиная с «Шишупалавадхи» Магхи, становится очевидным, что, если в поэме древнего автора решительно преобладают чистые описания, то средневековые поэты явно отдавали предпочтение описаниям повествовательным, т. е. введение рассматриваемой оппозиции позволяет выявить некоторую тенденцию в истории жанра. Кроме того, в ходе дальнейшего рассмотрения поэмы Магхи для нас будет иметь большое значение тот факт, что «Шишупалавадха» является произведением — если можно так выразиться — описательным и повествовательным одновременно, поскольку почти каждое событие здесь превращено в описание и подавляющее большинство описаний могут рассматриваться как рассказы о событиях.

Значительный объем текста, отводимый в махакавах под описания, и канонизация их репертуара теоретической поэтикой свидетельствуют о том, что важнейшей задачей этих поэм было создание определенной картины мира и картина эта являлась достоянием жанровой традиции, а не того или иного автора. Именно описания и станут нашим главным материалом при изучении изображения внешнего мира в махакаве, но сначала, чтобы составить самое общее представление об универсуме средневековой санскритской поэмы, рассмотрим сцену жертвоприношения из главы 14 «Шишупалавадхи» Магхи. Все приглашенные Юдхиштхирой цари собрались в величественном дворце Пандавов в Хастинапуре. Жертвоприношение начинается (14.17—19). Брахманы поют священные гимны (14.20—24). Пылающий огонь вместе с жертвенным маслом сжигает все грехи людей (14.27) и поднимается до самого неба (14.28). Боги вкушают жертву, сила их возрастает и они обретают способность побеждать данавов (14.29—31). После жертвоприношения Юдхиштхира одаривает брахманов и просителей (14.33—49), его щедрость не знает границ. Заканчивается глава восхвалением Кришны, которое в ответ на вопрос царя о том, кому первому следует дать подношение гостю (*argha*), произносит Бхишма (14.57—87). Бхишма говорит о Кришне как о присутствующем в каждом человеке божественном начале (14.59,62), как о непостижимой сущности мира (14.61,65) и его пер-

воначальной причине (14.67), как о возможности прервать череду земных перерождений и достичь конечного освобождения (14.63, 64). Речь Бхишмы содержит также самый ранний из сохранившихся в санскритской литературе гимн аватарам Вишну (16.71—87), последней из которых является сам присутствующий на жертвоприношении Кришна (14.71 Вараха, 14.72—73 Нарасимха, 14.74—77 Вamana, 14.78 Мохини, 14.79 Даттатрея, 14.80 Парашурама, 14.81 Рама, 14.82—87 Кришна)¹.

Этот краткий пересказ одного эпизода «Шишупалавадхи» позволяет выделить несколько наиболее существенных элементов того универсума, частью которого являются персонажи Магхи. Существует земной мир. Выше него пребывают боги, ниже демоны (*asura*, *dānava* и т. д.). Первые получают с земли жертвы и даруют блага, вторые враждебны богам и земному миру (14.43). Помимо этого, существует высшее начало, которое обеспечивает существование мира и в то же время является возможностью выхода из него.

Краткий рассказ об аватарах придает этой картине своеобразную «историческую» перспективу: демоны не раз пытались погубить землю, но Вишну-Кришна каждый раз спасал ее. Именно это противостояние и составляет центральную тему произведения Магхи. Поэма начинается с прибытия Нарaды в Двараку. Речь, с которой спустившийся с неба божественный мудрец обращается к Кришне (1.31—74), целиком посвящена этой вечной борьбе двух начал. Восхвалив защищающего мир Кришну (1.31—41), Нарaда рассказывает о могучем асуре по имени Хираньякашипу, которому вынуждены были поклоняться даже трепетавшие перед его силой боги. Рассказ о нем Нарaда заканчивает словами:

saṭacchaṭābhinnaghanena bibhratā nṛsiṅha saṅhīm atanuṃ tanuṃ tvayā |
sa mugdhakāntāstanasaṅgabhaṅgurair uror vidāraṃ praticaskare nakhaiḥ ||
(SV. 1.47)

«О Нарасимха, ты, несущий огромное львиное тело, гривой разгоняющий облака, сразил его, разорвав грудь, когтями изогнутыми от прикосновения к грудям юных красавиц».

Нарасимха (человек-лев) — имя одной из прежних аватар Вишну, но Нарaда обращается с этим именем к Кришне, таким образом, соединяя события и персонажей отдаленного прошлого с тем временем, в котором совершается действие поэмы.

Убитый Хираньякашипу не оставил своей вражды с богами, он вновь родился на земле, только теперь его звали Равана (1.48). Описав страдания бо-

¹ Как видно из приведенного списка, состав аватар в «Шишупалавадхе» отличается от их перечня в «Дашаватараচারите» (*daśāvatāracarita* — «Жизнь десяти аватар») Кшемeндрy (10 в.), позднее повторенного Джаядевой (12 в.) — Матсья, Курма, Вараха, Нарасимха, Вamana, Парашурама, Рама, Кришна, Будда, Калки (у Кшемeндрy — Karkī).

гов под властью демона, Нарада снова обращается к Кришне, на этот раз называя его сыном Дашаратхи, т. е. Рамой (1.68). Но сраженный Рамой демон опять угрожает богам и миру.

athopapattiṃ chalanāparo 'parām avāpya śailūṣa ivaiṣa bhūmikām ।
tirohitātmā śiśupālasamjñayā pratiyate samprati so 'pyasaḥ paraiḥ ॥ (SV. 1.69)

«Тогда он, преданный обману, получив другое рождение, словно актер [новую] роль, скрыл себя под именем Шишупалы,— теперь, хоть это и он, другим кажется, что это не он».

Таким образом, Магха по аналогии с существующим в индуизме представлением об аватарах Вишну создает — возможно, свою собственную — концепцию «демонических аватар». Два антагониста поэмы — Кришна и Шишупала — это лишь временные имена и образы, почти что маски, для двух постоянно борющихся за мир начал. Нарада говорит о враге богов:

balāvalepād adhunāpi pūrvavat prabādhyate tena jagaj jīgīṣuṇā ।
satīva yoṣit prakṛtiḥ sunīscalā pumānsam abhyeti bhavāntareṣvapi ॥ (SV. 1.72)

«Из-за гордости [своей] силой он сейчас, как и прежде, мучает мир, желая победы,— неизменная природа, словно верная жена, в следующем рождении обретает того же мужа».

Шишупала не может быть другим, потому что такова его сущность, его «неизменная природа».

Противостоящий ему Кришна защищает богов и земной мир, но сам он стоит выше богов и выше мира. Бхишма говорит:

sarvavedinam anādim āsthitaṃ dehinām anujighṛkṣayā vapuḥ ।
kleśakarmaphalabhogavarjitaṃ pumviśeṣam amum īśvaram viduḥ ॥ (SV. 14.62)

«Его знают как всеведущего, безначального, пребывающего в теле лишь из желания явить милость живым существам, свободного от вкушения плодов деяний и от страдания владыку, высшего мужа».

Описание поединка Кришны и Шишупалы в последней главе поэмы — кульминация их противостояния. Неспособный победить Кришну при помощи лука и стрел, Шишупала прибегает к волшебному оружию. Вся сцена сражения этим оружием состоит из трех частей, каждая из которых в свою очередь делится на две половины: описание действия оружия Шишупалы и описание противодействия Кришны. При этом оружие Шишупалы всякий раз изображается угрожающим всему миру, а не только войску ядавов и их союзников. Солнце меркнет, тьма охватывает всё кругом, все засыпают (20.33—35), змеи наполняют небо и падают на людей и животных, изрыгая страшный яд (20.42—50), внезапно появившийся огонь грозит сжечь все мироздание (20.60—64).

jvaladambarakoṭarāntarālaṃ bahulārdrāmbudapatrabaddhadhūmam ।
paridipitadīrghakāṣṭham uccais taruvad viśvam uvoṣa jātavedāḥ ॥ (SV. 20.62)

«Огонь сжигал мир, словно высокое дерево, с пылающим дуплом неба, с дымом, охватившим густую и влажную листву облаков, с горящими длинными сучьями (странами света)²».

И каждый раз «бодрствующий в заботах о троём мире» (bhuvanatrāyakā-guajāgaruka 20.36) Кришна устраняет вызванное демоном несчастье. Следует заметить, что спасение всякий раз связано с одним из внешних атрибутов божества. Так, тьму разгоняет свет, воссиявший из Каустубхи на груди Кришны (20.37—40); змей побеждают птицы, появившиеся из Гаруды на его знамени (20.52—58); и наконец, огонь гасит дождь из туч, вышедших из волос на голове бога (20.65—75). В связи с этим важно, что описания внешности двух главных антагонистов поэмы построены по разному, причем в портрете Кришны (3.2—23) главную роль играют именно традиционные атрибуты, большинство из которых можно увидеть на скульптурных изображениях Вишну-Кришны в индуистских храмах. Вот например, что говорит поэт об украшающем грудь бога камне Каустубха:

tenāmbhasāṃ sārāmayāḥ payodher dadhre maṇir didhitidīpitāśaḥ ।
antarvasan bimbagatas tadaṅge sāksād ivālākṣyata yatra lokaḥ ॥ (SV. 3.9)

«Он нес состоящий из сущности вод океана драгоценный камень, сиянием озарявший страны света, отраженный в котором, мир как бы воочию представлял пребывающим в теле этого бога».

Украшения занимают в описании внешности Кришны столь важное место, что практически заслоняют его самого, портрет превращается в перечень атрибутов. В порядке следования строф: солнечный зонт (ātapatra 3.2), опахала (cāmaṅga 3.3), диадема (mauli 3.4), серьги (kuṇḍala 3.5), браслет, носимый выше локтя (aṅgada 3.6), браслет на запястье (valaya 3.7), жемчужное ожерелье (muktālātā 3.8), драгоценный камень [Каустубха] (maṇi 3.9), жемчужная нить, свисающая с пояса до ног (muktāmayaṃ dāmaṇ 3.10), желтоватая одежда (piśaṅgavāsa 3.11). Две следующие строфы (13.12, 13) говорят о красоте Кришны, который при этом охарактеризован причастием «prasādhita» — «украшенный». Далее три строфы посвящены юным красавицам, окружающим Кришну (3.14—16), после чего перечень традиционных атрибутов продолжается, переходя от украшений к воинскому снаряжению: диск [Сударшана] (cakra 3.17), [палица] Каумодаки (kaumodaki 3.18), [меч] Нандака (nandaka 3.19), [лук] Шарнга (śaṅga 3.20), [раковина] Панчаджа-

² Здесь и далее при переводе шлеши (использование нескольких значений многозначного слова или нескольких слов) для передачи второго смысла применяются круглые скобки.

нья (rāṇsajanya 3.21), колесница Пушья (puṣyaratha 3.22) и пребывающий на верху знамени Враг Змей (Гаруда, dhvajāgradhāmā [...] pannagāri 3.23). Кришна изображен покидающим Двараку, чтобы отправиться в Хастинапуру, но статичное, не упоминающее о движении, составленное лишь из элементов вишнуитской иконографии (Daniélou, с. 234—249) описание придает герою поэмы сходство с храмовой статуей.

Шишупала описан в момент своего гнева (15.2—13). Он разъярен из-за произнесенного Бхишмой восхваления Кришны. Из предметов упомянуты только диадема (mukuta 15.3), браслеты (aṅgada 15.7) и меч (asi 15.9). Внимание автора сосредоточено прежде всего на физиологических проявлениях гнева, который даже сравнивается с приступом лихорадки (15.2). Шишупала трясет головой (15.3), у него катятся «слезы ярости» (ruṣāśru 15.4), с него льется пот (15.5), его бьет дрожь (15.6), он хмурит брови (15.8) и его глаза становятся красными (15.9), он колотит себя рукой по бедру (15.10). При этом всякий раз подчеркивается интенсивность того или иного проявления гнева (обилие пота, сила дрожи и т. д.), что должно продемонстрировать силу эмоции, ее безраздельную власть над героем. Шишупала произносит издевательскую речь в адрес Кришны (15.14—38), но тот остается совершенно спокойным (15.40). Покой характеризует бога и одновременно хорошего царя, ярость — демона и дурного царя. Портреты подчеркивают противопоставление двух антагонистов поэмы — спокойного и благостного Кришны и полностью подвластного дурным эмоциям Шишупалы.

На протяжении всего действия поэмы главных героев сопровождают другие персонажи — брахманы, цари и герои. Поэма открывается описанием спускающегося с неба Нарады. Во второй главе Кришна совещается с Уддхавой и Баларамой, в тринадцатой встречается с Юдхиштхирой и Пандавами, в четырнадцатой брахманы совершают жертвоприношение, и Бхишма произносит свою речь, в пятнадцатой помимо самого Шишупалы названы поименно и поддерживающие его цари (śisupālapakṣapṛthivībṛhātma gaṇaḥ 15.47). Это Бана (15.48), Друма (15.49), сын Нараки (Венударин, 15.50), Уттамауджас (15.51), Дантавакра (15.52), Рукмин (15.53), Субала (15.54), Ахуки (15.55), Аситаявана (15.56) и Васу (15.57). В шестнадцатой главе прибывает не названный по имени вестник от Шишупалы, с которым спорит Сатьяки (возница Кришны). В семнадцатой перечислены цари, поддерживающие Кришну: Гада (17.3), Бала (Баларама, 17.4), Ульмука (17.5), Юдхаджит (17.6), Нишадха (17.7), Судханван (17.8), Ахуки (17.9)³, Манмат-

³ Имя āhuki присутствует как среди сторонников, так и среди противников Кришны. Вероятно, имеются в виду два разных персонажа, но кто они остается неясным, поскольку в эпосе встречается лишь имя āhuka, так зовут деда Кришны, и āhuki (f.) — дочь Кришны.

ха (Прадьюмна, сын Кришны, 17.10), Притху (17.11), сын Гандини (Акрура, 17.12), Прасенаджит (17.13), Гавешана (17.14), Шини (17.15), Шарана (17.16) и Видуратха (17.17). Девятнадцатая глава начинается с описания поединков между героями. Сражаются Баларама и Венударин (19.1—6), Шини и Шальва (19.7), Ульмука и Друма (19.8), Притху и Рукмин (19.9). Далее описан Прадьюмна, сражающийся против всего вражеского войска и сокрушивший в бою Уттамауджаса (19.16).

Имена некоторых из сторонников Шишупалы — Бана, Венударин — это имена демонов, что еще раз указывает на сущность противостояния. Даже все войско Шишупалы один раз названо «войском асуров» (*asuracatū*, 17.45). Но особенно важно, что это изобилие имен эпических персонажей, некоторые из которых практически не участвуют в действии, является одним из средств создания образа высокого мира, в котором действуют главные герои поэмы.

Действительно, борьба божественного начала с демоническим и вражда хороших царей с плохими совершается в высоком царском и полубожественном мире. С Кришной-царем связана его столица Дварака. Кришна любит свой город, покидая его (3.32—64). Дварака окружена золотыми стенами (3.33), эти стены столь высоки, что задерживают даже облака (3.41). Дворцы и дома Двараки построены из драгоценных камней (*ratnabhittiḥ* 3.46 — стены из драгоценных камней). Здесь женщины красотой не уступают небожительницам (3.42), и хоть ремесла (*śilpa*) и достигли своего совершенства (3.35), но единственное занятие горожан, на котором останавливается поэт в своем описании, — это любовные наслаждения (3.45, 47, 53, 54, 55). Сам Кама живет в Двараке, поскольку здесь он не испытывает страха перед Шивой (3.61). Здесь растут деревья желаний (*kalpavṛkṣa*), поэтому богатства горожан неисчислимы (3.59). Таким образом, город Кришны предстает как божественный город, в котором нет нужды и страдания, горожане молоды и прекрасны, а жизнь — непрерывная череда наслаждений. Верховное божество живет на земле, и его город не уступает Амаравати, небесной столице Индры (3.62).

Гора Райватака⁴, описанию которой посвящена вся четвертая глава поэмы, высотой, а также обилием золота и драгоценностей напоминает Двараку. Как и в городе, здесь женщины подобны небожительницам и жизнь проходит в любовных забавах.

itas tato 'smin vilasanti meroḥ samānavapre maṇisānurāgāḥ |
striyaś ca patyau surasundarībhiḥ samā navapremaṇi sānurāgāḥ || (SV. 4.27)

«На ней, чьи склоны подобны Меру, здесь и там играют отблески скал из драгоценных камней и схожие с богинями женщины, охваченные страстью к мужу, чья любовь молода».

⁴ Гора Гирнар около Джуннагара.

Как и Дварака, Райватака обязана своим великолепием присутствию Кришны.

mude murārer amaraiḥ sumeror āniya yasyopacitasya śṛṅgaiḥ ।
bhavanti noddāmagirāṃ kavīnām ucchrāyasaundaryaguṇā mṛṣodyāḥ ।
(SV. 4.10)

«У которой, увеличенной вершинами Сумеру, принесенными богами, чтобы порадовать Врага Муры, достоинства высоты и красоты не являются преувеличением безудержных в речах поэтов».

С Юдхиштхирой и Пандавами связана Хастинапура. Магха описывает не сам город, а прекрасных горожанок, которые смотрят на проезжающего мимо их домов Кришну (13.30—48). Далее следует описание построенного Маей дворца (saṃsad), точнее, дворцового комплекса, поскольку речь идет о большом количестве расположенных рядом строений (13.50—60). Этот дворцовый комплекс Пандавов также напоминает Двараку. Здесь здания касаются неба (13.51), драгоценные камни служат строительным материалом (13.52) и жизнь проходит в любовных наслаждениях.

Таким образом, на основе обзора изображения трех мест действия в поэме Магхи — Двараки, Райватаки и Хастинапуры — можно отметить три главные характеристики мира, о котором идет речь: высота, обилие драгоценностей, а также любовные наслаждения обитателей. Не трудно заметить, что высота является постоянным признаком величия, так например, говорится о рядах колесниц, «родовыми флагами царапающих гряды облаков» (vaṇśadhvajair jaladasaṃphatim ullikhantyaḥ 5.20), или о слонах, «сравнявшихся с несравненно высокими вершинами» (dvipendratulitātūlatuṅgaśṛṅgam 5.2). Здесь гипербола превращает величие в величину, как бы материализуя его. Золото и драгоценные камни означают не только полное материальное благополучие (artha), не случайно, упоминая о них, поэт почти каждый раз говорит об их сиянии, лучах, блеске и т. д., ведь всякий свет очень тесно связан в классической индийской культуре с понятием красоты, можно даже сказать, что любое существительное, означающее «сияние» или «блеск», имеет также и значение «красота», любой глагол, означающий «сиять», «блестеть», «светиться», означает и «быть прекрасным» (Ingalls, 1962, с. 89, 100—101). И наконец, любовные наслаждения представляют собой высшее чувственное наслаждение, т. е. высшее счастье человека на земле, не случайно вся сфера чувственной и эмоциональной жизни, входя в четверку жизненных целей, получает наименование «kāma», что означает прежде всего физическую любовь (Сыркин, с. 7).

Выделенная выше в связи с рассмотрением сцены жертвоприношения самая общая картина универсума махакавы предполагала некоторое разделение земного и божественного миров, тем не менее миры эти оказыва-

ются смешанными. Боги и божественные мудрецы находятся рядом с людьми. Земной город величием, красотой и счастьем своих обитателей не уступает божественному городу. Сама природа под влиянием присутствия божества претерпевает волшебные изменения. Вся шестая глава рассказывает о временах года, пришедших вместе на гору Райватака, чтобы служить Кришне (6.1). Весна (*vasanta* 6.2—21), лето (*grīṣma* 6.22—24), сезон дождей (*varṣā* 6.25—40), осень (*śarad* 6.41—54), ранняя зима (*hemanta* 6.55—61) и поздняя зима (*śiśira* 6.62—66) описаны как идущие друг за другом, причем в связи с каждым сезоном упоминается соответствующая флора, закрепленная поэтическим каноном за данным временем года. О людях говорится в связи с любовной тематикой, поскольку многие мотивы любовной поэзии (например, разлука в сезон дождей 6.29) еще в древней литературе часто связывались с описаниями изменений природы (Алиханова, Вертоградова, с. 49). В конце главы дается повторное краткое описание всех сезонов (6.67—78). Вероятно, первое большое описание должно показать, как времена года одно за другим приходят к Кришне, тогда как последующее краткое описание демонстрирует совместное их пребывание на Райватаке.

Жизнь в высоком мире — сказочная феерия, это земной мир, избавленный от всяких бед и страданий (кроме любовных переживаний), земной мир, преображенный и обожествленный зримым присутствием божества. Замечание поэта о радости Юдхиштхиры по поводу приезда Кришны удачно резюмирует представления о жизни в том мире, в который вводит своего читателя Магха.

sakale ca tatra gr̥ham āgate harau nagare 'pyakālamaham ādideśa saḥ |
satatotsavam tad iti nūnam unmado rabhasena vismṛtam abhūn mahābhṛtaḥ ||
(SV. 13.67)

«Когда Кришна пришел в его дом, он [Юдхиштхира] объявил внеурочный праздник во всем городе,— от волнения радостный царь позабыл, что там всегда праздник».

Обобщая все сказанное выше, можно констатировать, что центром универсума средневековой махакавы является преимущественно мужской мир богов и героев, где все овеяно значительностью и торжественностью, свойственными мифу и эпосу, и где совершается великая битва благого и злого начал, воплощенная в событийной составляющей содержания поэмы, тогда как фоном для многих эпизодов этой борьбы оказывается преимущественно женский мир сказочной феерии, где царит веселье, где все молоды и счастливы, где «всегда праздник».

Такова в общих чертах картина высокого мира, в котором действуют главные герои «Шिशупалавадхи». Но не все описания из поэмы Магхи вписываются в эту картину. По дороге к Хастинапуре войска Кришны делают

привал у горы Райватаки. Рассказу об этом привале посвящено почти полностью 8 глав (гл. 5—12.35), что составляет более трети всей поэмы (в «Шипупалавадхе» 20 глав). Здесь рассказывается о том, как войска разбили у горы лагерь (гл. 5), как все времена года явились, чтобы служить Кришне (гл. 6), после чего он захотел посмотреть на красоту леса, и ядавы отправились погулять по Райватаке. Далее следуют описания прогулки (гл. 7), купания (гл. 8), наступления ночи и встречи влюбленных пар (гл. 9), винопития и любовных утех (гл. 10), наступления утра (гл. 11) и отправления в путь (гл. 12). Весь этот эпизод привала не только сам выпадает из общего сюжета поэмы,— собственно говоря, он мог бы быть удален безо всякого ущерба для причинно-следственных связей повествования,— но и многие описания, входящие в образующий данный эпизод блок описаний, несколько выпадают из общей картины того мира, в котором живут главные герои произведения Магхи. Так, в двух описаниях (гл. 5 и 12) вместо богов, мудрецов и эпических героев высокого мира действуют люди из простонародья. Здесь изображен будничный повседневный быт войска, обычные дела солдат и тех, кто сопровождал их в походах. Общее описание то и дело прерывается сценками, небольшими происшествиями из походной жизни, часто комического характера.

trastaḥ samastajanahāsakaraḥ kareṇos tāvat kharah prakharam
 ullalayañcakāra
 yāvaca calāsanavilolanitambabimbavisrastavastram avarodhavadhūḥ papāta ḥ
 (SV. 5.7)

«Рассмешил всех людей осел, когда, испугавшись слониhi, поскакал что есть мочи, так что [ехавшая на нем] гаремная женщина, чья одежда соскользнула с бимбы бедер, подпрыгивающих в подвижном седле, упала [на землю]».

В отличие от высокого мира здесь нет никаких имен и персонажи представлены собирательно как «люди» (jana 5.6,7,17,33; 12.17.22; janatā 5.14; 12.29), или «воины», «солдаты» (sainika 5.15, sainya 5.28, samūcara 12.20). Зато в этом мире часто встречаются названия профессий.

yāvat sa eva samayaḥ samam eva tāvad avyākulāḥ paṭamayānyabhito vitatya
 paryāpatatkrayikalokam agaṇyapaṇyapūrnāpaṇā vipaṇino vipaṇīr vibhejuḥ ḥ
 (SV. 5.24)

«В это же самое время спокойные торговцы, с двух сторон установив палатки, создали наполненный бесчисленными товарами рынок со спящими вокруг покупателями».

Гетеры (veśyā 5.27) надевают украшения и начинают принимать посетителей, панегиристы (vaitālika 5.67) поют хвалебные гимны. Упомянуты также погонщики (niṣādin 5.41, yantṛ 5.42, hastipaka 5.49), всадники (turaṅgin

12.6), конюхи (vallabhapāla 5.56), возницы (praṇetṛ 12.19), слуги (parijana 5.17, paricāraka 5.61) и т. д.

Очень большую роль играют животные, — если в высоком мире люди стоят почти вровень с богами, то в низком, бытовом мире войска человек постоянно соседствует с представителями животного царства. Прежде всего это постоянно упоминаемые слоны, кони, верблюды и ослы, но встречаются также заяц (śaśa 5.25), мул (vesara 12.19), лани (mṛga 5.26; 12.30) и некоторые другие. Иногда животные одного вида различаются между собой по дополнительным признакам. Так, упомянуты конь из Аратты (āraṭṭaja 5.10) и конь из Балха (bālhija 5.56), помимо просто верблюдов встречается и верблюжонок (dāserayuvan 12.32), указываются и различия пола: наряду со слонами, конями и быками присутствуют и слонихи (kareṇukā 12.16), кобылы (aśvā 5.59), коровы (surabhī 5.64). Эти подробности придают общей картине бытовую конкретность.

Если описания, связанные с высоким миром, зачастую изобилуют названиями украшений, оружия и элементов архитектуры, то предметное окружение в низком мире гораздо беднее. Кроме того, оно значительно отличается по своему составу, это прежде всего предметы, связанные с животными: крюки погонщиков слонов (aṅkuśa 5.33,41; 12.12,16 и т. д.), узда (valgā 5.60; 12.6; dantālika 5.56), кнут (kaśā 6.10), седло (palyayana 5.53; paṇyāṇa 12.22), лука седла (vaṅka 12.5), веревка для стреноживания коней (dāmāṇcala 5.61), колокольчик на коне (kiṅkiṇikā 5.58), колокольчик на верблюде (gharghara 12.18), колокольчик на слоне (ghaṇṭī 12.34), мешок для груза (goṇī 6.10), различные виды повозок (kūbarin 12.21; laghvī 12.24; anas 12.26) и некоторые другие предметы. Отношение к предмету также различно: предмет высокого мира может быть описан, он прекрасен и заслуживает внимания сам по себе, предмет из низкого мира сугубо функционален, он не описывается, а только упоминается, да и то лишь в связи с какой-либо сценкой или бытовой ситуацией, рассказ о которой делает такое упоминание необходимым.

Из всего сказанного очевидно, что изобилующая комическими сценками с животными и простонародьем, наполненная бытовыми реалиями картина низкого мира не согласуется с деяниями эпических героев и сказочной феерией мира высокого.

Однако даже приняв противопоставление высокого и низкого миров, нельзя полностью охватить все описания из поэмы Магхи, поскольку рассказ об одном дне у горы Райватаки содержит еще несколько описаний, существенно отличающихся по своим характеристикам от тех, о которых речь шла выше. Описания прогулки в лесу (гл. 7), купания (гл. 8), наступления вечера и встреч влюбленных (гл. 9), ночного винопития и любовных наслаждений (гл. 10) объединены общей любовной тематикой. Как и в описаниях военного быта, описательные строфы перемежаются со сценками, причем

последние в количественном отношении значительно преобладают. Однако главенство любовной тематики полностью меняет и состав персонажей и общую картину мира, в котором разворачивается действие. В центре всех описаний этой группы находятся женщины. Описательные строфы говорят прежде всего об их красоте.

ścyotidbhiḥ samadhikam āttam aṅgasaṅgāl lāvaṇyam tanumad ivāmbu
vāsaso 'ntaiḥ |
uttere taralataṅgaraṅgalilāniṣṇātair atha sarasaḥ priyāsamūhaiḥ || (SV.8.63)

«Толпа красавиц, искусная в игре на сцене подвижных волн, выходила из озера; вода лилась с краев [их] одежды, словно воплощенный избыток красоты, обретенный от соединения с частями тела».

Кроме прекрасных женщин в действии участвуют еще три типа персонажей: возлюбленные (мужчины, мужья), подруги и соперницы. Других персонажей в этих описаниях нет, т. е. круг действующих лиц сужен до предела и, что особенно важно, они практически лишены всякой конкретности. Фактически, они лишь воплощают ту или иную функцию, выполняемую ими в любовной ситуации. Возлюбленный это именно возлюбленный, у него нет имени, как в высоком мире, или профессии и социального статуса, как в низком. У него есть только желание любовного наслаждения, которое может выражаться в определенных речах или действиях. В тексте он обозначен как «возлюбленный» (priya 7.14; vallabha 7.51; praṇayin 7.57), иногда как «муж» (bhartṛ 7.16; vadhṛ 8.20), «юноша» (yuvan 7.52), или даже просто «мужчина» (nara 8.11; puṇṣ 8.21).

Подруга (sakhī) является свидетельницей любовных наслаждений, уговаривает женщину оставить ревность, иногда в качестве вестницы (dūtī 9.53) сообщает мужчине о том, как страдает в разлуке с ним его возлюбленная. Соперница (pratiyuvati 7.45; sapatnī 7.59) ревнует и вызывает ревность. Таким образом, роли, исполняемые тремя персонажами из четырех, достаточно однообразны, и единственный участник ситуации, обладающий некоторой вариативностью, это возлюбленная. В той или иной сценке героиня может испытывать разные эмоции, относящиеся к сфере любовного чувства: стыд, ревность, страдания в разлуке, желание наслаждения. При этом внимание автора сосредоточено не на внутренних переживаниях, а на том, как они выражаются внешне. В сценках встречается прямая речь персонажей, но главным является изображение того, что на санскрите обозначается словом «vibhrama» и весьма приблизительно может быть передано по-русски как «кокетство» или «игривость».

kṛtakṛtakaruṣā sakhīm apāsyā tvam akuṣaleti kayācid ātmanaiva |
abhimatam abhi sābhilāṣam āviṣkṛtabhujamūlam abandhi mūrdhni mālā ||
(SV. 7.40)

«Какая-то [красавица], изобразив притворный гнев, [со словами] — ты не умеешь! — оттолкнула подругу и сама укрепила венки на голове любимого, нарочно показав подмышки».

Весь блок объединенных любовной тематикой описаний начинается с общения о том, что женщины приступили к «vibhrama».

avasaram adhigamya taṁ harantyo hṛdayam ayatnakṛtojjvalasvarūpāḥ ।
avanīṣu padam aṅganās tadānīm nyadadhata vibhramasampado ṅganāsu ॥
(SV. 7.3)

«Воспользовавшись благоприятным случаем [совместной прогулки], похищающие сердца женщины, чья собственная красота сияла без ухищрений, тогда вошли в лес, а красоты кокетства — в женщин».

Предметное окружение в любовных описаниях связано с женскими украшениями (браслеты, серьги, пояса, венки), одеждой, а также минимальным набором элементов природного мира: для прогулки в лесу это деревья, лианы, цветы и листва, для купания — волны и лотосы. При этом, в отличие от описания сезонов с наименованиями конкретных растений, каждый раз используются наиболее общие, родовые, названия предметов, например, цветы просто «puṣpa» (7.36), лианы просто «latā» (7.46) и т. д. Можно сказать, что стратегией автора в рассматриваемых описаниях было устранение конкретности, и мир, изображенный в этих главах поэмы, вероятно, следовало бы назвать «абстрактным» миром.

Все сказанное выше отнюдь не означает, что поэт целенаправленно стремился создать три разных образа мира. Скорее наоборот. Магха старается сгладить, а вовсе не подчеркнуть те различия, о которых идет речь. Объединенные любовной тематикой описания близки картине счастливой жизни высокого мира, и среди безымянных красавиц несколько раз упоминаются жены Кришны (madhumathanavadhū 7.25; mādhaṁ 8.8). Более того, замечательное описание рассвета в главе 11 гармонично сочетает бытовые элементы (погонщик и слон 11.7, пастухи, пахтающие молоко 11.8, конь, жующий траву 11.11), упоминания о царях (11.6, 10) и многочисленные сценки с проснувшимися влюбленными. И все же, факт остается фактом, образ мира в разных частях поэмы Магхи строится исходя из различных, несводимых воедино принципов.

В начале этого раздела было указано, что большая часть описаний в поэме Магхи является «повествовательными», иными словами, все они, будучи описаниями, в то же время рассказывают о некоем событии (прогулка, купание и т. д.). Это обстоятельство позволяет нам взглянуть на посвященные одному дню у Райватаки главы, как на своего рода повествование, которое в этом качестве может быть сопоставлено с основным сюжетом поэмы.

Все разворачивающиеся в высоком мире события чрезвычайно важны и значимы. Кришна убивает Шишупалу по просьбе сошедшего с небес боже-

ственного мудреца Нарады и делает это ради защиты всего мира. Бог сокрушает демона, хороший царь — плохого, праведник — грешника, так, в соответствии с многочисленными встречающимися в самом тексте поэмы указаниями, должна быть осмыслена победа Кришны над Шишупалой. Гибель Шишупалы угодна богам и предопределена изначально. Боги и судьба царят в высоком мире.

Время высокого мира начинается с начала существования вселенной. Бхишма говорит о Кришне:

pūrvam eṣa kila sṛstavān apas tāsū vīryam anivāryam ādadhau |
tacca kāraṇam abhud dhiraṇmayam brahmaṇo 'sṛjad asāv idam jagat ||

(SV. 14.67)

«Сначала он сотворил воды, в них поместил неудержимое семя, оно, золотое, стало причиной [рождения] Брахмы, а тот сотворил этот мир».

Благодаря рассказу об аватарах Вишну и прошлых жизнях Шишупалы, все связанные с борьбой двух главных антагонистов поэмы события оказываются стоящими в одном ряду с событиями далекого прошлого: победа над Шишупалой лишь повторяет победу над Раваной, Хираньякашипой и другими демонами. Но во всем относящемся к высокому миру повествовании время само по себе не играет практически никакой роли. Рассказ перемещается от одного значимого события к другому, а чем было заполнено время между ними и даже просто, сколько прошло времени, здесь абсолютно неважно. Вопросы по поводу «когда?» и «как долго?» были бы совершенно бессмысленны, поскольку главным и единственным предметом рассказа являются деяния. Такой тип повествования безусловно свойственен эпосу, из которого и заимствован сюжет «Шишупалавадхи» и с которым в своем генезисе связан жанр махакавы.

Рассказ о привале у Райватаки предстает совершенно иным. Все, что происходит здесь, выглядит незначительным и случайным. Это мелкие будничные происшествия или любовные сценки, за ними не стоит какого-либо высшего смысла. Здесь царит не судьба, а случай. И все это множество эпизодов с множеством анонимных персонажей объединено лишь тем, что они составляют рассказ об одном дне. Здесь именно время является главным предметом повествования, поэт рассказывает, как прошел день у горы Райватаки, иными словами, чем был заполнен определенный отрезок времени.

Повествование такого рода абсолютно невозможно в эпосе, оно принадлежит литературному сознанию другой эпохи, эпохи более поздней, чем та, к которой относится эпос.

Теперь становится очевидной главная особенность поэмы Магхи, многое объясняющая и в самом произведении и в его читательском восприятии. В «Шишупалавадхе» удивительным образом соединены древний и новый типы литературы. Первый уже переживает кризис, второй еще только зарождает-

ся и далек от какого-либо осознания и оформления. Это соединение двух разделенных эпохами подходов к повествованию, т. е. к тому, что составляет самую сущность сюжетного произведения, деформирует всю структуру поэмы, где развитие образующих сюжет событий вдруг прерывается огромным (более трети всей книги) эпизодом, абсолютно ненужным с точки зрения этого развития. Этим же соединением, в конечном счете, объясняется и рассмотренное нами выше отсутствие единства в общей картине мира — древний эпический мир слишком крепко связан с древним событийным повествованием, с рассказом о деяниях, чтобы на его фоне можно было повести рассказ о том, как прошел обычный, почти ничем особенным не примечательный день, иными словами, день, не имеющий значения. Думается, именно рассматриваемое соединение и его неизбежные последствия и создают ощущение дисгармонии у европейского читателя «Шишупалавадхи», проявляющееся в высказываниях о том, что, «хотя в ней содержатся отдельные красивые стихи, содержание излагается так бессвязно, что поэма в целом теряет всякое подобие единства» (Бэшем, с. 449).

Таковы предварительные наблюдения, сделанные в результате рассмотрения лишь одной средневековой махакавы. Но чтобы глубже понять зарождавшуюся в произведении Магхи поэтику, чтобы понять, какие задачи стояли перед поэтом и какими средствами для их решения он располагал, необходимо обратиться к истории жанра. Нужно, хотя бы в общих чертах, представить себе картину мира в древней махакаве, и основным текстом, на базе которого будет предпринята попытка реконструкции этой картины, послужит «Рагхуванша» Калидасы, — выбор вполне оправданный, учитывая как огромное значение этого автора для всей санскритской литературы, так и крайне скудное количество сохранившихся древних текстов, из которых можно было бы выбирать.

Поэма Калидасы — произведение с весьма искусно выстроенным повествованием и множеством прекрасных описаний. «Рагхуванша» действительно, как и предписывает Бхачхана, изображает мир, причем изображает его чрезвычайно красочно, во всем великолепии, и вся эта красочность изображения с роскошной риторикой аланкар препятствует той задаче, осуществлению которой будет посвящено несколько следующих страниц. Нам предстоит, почти полностью игнорируя всю конкретику, всю фактуру произведения, включая сюжет, персонажей и т. д., лишь выбрать наиболее значимые элементы внешнего мира, установить их существенные характеристики и связи между ними. Полученная в результате картина неизбежно окажется чрезвычайно схематичной, но она будет представлять собой каркас, на котором держалось все изображение внешнего мира в древней махакаве, а нас сейчас интересует не «Рагхуванша» и ее особенности и даже не особенности творчества Калидасы, а то общее, что было свойственно всему жанру.

Древняя махакавь была царской поэмой. Она рассказывала о царях и являлась неотъемлемой частью придворной культуры, что очевидно как из самих сохранившихся произведений (Алиханова, 1995, с. 132—133), так и из описания жанра в трактате Бхамахи (Алиханова, 2000, с. 193).

При этом нужно иметь в виду одну весьма существенную особенность индийских представлений о статусе царской власти. Речь идет о некоторой двойственности, являющейся, по-видимому, результатом определенной секуляризации этих представлений. Иными словами, почти повсеместно встречающееся в архаичных культурах «сочетание жреческих функций с царской властью» (Фрезер, с. 17), было нарушено, возможно, произошедшей в ведийский период узурпацией сакральной роли брахманами (Dumont, с. 356—357). Однако это не значит, что царь стал восприниматься лишь как простой смертный, поскольку представления о его магико-религиозных функциях и даже божественной природе продолжали существовать, соседствуя с представлениями о нем же, как об обладающем лишь мирской властью правителе государства (Там же, с. 361). Эта двойственность, отразившаяся и в нелитературных текстах (в частности, в дхармашастрах), чрезвычайно важна для древней махакавы.

Цари в «Рагхуванше» ведут военные кампании (дигвиджая Рагху гл. 4.26—88), руководят хозяйственной деятельностью (например, восстановление Айодхьи Кушей 16.41) и характеризуются как «возвеличенные эффективными делами, главные из которых [строительство] дамб, сельское хозяйство и ловля слонов» (setuvārtāgajabandhamukhyaṃ abhyucchrītaṃ karmabhir apyabandhyaṃ RV. 16.2).

Они лично участвуют в судопроизводстве.

sa dharmasthasakhaḥ śaśvad arthipratyarthināṃ svayam ।
dadarsa saṁśayacchedyān vyavahārān atandritaḥ ॥ (RV. 17.39)

«Он, не ленись, все время вместе с судьями рассматривал дела истцов и ответчиков, где нужно было устранить сомнение».

Так царь предстает в виде светского и весьма деятельного главы государства, чей труд необходим для благополучия страны и ее жителей, иначе говоря, процветание государства вполне рационально объясняется административными усилиями царя. Но характеристика правителя может включать в себя и качества другого рода:

janapade na gadaḥ padam ādadhāv abhibhavaḥ kuta eva sapatnajaḥ ।
kṣītir abhūt phalavatyajanandane śamarate 'maratejasi pārthive ॥ (RV. 9.4)

«В стране даже болезнь не имела места, откуда же поражение, вызванное врагом; земля была плодородна, когда миролюбивый сын Аджи, обладавший божественным теджасом, был царем».

Если отсутствие поражений на поле боя может быть объяснено способностями царя как военачальника и его личным мужеством, то чем объяснить отсутствие болезней и плодородие земли? Очевидно, что царь предстает здесь не как умелый администратор, политик, полководец и т. д., а как некая сакральная фигура, и процветание царства объясняется не столько его конкретной деятельностью, сколько магико-религиозными качествами (божественным теджасом⁵), которыми он изначально обладает. Поэтому и рождение будущего царя изображается как событие, отмеченное благими знаменами.

diśaḥ prasedur maruto vavuḥ sukhāḥ pradakṣiṇārcir havir agnir ādade ।
 babhūva sarvaṃ śubhaśaṁsi tatksaṇaṃ bhavo hi lokābhyudayaia tādrśām ॥
 (RV. 3.14)

«Страны света прояснились, подули приятные ветры, огонь, чье пламя [отклонилось] в правую сторону, принял жертву,— все в тот миг говорило о счастье, ведь рождение подобных [служит] во благо миру».

Если выбрать разбросанные по разным главам «Рагуванши» упоминания о качествах царя, мы обнаружим среди них мужество, справедливость, сострадание, образованность и ряд других общечеловеческих достоинств, но

⁵ Tejas — по словам Яна Гонды, «одно из тех непередаваемых понятий, которыми изобилует санскритская религиозная и философская литература» (Gonda, 1967, с. 78). И все же, обратившись к словарю Апте, из двадцати девяти приведенных там значений выберем самые важные: 1. sharpness; 4. heat, glow, glare; 5. lustre, light, brilliance, splendour; 7. the bright appearance of the human body, beauty; 9. might, prowess, strength; 11. spirit, energy; 12. strength of character, not bearing insult or ill-treatment with impunity; 13. majestic lustre, majesty, dignity, authority. Невозможность нахождения русского эквивалента данному слову связана с тем, что оно включает в себя все перечисленные значения одновременно; Апте как бы разложил единое понятие на компоненты и, таким образом, не столько перевел, сколько описал его. Это слово чрезвычайно часто встречается в кавье и в эпосе, постоянно характеризуя царей, а иногда также тапасвинов и некоторые предметы, особенно оружие. В «Манусмрити» сказано, что царь «превосходит все живые существа теждасом» (abhibhavatyēsa sarvabhūtāni tejasā 7.5). В «Бхагаватгите» Кришна говорит Арджуне:

yad yad vibhūtimat sattvaṃ śrīmad ūrjitam eva vā ।
 tad tad evāvagaccha tvaṃ mama tejoṃśasambhavam ॥ (10.41)

«Все, что обладает величием, красотой или силой, знай, все это возникло из части моего теждаса».

Вот строфа с этим же словом из поэмы Магхи:

ojobhājāṃ yad raṇe samsthitānām ādat tivaṃ sārddham aṅgena nūnam ।
 jvālāvyājād udvamanī tadantas tejas tāraṃ diptajihvā vavāse ॥ (SV. 18.75)

«Самка шакала, вместе с плотью убитых в битве героев сожравшая и находившийся внутри жгучий теждас, из-за ощущения пламени [в глотке], выплюнув, громко завывала».

Таким образом, теждас представляет собой некую энергию, духовную и физическую одновременно, которой наделены прежде всего боги и цари (кшатрии).

одним из наиболее часто приписываемых правителю качеств является чистота. Только в первой главе царь характеризуется как «чистый от рождения» (*ājanmaśuddha* 1.5), «чистейший» (*śuddhimattara* 1.12) и «чистый» (*prayatta* 1.35; *śuci* 1.81). Разумеется, речь идет не о гигиенической, а о ритуальной чистоте. Царь является чистым, значит, он может совершать обряды и его жертвоприношения, которые важны для всего царства, окажутся действенными.

Главное из всего, чем владеет царь, это земля. Многочисленные объединенные этим общим значением синонимы постоянно встречаются в «Рагхуванше» (*bhū*, *bhūmi*, *mahī*, *medinī*, *kṣiti*, *avati*, *urvī*, *go*, *dharitrī*, *dharā*, *vasudhā*, *vasundharā*, *viśvambharā*), и чтобы получить представление об общей картине мира в древней махакавье, необходимо остановиться на особенностях семантики этих слов. 1) «Земля» это почва, поверхность под ногами. Так, говорится о «ножном браслете, упавшем на землю» (*bhraṣṭam [...] nūpuraṃ ekam urvūām* 13.23). 2) В ряде случаев «земля» может сопоставляться с океаном и тогда, несомненно, мы имеем дело со значением «суша»: «[...] землю с океаном» (*vasudhām sasāgarām* 11.86), «[...] землю, окруженную океаном» (*medinīm udadhinemim* 9.10). 3) Иногда «земля» противопоставляется небесному и подземному (Расатала) мирам, следовательно, интересующие нас синонимы могут означать «земной мир»: «прежде у тебя, посетившего Шакру и собравшегося отправиться на землю» (*purā śakram upashāya tavogṛīṃ prati yāsyataḥ [...] 1.75*), «у земли, поднятой из Расаталы Первоначальным Мужем» (*rasātālād ādibhavena puṇsā bhuvaḥ prayuktodvahanakriyāyāḥ [...] 13.8*). 4) Иногда «земля» упоминается в связи с военными действиями, что предполагает значение «царство».

grahītapratimukhasya sa dharmavijayī nṛpaḥ |
śriyaṃ mahendranāthasya jahāra na tu medinīm || (RV. 4.43)

«Царь, победоносный благодаря дхарме, взял богатство, но не землю правителя Махендры».

5) И наконец, земля может персонифицироваться. Она предстает в антропоморфном облике, т. е. как богиня, в том эпизоде, когда она является, чтобы забрать Ситу.

tatra nāgaphaṇotkiṣṭasinḥāsananīśeduṣī |
ssamudraraśaṇā sāksāt prādurāsīd vasundharā || (RV. 15.83)

«Там, сидящая на троне, поднятом капюшонами змей, зримо явилась Земля, опоясанная океаном».

Кроме того, существует и зооморфная персонификация земли. При первом мифологическом царе, Притху, горы доили землю, принявшую обличье коровы, — миф, упоминаемый в другой поэме Калидасы, «Кумарасамбхава» (KS. 1.2). Само слово «go» — «корова» имеет также значение «земля» и неодно-

кратно встречается в этом значении в «Рагхуванше» (1.26; 5.26; 9.72; 11.85; 18.14), при этом древний мифологический образ оказывается незабытым: «он доил землю для жертвы» (*dudoha gām sa yajñāya* 1.26).

Теперь рассмотрим, как эти значения влияют на отношения царя и земли. Царь управляет землей (*śās* 1.30; 6.75; 16.88; 18.44), он защищает ее (*rā* 18.24; *rakṣ* 18.48), он, будучи царевичем, получает ее от отца (12.7; 18.34) и в старости он же отдает ее сыну (8.1; 18.33), наконец, во время военных действий он побеждает, завоевывает ее (*ji* 9.10, 11). Здесь всякий раз речь идет, прежде всего, о военной и административной деятельности царя, следовательно, земля выступает как царство и в то же время как земной мир, поскольку царям из солнечной династии подвластна вся земля.

kāmaṃ nṛpāḥ sahasraśo 'nye rājanvatīm āhur anena bhūmim [...] (RV. 6.22)

«Пусть существуют тысячи других царей, но землю только с ним называю той имеющей царя».

Царь, который является «защитником земли» (*prthivīpāla* 15.1), может быть назван и «защитником срединного мира» (*madhyamaloka-pāla* 2.16), поскольку земля есть и царство и весь земной (срединный) мир. При этом ситуация защиты может быть осмыслена мифологически. Так, Дилипа перед тем, как обрести сына «создателя [царского] рода» (*vaṇśasya kṛttāram* 2.64), должен пройти испытание в виде охраны коровы, что, несомненно, символизирует защиту земли.

*nivarttya rājā dayitām dayālus tām saurabheyīm surabhir yaśobhiḥ |
payodharībhūtacatuḥsamudrām jugopa gorūpadharām ivorvīm |* (RV. 2.3)

«Отослав жену, сострадательный царь, украшенный славой, охранял эту дочь Сурабхи, словно землю, принявшую обличье коровы, у которой четыре океана стали выменем».

Но этот земной мир есть прежде всего суша, поскольку цари характеризуются как «правлящие землей до океана» (*āsamudrakṣitīśānām* 1.5). Океан же находится во власти бога Варуны.

Но кроме перечисленных выше отношений царь еще и «наслаждается» землей (*bhuj* 3.4; 15.1; 18.4; 19.3). Все синонимичные существительные, означающие «земля», женского рода. Царь же является «супругом земли» (*bhuvō bhartṛ* 1.78) и его наслаждение ею часто сравнивается с эротическим наслаждением.

*sadayaṃ bubhujē mahābhujāḥ sahasodvegam iyaṃ vrajed iti |
aciropanatām sa medinīm navapāṇigrahaṇām vadhūm iva |* (RV.8.7)

«Он могучерукий, [думая], что от [применения] силы она испугается, бережно наслаждался полученной землей, словно новобрачной».

Принятие земли, т. е. помазание на царство, сравнивается с женитьбой (12.16), а сама земля предстает как невеста.

manuprabhṛtibhir mānyair bhuktā yadyapi rājabhiḥ |
tathāpyananyarpūrveva tasminnāsīd vasundharā || (RV. 4.7)

«Земля, хоть ей и наслаждались многие почитаемые цари, начиная с Ману, при этом [царе] была словно девственной».

Здесь мы встречаемся с антропоморфным образом земли-богини, чьим супругом является царь. Именно в качестве жены царя земля уподобляется царице, чем мотивированы как сравнения земли с царицей (8.1; 15.1), так и царицы с землей (3.9; 6.63; 13.77; 14.39).

Земля обеспечивает процветание, благополучие всех живущих на ней.

khanibhiḥ suṣuve ratnaṃ kṣetraiḥ sasyaṃ vanair gajān |
dīdeśa vetanaṃ tasmai rakṣāsādṛśam eva bhūḥ || (RV. 17.66)

«Земля порождает копиями драгоценные камни, полями урожай, лесами слонов, словно давала ему плату, соответствующую защите».

Характерно, что все эти экономически важные вещи земля не просто дает, она дает их царю, «рождает» их для него. Как и женщине, для материнства ей необходим муж.

kṣitir indumatī ca bhāminī patim āsādyā tam agryapauruṣam |
prathamā bahuratnasūr abhūd aparā vīram ajījanat sutam || (RV. 8.28)

«Когда земля и возлюбленная Индумати обрели этого в высшей степени мужественного супруга, первая рождала множество драгоценных камней, а вторая родила героя сына».

Таким образом, царь необходим для процветания мира. С другой стороны, и земля необходима царю. Она неотъемлемый атрибут его царственности. Не случайно Шри или Лакшми, супруга Вишну и богиня счастья, выступающая в махакавье как мифологическая персонификация царской власти, в плане отношений с царем полностью дублирует землю. Как и в случае с землей, царь — супруг Лакшми / Шри (1.32), он так же передает ее сыну (8.11) или наслаждается ею (13.67), царица может сравниваться со Шри (11.47), как и Шри с царицей (9.16).

Земной мир процветает при хорошем царе. И воплощением этого процветания является город, в первую очередь, царская столица (rājadhānī). Можно сказать, что город есть наибольшая степень реализации идеи порядка, гармонии и благополучия мира.

sa velāvapralayaṃ parikhikṛtasāgarām |
ananyāśāsanām urvīm śasāsaikapurīm iva || (RV. 1.30)

«Он правил окруженной стеной морского берега, с океаном, сделанным рвом, не знавшей другого правителя земель, словно одним городом».

Великий царь превращает всю землю в город, ибо вся она подвластна ему и вся она процветает.

Два элемента городского ландшафта упоминаются в махакавье особенно часто — царская дорога, иногда именуемая городской дорогой или просто дорогой (*rājamārga* 7.4; *rājapatha* 14.30; *rājavithi* 18.39; *puramārga* 11.3; *gathuā* 15.38), и городской парк (*nagaropavana* 8.32; *upavana* 8.73; 11.52; 13.79; 16.36; *puropakāṇṭhoravana* 14.30).

По царской дороге царь въезжает в город и покидает его. Въезд царя в город упоминается в «Рагуванше» неоднократно (5.62; 11.93; 14.10; 15.38) и один раз описан подробно (7.1—11). Событие это отмечалось как праздник. Саму дорогу и ворота в ее начале (*toraṇa*) украшали флагами и цветочными гирляндами. Можно также вспомнить, что Бхарата, отказавшийся принять царский титул, но вынужденный править вместо изгнанного в лес Рамы, не входит в Айодхью, а поселяется в деревне Нанди (12.18), т. е. административная деятельность представляется менее значимой, чем имеющее несомненный ритуальный смысл вступление царя в город. Дело здесь, видимо, в том, что столица, как и земля, персонифицируется в виде женщины-божества города. Так, обезлюдевшая Айодхья является к Куше и разговаривает с ним (16.4—23), себя же она при этом характеризует как «*ṽitānāthā*» (16.9), что можно понять и как «лишенная защитника», и как «лишенная мужа». Таким образом, как и в случае с землей, отношения царя и столицы на уровне ритуального символизма осмысливаются как супружеские, и хотя, с рациональной точки зрения, Бхарата вполне мог замещать Раму, находясь в городе, но в том мифологизированном мире, в котором разворачивается действие древней махакавы, его въезд в столицу стал бы присвоением царского сана, и то, что Бхарата возвращает вернувшемуся из изгнания брату «непорочную Шри» (*śriyaṃ* [...] *anaghām* 13.65), связано, в частности, и с его воздержанием от пребывания в городе.

Вторая часто упоминающаяся деталь городского ландшафта — находящийся на окраине города парк, представляет собой место отдыха и развлечений (прежде всего, любовных) горожан. Для махакавы городская жизнь — это счастливая жизнь, и упоминание о парке — напоминание о беззаботном и радостном времяпрепровождении.

Нужно сказать, что эта идиллическая картина города свойственна именно махакавье, а реплика одного из персонажей натаки Бхасы: «Эти мудрецы живут, удалившись в лес, чтобы избавиться от унижений в городе» ([...] *nagaraparbhavān vimoktum ete vanam abhigamya manasvino vāsanti. Svapnavāsavadatta* 1.5), несомненно, содержит более реалистичный взгляд на городскую жизнь в гуптской Индии. Махакавья изображала город прекрасным не потому, что

древняя литература не знала другого города, а потому, что столица в произведениях данного жанра является наглядной иллюстрацией величия царя, и следовательно, благоденствие ее обитателей здесь совершенно необходимо.

В шестой главе «Кумарасамбхавы» описана Ошадхипрастха (KS. 6.37—47), столица Хималая, — это божественный город. Он окружен стенами из драгоценных камней (6.38), в нем растут деревья желаний (6.41) и высются «хрустальные дворцы» (sphatikaharṃya 6.42), что же касается жителей, то «там возраст кончается юностью и смерть [бывает] только от любви» (yauvanāntaṃ vayo yasminnāntakaḥ kusumāyudhāt KS. 6.44). Калидаса почти не описывает Ланку, столицу Раваны, но ее описание есть в восьмой главе «Бхаттикавы» (BhK. 8.27—42). Таким образом, кроме земного города в махакаве возможны, хотя и не обязательны, божественный и демонический города. Причина этого понятна, ведь Хималай — царь гор, а Равана — царь демонов, столица же есть неотъемлемый атрибут царя.

Город, как и вся земля, процветает благодаря своему правителю. Лишившаяся царя, а вместе с ним и жителей Айодхья приходит в полное запустение (16.10—21). Описание покинутой столицы чрезвычайно значимо, так как здесь показана встреча города с тем, что ему противостоит, а именно с лесом. Джунгли буквально разрывают обезлюдевший город. Тема хищников лейтмотивом проходит через все описание — шакалы в поисках мяса идут по царской дороге (16.12), тигры с убитыми ланями оставляют кровавые следы на лестницах (16.15), нарисованные слоны подвергаются нападениям львов (16.16), лоскуты змеиной кожи висят на потемневших статуях (16.17). Все, что было прекрасно, страдает и приходит в упадок: вынужденные жить на деревьях павлины, с хвостами, сожженными головнями лесного пожара, стали словно дикие павлины (16.14), садовые лианы поломаны обезьянами (16.19). Культура и природа враждебны друг другу, при этом культура связана с городом, с миром выстраивающимся вокруг царя, а воплощением дикой природы становится лес. Что же представляет собой эта часть ландшафта в махакаве? Лес может быть страшным («в лесу, страшном для мужчин и женщин» — *vane strīpuṇsabhiṣaṇe* BhK. 4.21). Это место, где обитают хищные звери и демоны. Так, у демоницы Тадаки есть «свой лес» (*svakānanabhū* 11.19). Как следует из описания покинутой Айодхьи, у Калидасы лес сам по себе является разрушительным, пагубным для гармонии культурного мира началом, и эта боязнь леса, восприятие его как чужого, враждебного пространства восходит к временам ведийской древности (Елизаренкова, 1999, «Слова...» с. 109). У некоторых более поздних авторов враждебным городу, как и всему упорядоченному, гармоничному миру, становятся прежде всего населяющие лес демоны. Во второй главе «Бхаттикавы» Марича говорит Раме: «Мы едим дваждырожденных, препятствуем жертвоприношениям богам, делаем город обителью мертвых» (*admo dvijān devaya-*

jīn vihanmaḥ kurmaḥ puraṁ pretanarādhivāsam [...] BhK. 2.34). А в «Джанакхарахе» Кумарадасы описание покинутого города, явно созданное под влиянием аналогичного описания из «Рахуванши», открывается словами о «городе, разрушенном демоницей,» (puraṁ piṣitāśīnihatam JH. 4.54) и заканчивается рассказом о том, как Рама эту демоницу убил (JH. 4.61—72). В самой «Рахуванше» Шатрутхна убивает живущего в лесу Лавану (15.15—24) и основывает Матхуру (15.28). Так царь уничтожает демона и создает город — благодаря правителю торжествует культура. Присущая царю сила такова, что стоит ему только войти в лес, как там воцаряется покой и гармония.

śaśāma vṛṣṭyāpi vinā devāgnir āsīd viśeṣā phalapuṣpavṛdhīḥ |
ūnaṁ na sattveṣvadhiko babādhe tasmin vanaṁ goptari gāhamāne ||

(RV. 2.14)

«Без дождя погас огонь лесного пожара, случился особенный рост цветов и плодов, среди живых существ сильный не мучил слабого, когда этот защитник углубился в лес».

Однако противостоящий культурному миру лес есть также и место, куда идут те, кто хочет уйти от мира. Так возникает «tapovana» — «лес тапаса», «с живыми существами, смирными из-за соседства тапасвинов» (tapasvi-saṁsargavinītasattva 14.75). В лесу тапаса находится ашрама — обитель отшельников. В «Рахуванше» живущие в ашраме муни заботятся не только о собственном освобождении от оков сансары. Совершаемые в ашрамах обряды так же необходимы для благополучия царства, как и сам царь. Дилипа говорит Васиштхе:

puruṣāyuṣajīvinyo nirātaṅkā nirīṭayaḥ |
yaṁ madyāḥ prajāś tasya hetus tvadbrahmavarcasam || (RV. 1.63)

«Причина того, что мои подданные живут [полный] человеческий век без страданий и бед, — твоя брахмическая сила».

Здесь возникает некоторое дублирование функций. Конечно, если рассматривать царя как военачальника и администратора, то ашрама становится обрядовым центром мира и пребывающий в ней тапасвин с его «брахмической силой» делается необходимым там, где требуется сакральная, а не светская власть.

vaśiṣṭhasya guror mantrāḥ śāyakās tasya dhanvinaḥ |
kiṁ tat sādhyam yad ubhaye sādheyur na saṅgatāḥ || (RV. 17.38)

«Мантры наставника Васиштхи и стрелы этого лучника, — какой цели они сообщают не достигнут?»

Но с другой стороны, выше было установлено, что и сам царь является сакральной фигурой. Благодаря ему не болеют подданные, поля дают хоро-

ший урожай, и даже одно его присутствие в лесу гасит лесной пожар и усмиряет свирепый нрав хищников. Таким образом, обретенная в результате подвижничества духовная сила тапасвина в какой-то мере дублирует природенную магическую силу царя. Кроме того, обращает на себя внимание тот факт, что, в отличие от других важных компонентов внешнего мира в махакавье, ашрама не имеет антропоморфного воплощения, ашрама — это просто место (у леса есть божества леса *vanadevatā* 2.12). Вероятно, в универсуме махакавья ашрама является более поздним элементом, появление которого связано с уже упоминавшейся двойственностью представлений о царе. Но как бы там ни было, с присутствием этой обители возникает представление о двух в равной степени необходимых центрах царства и мироздания — столице и ашраме, и эта взаимосвязь становится еще более очевидной в поэме Кумарадасы, где есть город (ЖН. 1—11) и покинутый город (ЖН. 4.54—60), ашрама (ЖН. 5.1—10) и покинутая ашрама (ЖН. 6.9—12).

Еще один важный элемент ландшафта в махакавье — это горы. И особое место среди них занимает Хималай (Гималаи). Обе махакавьи Калидасы содержат его описание, причем «Кумарасамбхава» этим описанием открывается (KS. 1.1—16). В этой небольшой поэме Хималай фигурирует одновременно как место действия и как один из персонажей⁶. Как элемент ландшафта Хималай — особый, сказочный мир, совмещающий в себе черты земного и небесного миров. Там обитают божественные существа — сиддхи (KS. 1.5), видьядхары (KS. 1.7), киннары (KS. 1.8, 11, 14) и в тоже время горные племена киратов (KS. 1.6, 15). Вместо домов там пещеры, а вместо светильников волшебные травы, хотя есть и березы (*bhūrja* KS. 1.7), тростник (KS. 1.8), сарала (KS. 1.9) и девадару (KS. 1.15). Все описание в целом разворачивает перед читателем чрезвычайно красочную картину, в основе которой, тем не менее, лежат очень древние представления. Как пишет Т. Я. Елизаренкова: «Гора помимо географического понятия представляет собой в Ригведе также идеализированное понятие из области космологии как высшая точка земли, наиболее приближенная к небу и символизирующая границу земли и неба» (Елизаренкова, 1999, «О Соме...» с. 333).

В то же время Хималай это «*gīrājā*» — «царь гор». И в качестве царя он живет в своей столице Ошадхипрастхе и участвует в действии поэмы как отец Гаури. Этот антропоморфный образ Хималая делает его в общей картине мироздания двойником земного царя. Более того, само санскритское слово «*bhūbhṛt*» (букв. «державший землю»), встречающееся в обеих махакавьях Калидасы (KS. 6.1; RV. 11.81; 17.18), означает как гору, так и царя. И неслучайно испытание Дилипы происходит не просто в пещере, а в гима-

⁶ Именно поэтому приходится отказаться от использования в переводе русского топонима Гималаи.

лайской пещере (2.67), как неслучайно и то, что основные события сюжета «Сказания о кирате» из «Араньякапарвы», в основе которого лежит, вероятно, объяснительный миф обряда кшатрийской инициации (Held, с. 187; Васильков, 1974, с. 144—146), также совершаются в Гималаях.

Нужно отметить, что еще одним, хотя и менее важным, подобием царя является океан. О Дилипе сказано:

bhīmakāntair nṛpaṇair sa babhūvopajīvinām |
adhr̥ṣyaś cābhigamyaś ca yādoratnair ivārṇavaḥ || (RV. 1.16)

«Страшными и прекрасными царскими качествами он был для приближенных неприступен и привлекателен, словно океан чудовищами и драгоценными камнями».

Об Адже:

aham eva mato mahīpater iti sarvaḥ prakṛtiṣvacintayat |
udadher iva nimnagāṣateṣvabhavan nāsyā vimānanā kvacit || (RV. 8.8)

«— Обо мне думает царь,— так считал каждый среди подданных, как у океана среди сотен рек, у него не было пренебрежения к кому-либо».

Сам океан также сравнивается с царем, когда говорится, что горы, спасаясь от Индры, прибегли к нему за защитой (13.7).

Океан — супруг рек (13.9) и именно это мужское начало сближает его с царем, супругом земли. Реки же — это еще одна важная деталь земного ландшафта, постоянно упоминаемая в «Рахуванше». Реки, горы, местная флора и название проживающего народа — таковы в древней махакаве главные характеристики географических регионов. Однако если задаться вопросом о роли рек в общей структуре ритуально-мифологической картины мира, то реки представляются прежде всего источником чистоты.

samudrapatnyor jalasannipāte pūtātmanām atra kilābhiṣekāt |
tattvāvabodhena vināpi bhūyas tanutyajām nāsti śārīrabandhaḥ ||
(RV.13.58)

«Очистившие себя омовением в месте слияния вод [этих] двух жен океана, даже не познав [высшей] сущности, оставившие тело — вновь не обретут телесных оков».

Тиртхи, священные места паломничества и омовений, очищают человека от его грехов. В Сараю цари — потомки Икшваку совершали очищение после жертвоприношений коня (13.61). Перед уходом из мира Рама сделал Сараю для идущих за ним горожан «лестницей в небо» (tridivaniśreṇi 15.100), и в дальнейшем это место сделалось тиртхой (15.101). Воду из тиртх лили на царя при обряде абхишеки (abhiṣeka букв. «окропление»), помазании на царство (14.7; 17.10,13—16). При этом правитель обретал чистоту, но воз-

можно, он также символически уподоблялся океану, в который вливается вода всех рек.

Как и прочие важные элементы ландшафта, о которых речь шла выше, за исключением ашрамы, река очень легко персонифицировалась, поскольку сравнение ее с прекрасной женщиной часто встречается в санскритской литературе. Рама, говоря с большим почтением о Сараю, называет ее «общей матерью» (*sāmānyadhātṛī* 13.62, или «общей кормилицей») Северных Косал и сравнивает затем со своей матерью (13.63), — вновь образность, восходящая к ведийской древности, где «воды и реки представляют собой женские персонификации: это матери, кормящие молоком своих младенцев (воду могут символически называть молоком — *payas* — или жиром — *ghṛta*), или прекрасные юные женщины, ласкающие своих возлюбленных» (Елизаренкова, 1999, «Слова...» с. 152).

Теперь от основных элементов земного мира мы перейдем к тем, кто этот мир населяет. Важнейшей категорией здесь является понятие «подданные» (основное слово «*prajā*», но «*jana*», «*janatā*», «*loka*» и «*prakṛti*» иногда в качестве синонимов). «*Prajā*» буквально означает «потомство», и царь постоянно выступает как отец своих подданных.

prajānām vinayādhānād rakṣaṇād bharaṇād api |
sa pitā pitaras tāsām kevalam janmahetavaḥ || (RV. 1.24)

«Так как он воспитывал, защищал и кормил подданных, то именно он был им отцом, а отцы только причиной рождения».

В этой строфе названы 3 главные обязанности отца по отношению к детям: воспитывать, кормить и защищать, и когда речь заходит о непосредственно касающейся подданных деятельности царя, она всегда связана с такого рода отеческой заботой о жителях его царства: «О царь, ты всегда защищаешь подданных, как отец» ([...] *prajāḥ prajānātha piteva pāsi* 2.48); «который искоренил дурное даже из душ подданных» ([...] *antaḥśarīreṣvapi yaḥ prajānām pratyādidesāvinayaṁ [...] 6.39*) и т. д.

Царь необходим подданным так же, как и земле. Они благоденствуют при царе (18.32) и бывают «несчастливы без защитника» (*anāthadīna* 18.36), когда царя нет. Однако подданным не достаточно одной лишь заботы правителя, им нужно его видеть, смотреть на него. Конечно, они испытывают любовь к царю (17.44), при виде него они ликуют «с глазами, затуманенными слезами радости» (*ānandajalāvilāksyaḥ* 18.29), и все же повторяющийся мотив лицемерия царя (2.79; 4.3; 11.82) вряд ли можно объяснить лишь выражением верноподданнических чувств (категория населения, обозначенная как «горожане» — «*rauga*», «*raugajana*», «*puraukas*», практически ничем не отличается от подданных, поскольку мотив лицемерия здесь также главенствует — 6.7, 11; 5.36; 15.38; 18.39). Возможность посмотреть на царя,

вероятно, имела некоторый ритуальный смысл, ведь индуист даже в храм приходит, чтобы совершить «даршану» (*darśana* — букв. лицезрение), т. е. ради того, чтобы прежде всего увидеть статую божества, и пренебрегающий своими обязанностями Агниварна в последней главе «Рагхуванши» по настоянию министров все-таки дает «даршану, желанную подданным» (*darśanaṃ prakṛtikāṅkṣitaṃ* 19.7), показывая людям высунутую из окна дворца ногу.

Если обратиться к другим, более мелким собирательным категориям, на которые делится население царства и земного мира, то становится очевидным, что они выстраиваются вокруг фигуры царя. Это брахманы, принимающие участие в многочисленных совершаемых царем или для царя обрядах, министры, помогающие царю управлять государством, войско, сопровождающее царя в походах, и некоторые другие связанные с правителем группы людей, выделяемые прежде всего по профессиональному признаку (слуги, панегиристы, учителя, вестники, шпионы и т. д.). Помимо этого у царя есть подвластные ему вассальные цари и враждебные цари, которых он побеждает.

Важно отметить, что правитель играет в отношении к этим группам столь существенную роль, что все они превращаются практически лишь в атрибуты его царской власти. Так, одной из главных характеристик войска становится его ненужность. Сражения выигрывает не войско, войско в сражениях только участвует, выигрывает их царь.

ajayad ekarathena sa medinīm udadhinemim adhijyaśarāśanaḥ |
jayam aghoṣayad asya tu kevalaṃ gajavatī javativrahayā camūḥ || (RV. 9.10)

«Он с натянутым луком на одной колеснице победил землю, окруженную океаном, а его армия со слонами и стремительными лошадьми лишь провозгласила победу».

И наконец, переходя от самого мира к течению времени в мире, мы обнаруживаем, что даже столь, казалось бы, объективные и неизменные процессы, как смена времен года и времени суток, оказываются напрямую связанными с царем. Действительно, тот факт, что махакавья уделяет крайне мало внимания линейному, «историческому» времени (рассказы Калидасы о правителях из рода Рагху совершенно не похожи на биографии или жизнеописания, а представляют собой лишь череду статичных эпизодов), тогда как циклическое время природных процессов, наоборот, оказывается очень значимым, совершенно не умаляет важности царской темы. Дело не только в том, что сезоны описываются исключительно в связи с теми или иными занятиями правителя: описание осени (4.14—25) предвещает дигвиджаю Рагху, приход весны (9.24—47) предшествует охоте Дашаратхи, лето с его жарой (16.43—53) служит фоном для купания Куши, и все времена года одно за другим изображаются в рассказе о развлечениях Агниварны (19.37—47). Важнее то, что сезоны не просто приходят, они приходят к ца-

рю (4.14), или же, чтобы служить царю (9.24), что не только связывает времена года с правителем, но и способствует их персонификации.

Что же касается времени суток, то и здесь поэт не забывает о главной фигуре своего произведения. Так, в описании рассвета (5.66—74) каждая строка посредством искусно выстроенных сравнений совмещает картину пробуждения мира с обликом просыпающегося Ажди. Таким образом, само течение времени в махакавье демонстрирует вселенскую значимость царского статуса. При этом сама смена приходящих и уходящих правителей как бы придает истории царства циклический характер, сближая ее с природными процессами.

Царь управляет срединным, т. е. земным миром. Кроме этого мира существует мир богов и мир демонов. Боги стоят над миром. На совете богов изрекается предопределение, тот высший смысл, который стоит за основными событиями сюжета поэмы, оставаясь неведомым ее главным героям. Вишну объясняет другим богам, почему Творец даровал Раване неуязвимость (10.42—43) и обещает, что, воплотившись на земле как сын Дашаратхи, он уничтожит демона. Дашаратха будет страдать и умрет от горя, отправив в изгнание любимого сына. Рама будет терзаться в разлуке с Ситой. Но за всем этим стоит осуществляющееся намерение Вишну сокрушить Равану. Калидаса изображает богов не так, как Магха. Когда кто-нибудь из персонажей «Кумарасамбхавы» говорит о Шиве, он предстает непостижимым божеством, источником всего мироздания (Брахма KS. 2.57—58; Парвати KS. 5.75—83; семь риши KS. 6.16—24 и 7.75—83). Но когда сам Шива становится персонажем поэмы, то он сразу же начинает вести себя, как и любой персонаж санскритской литературы, когда он влюблен. Он мечтает о свидании (KS. 6.95). Он смущается, увидев невесту (KS. 7.75), у него даже вспотели от волнения пальцы, когда он взял ее за руку (KS. 7.77). Тем более противоречит образу «источника мироздания» эротика восьмой главы. Рама в «Рагхуванше», хоть он тоже аватара Вишну, совсем не похож на Кришну у Магхи. Рама не помнит своих прошлых рождений (RV. 11.22), он страдает в разлуке с женой, как должен страдать человек, он не знает, что высшая цель его жизни победа над Раваной, и о том, что именно Равана похитил Ситу, Рама узнает лишь от умирающего Джатаюса (RV. 12.55).

Отношения царя с богами могут быть разными. Конечно, он приносит им жертвы. Но кроме этого он может помогать им в их борьбе с демонами, как погибший в бою с Дурджаей Куша (17.5), он может сражаться с ними, как сражался с Индрой Рагху (3.38—65), или может считать их своими васалами, как тот же Рагху относился к Кубере (5.28). Но особенно важно, что царь постоянно сравнивается с богами и сравнение с Индрой встречается наиболее часто (3.22; 4.16,28,40; 6.27,78; 8.32; 9.3,12,13,18; 15.40; 16.71; 17.32,77). Это вполне понятно, если вспомнить, что Индра — царь богов.

Таким образом, царь, с одной стороны, как жертвователь предстает в качестве человека, совершающего поклонение стоящим выше него в иерархии мироздания богам, а с другой, его отношения с богами напоминают отношения правителей сопредельных государств, где возможны союзничество, вражда и вассалитет, что, сохраняя границы между мирами, снимает представление об иерархии.

Что касается демонов, то они угрожают порядку в мире и царь убивает их, хотя иногда и они могут выступать в качестве вассалов, так например, Рама назначает Вибхишану правителем ракшасов (12.104; 13.75).

Таковы наиболее существенные элементы мира в древней махакавы. Этот мир может быть назван царским космосом, так как раскрывающаяся перед читателем «Рагхуванши» картина обладает действительно вселенской, космической широтой, в центре этой картины находится царь, и связи всех ее элементов с царем создают ту целостность и упорядоченность, без которых нельзя говорить о космосе.

Мир этот отличается некоторой двойственностью: с одной стороны, он наполнен конкретикой, множеством мельчайших деталей, движением и жизнью, а с другой, за всем этим стоят общие понятия, казалось бы, предполагающие некоторую рассудочность и отвлеченность. Но общие понятия здесь тяготеют не к абстрактности, а к мифологизации, при этом многие образы восходят к временам ведийской архаики, что подтверждает высказывавшуюся в индологическом литературоведении мысль о «намеренной архаизации, входившей, видимо, в изначальные установки жанра» (Алиханова, 1995, с. 135). Так, существует конкретное географическое пространство, со множеством топонимов, с разнообразными сведениями о флоре тех или иных регионов и т. д., и в то же время — общее понятие земли, почти нераздельно сливающееся с антропоморфным женским божеством. Существуют конкретные города, но также и понятие «город» как воплощение культуры и процветания, а кроме того, существует богиня города. В поэме действуют конкретные эпические персонажи — Дилипа, Рагху, Аджа и другие, у каждого из них свои радости и несчастья, но все они объединены общим понятием царя, являющегося супругом Шри и супругом земли, обеспечивающим ее плодородие.

При этом рассказ ведется о конкретных событиях и предметом описаний являются прежде всего конкретные, реальные объекты, тогда как стоящие за ними общие понятия и их мифологизированные образы, во-первых, придают этим объектам значительность, и во-вторых, связывают отдельные элементы в общую картину универсума. Данная особенность махакавы чрезвычайно важна для ее дальнейшей истории, так как при сохранении, пусть с небольшими изменениями, описаний внешних объектов — города, горы, времен года и т. д. — и устранении стоящей за всем этим онтологиче-

ской структуры, создаваемой мифологизированными общими понятиями, картина мира могла, внешне оставаясь почти той же, что и раньше, претерпевать существенные внутренние изменения.

Последнее утверждение станет ясным, если вернуться к поэме Магхи. Важнейшее отличие изображенного в ней мира от царского космоса «Рагхуванши» делается очевидным сразу же. Центральное место в этом мире занято не царем, а богом. Действительно, герои «Рагхуванши» — это цари, которые в силу своего царского статуса могут уподобляться богам, тогда как главный герой «Шишупалавадхи» — это бог, который ради спасения мира становится царем, оставаясь тем не менее богом. Борьба вечного бога с Шишупалой — с вечным демоническим началом, принявшим обличье Шишупалы, — безусловно, обладает всеми признаками мифа. Казалось бы, это должно было наполнить мифологической символикой всю картину мира в поэме Магхи. На деле происходит прямо противоположное. Вся построенная древней махакавей онтологическая структура практически полностью отсутствует в «Шишупалавадхе». Дилипа должен был оставить столицу и отправиться в лес, где находится ашрама, а испытание царя должно было произойти на горе, в гималайской пещере. Все части мира здесь значимы и значимо перемещение из одной части в другую. Путешествие Кришны из Двараки в Хастинапуру совершается по приглашению Юдхиштхиры. Приезд Кришны очень важен для Пандавов, но для самого Кришны смена одного города на другой не имеет какого-либо решающего значения. Место значимо, потому что там пребывает бог. Любое место значимо, если там пребывает бог. Город изображается как божественный город, он не может быть другим, поскольку в нем правит верховное божество. Ничто не противостоит и не может противостоять этому городу. Лес на горе Райватака представляет собой не жилище страшных демонов и обитель святых отшельников, а просто прекрасный парк, место прогулок и любовных развлечений. Ашрама в «Шишупалавадхе» отсутствует вовсе, поскольку, если божество зримо присутствует среди людей, любой другой религиозный центр мира будет бессмысленным. Гора Райватака становится великой горой, потому что боги увеличили ее из-за проезжающего мимо Кришны. Стало быть, на ее месте могла быть любая другая гора. Вся рассмотренная выше система мифологизированных общих понятий отсутствует в поэме Магхи. Можно констатировать, что место, а вместе с ним и перемещения героев в пространстве, утратили свое символическое значение. Весь высокий мир в «Шишупалавадхе» являет собой нивелированную картину, служащую лишь фоном для основных событий поэмы.

Таким образом, с одной стороны, главная сюжетная линия поэмы полностью приобретает характер мифа, — сравнивая «Шишупалавадху» с «Кумарасамбхавой», можно сказать, что Калидаса из мифа делает историю о любви, а Магха из эпического сказания создает миф. С другой стороны, общая кар-

тина мира, у Калидасы вся овеянная мифом и сакральной символикой, превращается в сказочную феерию, лишенную символического смысла. И теперь мы можем сформулировать две тенденции развития интересующего нас жанра. 1) Мифологизация сюжета и образов основных персонажей. 2) Демифологизация общей картины мира.

Причины тенденций, о которых идет речь, лежат вне сферы собственно литературоведческого исследования. В конечном счете, мы имеем дело с усилением теизма, свойственного Средневековью, и утратой пантеистического ощущения космоса, присущего Древности. Предметом же поэтики могут быть лишь проявления этих тенденций в конкретных памятниках литературы.

Создание художественного образа верховного божества, являющегося центром мира и в то же время объемлющего весь мир, предполагает способность изобразить мироздание как нечто единое и целое, как нечто, что можно охватить взором. Знаменитое описание Вишварупы из одиннадцатой главы «Бхагавадгиты» (11.15—31) соединяет страшный и всепоглощающий образ бога с образом целого мира, всех существ, окружающих бога и исчезающих в нем. Арджуна просит: «О Пурушоттама, я хочу увидеть твой божественный облик» (*draṣṭum icchāmi te rūpam aiśvaram puruṣottama* 11.3). Он стремится увидеть бога, но видит также и весь мир, поскольку именно совмещение божества и целого мира создает по-настоящему величественный образ божества. Конечно, «Гита» — древний текст, но настоящее распространение он получил лишь в Средние века, после появления комментария Шанкары (Семенцов, с. 118—119), тогда же, очевидно, стал популярен и неслучайно повторяющийся во многих пуранах эпизод с Маркандеей (Brinkhaus, с. 59—70), увидевшим весь мир во чреве Вишну-Нараяны. Более того, дело не ограничивается лишь письменными источниками. Средние века стали временем расцвета и бурного развития храмовой архитектуры, а индуистский храм представляет собой образ «космического пуруши» (Kramrisch, с. 357—361), т. е. всего мироздания, которое можно охватить взглядом, обойти, совершая прадакшану, и в центре которого находится бог.

Магха видит в своем герое верховное божество, поэтому не случайно гимну Кришне предшествует сцена жертвоприношения. В этой сцене кратко очерчена онтологическая модель мира, служащая необходимым фоном для гимна единому и всеобъемлющему божеству. Эта модель при всей своей укорененности в религиозном сознании Средневековья принципиально отличается от мифологизированного царского космоса Калидасы. В «Рагхуванше» рассказывается о реально существующем в пространстве и времени мире, соответствующем представлениям индийца конца гуптской эпохи, именно этот мир изображается в поэме Калидасы, подвергаясь при этом известной мифологизации. Тогда как образ универсума, намеченный в четырнадцатой главе «Шишупалавадхи», есть чисто умозрительное построение,

такой мир нельзя сначала увидеть, а затем описать, его нужно сперва помыслить, сформулировать как идею, а лишь затем воплотить в виде некоего доступного восприятию образа. Здесь мир представлен как икона, как храм, поскольку храм — это образ мира, но составленный совсем не так, как составляется географическая карта. Поэтому мир Калидасы представляется открытым, он поражает своей огромностью, своим пространством, тогда как создаваемая в рассказе о жертвоприношении Юдхиштхиры картина мироздания лежит перед читателем как на ладони. Именно такого образа и требовала мифологизация сюжета и главных героев поэмы.

Какие же изменения принесла с собой демифологизация общей картины мира? Все части универсума «Рагхуванши» были значимы постольку, поскольку они входили в структуру мифологизированного космоса. Описание могло изобиловать самыми яркими и конкретными деталями, но настоящей значимостью обладал не сам предмет описания, а как бы чуть-чуть просвечивающее сквозь него мифологическое представление о нем. Это представление возвышало предмет до уровня символа, но в то же время умалало его как реальный объект. В поэме Магхи все изменилось. Город стал просто городом, а гора горой. Этот город не может, как Айодхья, ночью явиться к царю и разговаривать с ним, а гора не может, как Хималай, жениться, иметь детей и проживать в собственной столице. Гора больше не является единственным местом перехода от земли к небу — высокий мир поэмы и так совмещает земное и небесное — она также не выступает как ритуально-символическое подобие царя или кого бы то ни было, а город не противостоит лесу или ашраме. Части мира утратили значение символов, но лишившись мифологических прообразов, они стали значимы сами по себе. Теперь за ними не стоит ничего другого, и все внимание читателя сосредоточено только на них самих.

Это не могло не сказаться на составе описаний и на их структуре. Ведь у Калидасы мифологическая значимость создавала своего рода иерархию объектов изображения. Чем более сакральным представляется объект, тем больше внимания нужно ему уделить. Так, для Хималая следует давать развернутое описание, а другие горы только упоминать, отмечая лишь несколько характерных черт. То, что лишено всякого ореола сакральности, также может быть упомянуто, но лишь кратко и лишь в связи с чем-то важным.

ikṣucchāyaniṣādinyas tasya goptur guṇodayam ।
ākumārakathodghātaṃ śāligopyo jagur yaśāḥ ॥ (RV. 4.20)

«Сидящие в тени тростника охранницы риса воспевали рожденную достоинствами славу этого защитника, о которой рассказывали даже дети».

Здесь говорится о деревенских девушках, охраняющих поля от потравы, но им посвящена лишь одна строфа, и они выступают в роли панегиристов, воспевающих славу царя.

Магха гораздо более свободен в распределении приоритетов. Описывая мир простонародья, он должен сделать его комическим, но он может уделить этому миру сколько угодно внимания.

Та самостоятельность и самооценность, которую обрели объекты описания, сказалась и на положении описаний в тексте поэмы. Все описания Калидасы вводятся в повествование в самой тесной связи с эпизодами сюжета и развитием действия. Лето пришло, словно затем, чтобы предписать женам Куши легкую летнюю одежду (RV. 16.46). Следует описание лета и летней жары (RV. 16.43—53). Куша с женами хочет искупаться в Сарая (RV. 16.54). Следует описание купания (RV. 16.55—72). Во время купания Куша теряет браслет (RV. 16.72). События, связанные с возвращением браслета, служат причиной женитьбы Куши на Кумудвати (RV. 16.73—88), от которой у него рождается наследник престола Атитхи (RV. 17.1). Здесь видно, как старательно соединяет автор описания и повествование: лето мотивирует купание, купание объясняет потерю браслета, потеря имеет чрезвычайно важные последствия для дальнейшего развития действия, оправдывая и даже делая необходимым все предыдущее.

В махакавье Магхи описания обрели почти полную независимость от действия. Достаточно сказать, что весь огромный описательный блок, связанный с привалом у Райватаки, абсолютно не нужен с точки зрения развития сюжета поэмы и мог бы быть исключен безо всякого ущерба для понимания дальнейших событий. Более того, как говорилось выше, описания этого блока, прервав развитие основного действия и сменяя друг друга во временной последовательности (привал, затем прогулка, затем купание, затем наступление ночи и т. д.), фактически приобретают статус независимого повествования, сопоставимого с повествованием, излагающим сюжет поэмы.

Новый статус описаний повлиял и на их структуру. Структура описаний в древней махакавье была подробно проанализирована Ю. М. Алихановой (Алиханова, 1995, с. 108—125), поэтому здесь нет необходимости рассматривать данный вопрос детально. Достаточно указать, что исследование выявило присутствие в поэмах Калидасы «рубрицированных» и «нерубрицированных» описаний. В основе строения первых лежит классификация материала по определенным рубрикам, иногда тематическим (например, растения — животные — люди), иногда базирующимся на пространственной или временной последовательности (например, портрет красавицы, где части тела изображаются одна за другой с ног до головы, или этапы наступления ночи от захода солнца до восхода луны), тогда как структура вторых не может быть выделена на основании какого-либо принципа рубрикации (яркий пример — описание Хималая в первой главе «Кумарасамбхавы»).

Обратившись к поэме Магхи, можно выделить 4 способа организации материала в описаниях. 1) Временной принцип — процесс разделяется на

этапы и они даются последовательно один за другим. 2) Тематический принцип — объект разделяется на части и они даются одна за другой. 3) Отсутствие обоих принципов. 4) Сочетание обоих принципов.

Первые три способа встречаются еще в древней махакавье, тогда как четвертый появляется лишь в средневековых поэмах, и поэтому наиболее для нас интересен.

Временной принцип, безусловно, господствует в повествовательных описаниях, а именно они преобладают в произведении Магхи. Каждый раз, когда речь идет о действии, которое может быть разделено на этапы, поэт делает это.

Вся восьмая глава «Шишупалавадхи» посвящена купанию. Описание делится на части, следующие одна за другой, согласно временному принципу. 1) 8.1—15. Красавицы со своими спутниками идут к озеру. 2) 8.16—26. Входят в воду. 3) 8.27—42. Купание и игры в воде. 4) 8.47—61. Конец купания. Описываются красавицы и озеро после купания. 5) 8.62—65. Выходят из воды. 6) 8.66—70. Одеваются и приводят себя в порядок.

Тематический принцип главенствовал в древней махакавье. В поэме Магхи сфера его применения значительно сузилась. Во всей «Шишупалавадхе» лишь один раз, в описании похода от Райватаки до Ямуны (12.36—65), этот принцип встречается в чистом виде. Все описание делится на 4 части. 1) 12.36—44. Деревни. 2) 12.45—56. Горы. 3) 12.57—61. Реки. 4) 12.62—65. Города. Обо всех этих местах каждый раз говорится во множественном числе.

niḥśeṣam ākrāntamahītaḥ jalaiś calan samudro 'pi samujjhati sthitim ।
grāmeṣu sainyair akarod avāritaiḥ kim avyavasthāṃ calito 'pi keśavaḥ ॥

(SV. 12.36)

«Даже океан, движущийся [в конце калпы], охватывая водами всю землю, оставляет границу [берега], но Кешава, хоть и шедший с неудержимыми войсками, в деревнях разве нарушал границу [правильного поведения]».

Разумеется, деревни, горы, реки и города должны были так или иначе чередоваться во время движения войска, но автора интересует не время путешествия, — мы даже не знаем, как долго оно продолжалось, — а ландшафт местности, и 4 составляющие этот ландшафт компонента даются друг за другом, образуя тем самым тематическую рубрику описания.

Описания, чья структура не подчинена ни одному из вышеназванных принципов, характерны для изображения высокого мира. Эти описания отличаются особенно большой степенью концентрации риторических фигур (аланкар) и представляют собой разнообразное варьирование нескольких повторяющихся тем. Можно сказать, что здесь темы не образуют блоки, как в описаниях, построенных по тематическому принципу, а свободно пере-

плетаются друг с другом (например, описания Двараки, Райватаки или построенного Майей дворца Юдхистхиры). Эти описания отличаются от подобных описаний у Калидасы прежде всего большим объемом.

Описания, сочетающие в своей структуре временной и тематический принципы, впервые появляются именно в поэме Магхи. Рассмотрим, как устроена глава, рассказывающая о привале у Райватаки. 1) 5.1. Кришна захотел сделать привал. 2) 5.2—11. Войска движутся вдоль горы. 3) 5.12—19. Останавливаются и обустраиваются на месте. Внутри этого раздела два подраздела. а) 5.12—13. Цари устраиваются в шатрах. б) 5.14—16. Народ устраивается под деревьями. 4) 5.17—19. Жены царей слезают с повозок. 5) 5.20—21. Общий вид лагеря (5.20. колесницы, 5.21. шатры). До этого момента в описании господствует временной принцип, хотя внутри третьего раздела проведена тематическая рубрикация цари — простонародье.

Далее поэт переходит к рассказу об уже разбитом лагере. 6) 5.22—23. Жены царей отдыхают. 7) 5.24—29. Занятия простонародья. 8) 5.30—52. Слоны. Внутри этого раздела 4 подраздела. а) 5.30—34. Слонов ведут к реке. б) 5.35—40. Они утоляют жажду и купаются. в) 5.41—48. Их ведут к деревьям и привязывают. г) 5.49—51. Их кормят. 5.52. Общий вид лагеря со слонами, стоящими вокруг царских шатров. 9) 5.53—61. Кони 10) 5.62—64. Быки. 11) 5.65—66. Верблюды. 12) Три завершающие строфы. 5.67. Панегристы произносят гимны. 5.68. Общий вид лагеря. 5.69. Грохот ломаемых слонами деревьев звучит словно жалобы горы. В этой части описания, посвященной собственно лагерю, господствует тематический принцип. Прежде всего, проведено разделение на людей и животных. Люди, в свою очередь, делятся на людей из высшего слоя общества и простонародье. При этом высший слой представлен не самими царями, а их женами, которые показаны в бытовой ситуации, что отчасти сближает их с простонародьем. 5.23. Усталые после дороги женщины засыпают в шатрах. 5.24. Одна женщина приподнимает потную, прилипшую к груди одежду (*kūrpāśaka*). Животные разделены на группы по видам, причем каждому следующему виду посвящено меньшее количество строф, чем предыдущему. Таким образом, между ними, как и между людьми, устанавливается некоторая иерархия, очевидно, отражающая степень их традиционного поэтизирования. Слоны и кони вполне приемлемы для высокой санскритской поэзии, можно сказать, что бытовыми подробностями Магха, как и в случае с царскими женами, несколько снижает их образ, тогда как быки и верблюды по праву принадлежат низкому быту. Кроме того, слоны противопоставлены всем остальным животным, поскольку лишь в посвященном им тематическом разделе присутствует временной принцип.

Но помимо временного и тематического способов организации материала, в этом же описании привала использован и третий способ — свободное

чередование тем. Именно так построен начальный раздел описания, где говорится о движении войска вдоль Райватаки (5.2—11). Вот основные темы всех строф этого раздела. 5.2. Войско, слоны и вершины горы. 5.3. Пыль. 5.4. Коня. 5.5. Слон и верблюд. 5.6. Конь и слон. 5.7. Осел, слониха и женщина из гарема. 5.8. Пыль. 5.9. Коня. 5.10. Конь. 5.11. Пыль. В этом небольшом разделе чередуются две главные темы: идущие животные и поднимающаяся пыль. При этом животные не сгруппированы, как в конце главы, а свободно чередуются друг с другом, иногда соединяясь даже в пределах одной строфы.

Таким образом, для изображения привала использованы все способы построения описания. При этом можно заметить, что временной принцип придает описанию некоторый свойственный повествованию динамизм, а тематический принцип позволяет создать впечатление панорамной широты, тогда как введение многочисленных сценок делает картину более живой и конкретной. В результате лагерь у Райватаки предстает как целый самостоятельный и самодостаточный мир, что было бы в принципе невозможно в поэмах Калидасы и Бхарави. Этот царский лагерь не мотивирует никаких дальнейших эпизодов сюжета, за ним не стоит никаких символических образов, он не нуждается в установлении каких-либо смысловых связей с другими элементами мира, он даже не является местом действия для событий в следующих главах (там речь пойдет о волшебном приходе всех времен года и прогулке в лесу), он изображен как картина, которая заслуживает внимания сама по себе, поскольку она прекрасна, тематически разнообразна, сложна и богата красками. Такое описание стало возможно лишь благодаря связанному с демифологизацией общей картины мира изменению статуса описаний.

Теперь резюмируем все, что было сказано выше о поэме Магхи. В «Шипупалавадхе» присутствуют две противоположные тенденции, каждая из которых предполагает создание своей картины мира. Первая тенденция — мифологизация — стремится представить весь универсум в виде замкнутой, обозримой, сознательно сконструированной модели. В идеале этот образ должен строиться как иерархически упорядоченная система символов, отражающая онтологическую структуру мира. Наиболее совершенным примером такой системы является храм, рассматриваемый с точки зрения его семиотики. Лишь в таком мире, как статуя в храмовом святилище, обретет подобающее место верховное божество, ставшее главным героем поэмы. Такой образ мира намечен в сцене жертвоприношения Юдхиштхиры. Вторая тенденция — демифологизация — наоборот, ведет к открытой, не замкнутой ни в какие рамки картине, которая не претендует на то, чтобы вместить все мироздание, но каждый элемент которой может представлять собой целый самостоятельный и самодостаточный мир. Магха своими описа-

ниями создает такую картину, хоть она и оказывается дискретной и местами не свободной от схематизма. Первая тенденция требует эпического повествования, переходящего от одного всемирно значимого, предопределенного судьбой и волей богов события к другому. Такое повествование необходимо для рассказа о победе верховного божества над верховным демоном. Вторая тенденция предполагает повествование о событиях, важных прежде всего для тех, кто в них участвует. Время и пространство должны соответствовать масштабам человеческой жизни и человеческого восприятия. Предметом такого повествования должен стать человек, но у Магхи это «люди», масса, представленная либо как множества — «цари», «солдаты», «погонщики», «красавицы», «возлюбленные» и т. д., либо как выхваченные из той же массы безымянные единицы, персонажи одной строфы, мгновенно сменяющие друг друга, существующие только как часть целой картины.

Конфликт двух этих тенденций почти неразрешим. Средневековая махакавья переживает период сильнейшей внутренней дезинтергации. В сущности, в ней проявляются признаки двух разных жанров, один из которых ориентирован на древний эпос, а второй стремиться к средневековому роману, «эпосу частной жизни». Однако Магхе удалось добиться хрупкого равновесия. Во-первых, он отделил основную массу описаний от сюжета. Описания вводятся не в связи с событиями, как это было у Калидасы, а как бы между событиями, разрывая событийный ряд; они даже образуют большой блок, почти поэму в поэме, со множеством своих персонажей и неким подобием повествования. Во-вторых, Магха разделил индивидуализированных, существующих в эпическом времени персонажей основного повествования и действующую во времени одного дня людскую массу, единицы которой лишены имени и индивидуальности и обладают лишь социальным и профессиональным статусом или же ролью в любовной ситуации. Такая картина мира неизбежно должна была быть дискретной. Чтобы преодолеть эту дискретность, одна из двух тенденций должна была победить. Но победа любой из них неминуемо изменила бы самые существенные характеристики жанра. Потребовалось немало времени, прежде чем такой консервативный, ориентированный на архаичку жанр, каким является махакавья, смог претерпеть столь радикальные изменения.

Рассмотрим два эпизода из махакавьи Шрихарши «Найшадхиячарита». Во второй части работы этой созданной в двенадцатом веке поэме будет уделено значительно больше внимания, сейчас же мы сразу начнем с центрального эпизода ее сюжета — сваямвары Дамаянти.

Бхима, отец героини, объявил о празднике сваямвары, где его дочь сама выберет себе мужа, и цари со всего мира, каждый в сопровождении огромного войска, прибывают в город Кундину.

yogyair vrajabdhir nṛpajāṃ varītuṃ vīrair anarhaiḥ prasabhena hartum ।
 draṣṭuṃ parais tān anuroddhum anyaiḥ svamātraśeṣāḥ kakubho babhūvuḥ ॥
 (NC. 10.3)

«Когда достойные отправились в путь, чтобы жениться на царевне, недостойные, но храбрые, чтобы захватить ее силой, другие, чтобы [хотя бы] увидеть, а прочие, чтобы служить всем [этим], то страны света остались наедине с самими собой».

Но на сваямвару собрались не только люди. Четыре бога-хранителя стран света — Индра, Варуна, Агни и Яма — играют важную роль в эпическом «Сказании о Нале», поэтому их присутствие здесь вполне понятно (10.10), однако Шрихарша значительно расширил список гостей. Подземный мир представлен на сваямваре змеем Васуки, сопровождаемым многими змеями (10.25). Собранием любуются Вишну со своей супругой Шри (10.51), Брахма (10.52), Солнце (10.53), Луна (10.54), апсары (10.55), якши, сиддхи, киннары, махарши (10.56). Его воспевают легендарные мудрецы Вальмики (10.57), Брихаспати (10.58) и Шукра (10.59). Речь Шукры одобряют гандхарвы (10.66).

Картина сваямвары охватывает все мироздание.

aṅke vidarbhendrapurasya śaṅke na sammamau naiṣa tathā samājah ।
 yathā payorāśir agastyahaste yathā jagad vā jaṭhare murāreḥ ॥ (NC. 10.30)

«Я думаю, это собрание поместилось в лоне города владыки Видарбхи, словно океан в ладони Агастьи или мир во чреве Врага Муры».

В начале сваямвары Вишну по просьбе Бхимы отправляет на землю богиню речи Сарасвати, чтобы рассказать Дамаянти о достоинствах собравшихся царей (10.69—73). Сарасвати с Дамаянти начинают обход. Слути несут паланкин с царевной мимо претендентов на ее руку. Около наиболее достойных из них слуги останавливаются и Сарасвати произносит небольшую речь.

Сначала упоминаются мифологические существа низших разрядов: ракшасы, видьядхары, гандхарвы и якши. Затем паланкин с Дамаянти оказывается рядом с Васуки. Сарасвати восхваляет этого змея как верного слугу Шивы и говорит о его возможных любовных наслаждениях с будущей женой (11.17—20). Далее паланкин с царевной проносят мимо правителей шести двип. Двипы (dvīpa — остров) — это континенты или гигантские острова, на которые, по представлениям древних и средневековых индийцев, разделен земной мир. Каждая двипа окружена своим океаном. Центральной двипой является Джамбудвипа, на которой находится Бхаратаварша (Страна Бхараты — Индия). Описания двип содержатся в географических разделах пуран, наиболее подробно они описаны в «Ваюпуране» (Alī, с. 3). Назва-

ние каждой двипы соответствует названию огромного дерева или растения, растущего на этой двипе. Единственное исключение — Краунчадвипа, названная так из-за находящейся на ней горы (Там же с. 27). Помимо географических сведений пураны называют и имена царей, управляющих двипами, именно эти имена и использует в своей поэме Шрихарша. Согласно Джани, рассказ о двипах в «Найшадхиячарите» наиболее близок к географическому разделу из «Вишнупураны» (Jani, 1957, с. 175). Порядок двип в разных пуранах имеет незначительные различия (Ali, с. 26), но большинство географических разделов придерживается следующей очередности: 1) Jambū, 2) Plakṣa, 3) śālmala 4) Kuśa, 5) Krauñca, 6) śaka, 7) Puṣkara (Там же, с. 28—29); континенты даются начиная от центра земного мира (Джамбудвипа) и далее по мере удаления от него. Шрихарша меняет этот порядок на противоположенный. В начале идут 6 двип с именами их царей. Сарасвати рассказывает Дамаянти о Саване, правителе Пушкары (11.25—32), Хавье, владыке Шаки (11.35—45), Дьютимане, царе Краунчи (11.48—54), Джьётишмане, самодержце Куши (11.58—63), Випушмане, властители Шальмалы (11.66—70), и Медхатитхе, повелителе Плакши (11.73—79). Сарасвати каждый раз восхваляет царя и называет несколько характерных черт того или иного мифологического континента, но она одновременно восхваляет и красоту Дамаянти, к которой обращена ее речь. Далее Сарасвати восхваляет Джамбудвипу как главную среди всех континентов и начинает представлять Дамаянти царей, правящих в разных географических регионах Бхаратаварши. Паланкин с царевной останавливается перед царями Аванти (11.88—92), Гауды (11.96—100), Матхуры (11.102—111), Каши (11.113—127), Айодхьи (12.5—12), страны Пандьев (12.15—20), горы Махендры (12.24—30), Канчи (12.33—40), Непала (12.43—49), Малаи (12.53—58), Митхилы (12.62—67), Камарупы (12.70—75), Уткалы (12.78—85, район Ориссы, Ali, с. 160), Кикаты (12.88—105 kīkaṭa — неясное название, согласно Маллинатхе, имеется в виду Магадха). В отличие от рассказов о других двипах, восхваления царей и царств Джамбудвипы не содержат имен (единственное исключение — Ритупарна, правитель Айодхьи 12.5), но включают некоторые топонимы, связанные с тем или иным регионом. Красота Дамаянти и возможность счастливого времяпровождения в каждом царстве, как и прежде, являются сквозными темами всех описаний. Например, о районе Матхуры:

govarddhanācalakalāpicayapracāranirvāsītāhīni ghaṇe surabhīprasūṇe |
 tasmīnnanena saha nirviśa nirviśaṅkaṃ vṛndāvaṇe vanavihāraṇakutūhalāni ||
 (NC. 11.107)

«Там в густом, ароматном от цветов лесу Вринда (Вриндавана), где змеи изгнаны блужданиями стай павлинов с горы Говардхана, вместе с ним беззаботно предавайся развлечениям прогулок в лесу».

В целом, каждая речь Сарасвати есть восхваление царя, царства и красоты Дамаянти. Порядок, в каком даются названия царств, не содержит географической последовательности, рассказ может свободно перемещаться из северной Индии (Айодхья) на Юг (страна Пандьев), затем в центральную Индию (Махендра), затем снова на Юг (Канчи), затем на Север (Непал) и т. д.

Далее Дамаянти видит пятерых одинаковых женихов. Она в растерянности, но Сарасвати узнает богов (13.1—2). Она произносит короткие речи о каждом из них, и каждая ее речь представляет собой шлешу, один смысл которой относится к богу, а второй к Налю (13.3—6 Индра, 13.9—12 Агни, 13.15—18 Яма, 13.21—24 Варуна). И наконец богиня рассказывает о самом Нале (13.27—30), и каждая шлока вновь содержит шлешу, но теперь уже со вторым смыслом, относящимся к богам (13.27 Индра, 13.28 Агни, 13.29 Яма, 13.30 Варуна). Побуждая царевну сделать выбор, богиня произносит еще одну шлешу (13.33), предполагающую интерпретацию в пяти смыслах, каждый из которых относится к тем же персонажам. В следующей главе Дамаянти молится богам, узнает Наля и надевает на него гирлянду, символизирующую выбор жениха.

Сцена сваямвары присутствует в эпическом «Сказании о Нале», кроме того, сам мотив представления женихов, как и ряд более мелких связанных с описанием некоторых царств мотивов, заимствован Шрихаршей из «Рагхуванши», где во время сваямвары Индумати привратница Сунанда также рассказывает невесте о достоинствах царей (6.21—79). Однако Шрихарша создал картину совершенно непохожую на сваямвары, изображенные в эпосе и древней махакавье. Перед читателем «Найшадхиячариты» предстает действительно всемирная сцена. Дворец Бхимы вместил в себя владык всего мира, а речи Сарасвати, соединяя с каждым персонажем рассказ о месте, откуда он прибыл, расширяют эту картину, превращая ее в законченный образ мироздания. В десятой главе дана общая панорама всего собрания. Далее, начав с представителя подземного мира Васуки, рассказ движется через весь земной мир и достигает богов. Это, вероятно, самое величественное изображение макрокосма в санскритской литературе. Рассказывая устами Сарасвати о том, как Дамаянти могла бы проводить время в разных царствах, автор как бы проводит героиню через всю огромную вселенную. Картина изобилует множеством мелких деталей и в то же время охватывает все мироздание, представляя его в виде единого целого.

Однако до сих пор мы выбирали из текста лишь то, что непосредственно связано с построением образа мира. Если же рассматривать посвященные сваямваре главы в целом, то станет очевидно, что все описания здесь тесно связаны с повествованием. Поэт не только изображает мироздание, он рассказывает о том, как Дамаянти выбирала себе жениха. В этом рассказе встречаются небольшие сюжетные эпизоды, такие как разговор Наля с об-

манящими его богами (10.45—56), описания персонажей (Сарасвати 10.73—88; Дамаянти 10.93—108), изображение внутренних переживаний с использованием как авторской речи, так и прямой речи самих героев, включая внутренний монолог (10.67—69 Бхима беспокоится о том, как рассказать дочери обо всех претендентах на ее руку; 10.109—112 цари взволнованы, увидев царевну, 13.34—54 Дамаянти страдает, неспособная узнать Наля), некоторые детали быта (например, служанка предлагает Сарасвати бетель 12.76). Речи богини о царствах земного мира прерываются краткими описаниями реакции невесты, а иногда даже шутками, которые позволяют себе ее рабыни. Кроме того, красота Дамаянти — лейтмотив всех географических описаний, а конечной точкой всего движения по мирозданию оказывается Наль, главный герой поэмы. Картина мира и рассказ о происходящем в жизни героев сосуществуют друг с другом, не создавая никакой дисгармонии. Всякая дискретность, о которой шла речь в связи с поэмой Магхи, оказывается полностью устраненной.

Очевидно, что мы имеем дело с очень серьезными изменениями в принципах изображения внешнего мира. Столь серьезные перемены требуют отдельного и тщательного рассмотрения, поэтому, ограничившись пока лишь констатацией самого факта произошедших изменений, отложим на некоторое время исследование их причин и рассмотрим еще одну часть поэмы Шрихарши.

Женившись на Дамаянти, Наль совершенно счастлив.

so 'yam itham atha bhīmanandinīm dārasāram adhigamya naisadhaḥ |
tām tṛṭiyapuruṣārthavāridheḥ pāralambhanatarīm arāmat || (NC. 18.1)

«Найшадха же, так получив дочь Бхимы, лучшую из жен, наслаждался этой лодкой для переправы на другой берег океана третьей цели человека».

Царь поручил управление государством министрам и проводит время с молодой женой (18.3). Поэт описывает любовные наслаждения супружеской пары (18.28—148). Затем сообщается, что наступило утро и вайталики поют утреннюю песню (19.2—64). Дамаянти через служанок дарит панегиристам свои украшения (19.66). В это время на волшебной колеснице Пушпаке во дворец возвращается совершивший омовение Наль (19.67). Супруги встречаются (20.1—5), но Наль должен закончить утренние обряды и они вновь расстаются на некоторое время (20.6—10). Вернувшись, царь незаметно подходит к жене и закрывает ей глаза руками (20.11—12). Дамаянти сначала думает, что это подруга, но узнав мужа, сердится (20.13). Наль называет себя рабом Дамаянти и хочет поклониться ей в ноги, но та удерживает его (20.14—15). Наль восхваляет красоту жены, садится на ложе (*paṇyāṅka*) и подзывает подругу по имени Кала (20.16—26). Он шутливо жалуется ей на то, что жена его сторонится (20.27—36). Кала уверяет царя, что жена его любит (20.37—49). Наль просит Дамаянти подтвердить слова подруги, но та

стыдливо молчит (20.50—52). Наль вновь обращается к Кале и говорит, что ночью его жена ведет себя совсем по-другому (20.53—61). Кала сердится, что Дамаянти скрывала от нее свои любовные наслаждения и решает подшутить над ней (20.62—64). Наклонившись к молчащей царице, подруга делает вид, что слушает ее слова, а затем обращается к царю (20.65—66). Она говорит, что сдержанность его супруги объясняется тем, что она не совсем уверена, кто перед ней. Царица подозревает, что это может быть сам Индра, ведь ей известно, как он некогда обманул Ахалью, приняв облик ее мужа. Чтобы устранить сомнения, Наль должен рассказать о чем-то происшедшем между ним и его супругой ночью, что-нибудь, что известно только им двоим (20.67—72). Наль начинает вспоминать и описывать разные любовные наслаждения (20.73—95), а страдающая от стыда Дамаянти зажимает подруге уши (20.96—98). Наль и стоящие поодаль подруги смеются (20.99—101). Кала, которая с зажатыми ушами ничего не слышит, подзывает другую подругу, чтобы та послушала речь Наля (20.102—103). Та слушает рассказ царя и потом шепотом передает его освободившейся Кале (20.104—119). При этом Наль понимает, что его обманули (20.114) и сцена переходит в препирательство и ссору, в результате которой двух подруг с позором выгоняют из дворца (20.120—138). Наль восхищается тем, что, имея таких наглых подруг, его жена не стала бесстыдной (20.139—140). Налью хочется любовных наслаждений, и Дамаянти, опасаясь, что он не сможет совладать с собой, быстро уходит (20.141—156), поскольку таким наслаждениям можно предаваться только ночью. Панегиристка (*vandisundarī*) возвещает царю, что наступила середина дня и пора совершать омовение (20.157—159). Царь, продолжая думать о возлюбленной, уходит (20.160).

Выйдя из дворца, Наль встречается с вассальными царями (21.1—4), упражняется с разными видами оружия (21.5), вспотевший совершает омовение (21.6—13) и надевает чистую одежду (21.14—15). Очистившийся и украшенный (21.16—17), он молится с четками (21.18), возливает воду для предков и идет в храм (21.20—29). Здесь он совершает поклонение Солнцу (21.30—31), Шиве (21.32—38) и Вишну (21.39—49) и произносит гимн аватарам (21.50—103)⁷. Затем он совершает положенные обряды, одаривает брахманов (21.104—105) и возвращается во дворец (21.106). О том, что делала все это время Дамаянти, сообщается очень коротко.

bhīmātmajāpi kṛtadaivatabhaktipūjā patyau ca bhuktavati bhuktavati
tato 'nu |
tasyāṅkam āṅkuritatatpariripsamādhyaṃ adhyāsta
bhūṣaṇabharātitarālasāṅgī || (NC. 21.107)

⁷ В гимне Наля 8 аватар, они те же что у Кшемендры и Джаядевы, но отсутствуют Будда и Калки.

«Дочь Бхимы, тоже совершившая с бхакти пуджу богам и поевшая после того, как поел муж, возлегла, с телом совершенно вялым от тяжести украшений, на грудь мужа, в которой проросло желание обнять ее».

Вслед за Дамаянти приходят две подружки, которые несут клетки с попугаем и кокилем (21.108—109), а также дочери царя гандхарвов, играющие на винах (21.110). Звучит музыка (21.111—115), попугай произносит речь, восхваляя красоту Дамаянти и любовь супругов (21.116—126). Затем подружки и музыкантши уходят (21.127). Супруги, оставшись вдвоем, беседуют и смотрят из дворца на реку (21.128—147). Наль выходит, чтобы совершить вечерние обряды (21.148).

В следующей, последней главе поэмы вернувшийся царь и его супруга разговаривают о наступлении ночи и о луне. Наль описывает заход солнца и восход ночного светила (22.3—55) и просит Дамаянти тоже сказать что-нибудь о луне (22.56—58). Она произносит пространную речь (22.59—100), которая приводит мужа в восхищение (22.101—102), и он говорит о том, что луна все же уступает лицу его супруги (22.106—148). В конце своей «содержащей смешную расу» (*parihāsarasotkira* 22.105) речи, Наль молит о том, чтобы луна была во благо ему и его возлюбленной (22.148).

Итак, Шрихарша описывает один день из жизни Наля. Этот день заполнен делами и даже не лишен некоторых происшествий, но все это каждодневные, незначительные дела и происшествия. Характерно, что один день Наля не имеет ничего общего с одним днем царя, как его изображает «Артхашастра» (Раздел 16, глава 19 «Обязанности царя»). Идеальный царь Каутильи занят прежде всего делами государства: он выслушивает советников, совещается, принимает шпионов, заседает в собрании и т. д., тогда как Наль, передавая дела управления министрам, занят, главным образом, своей любовью, хоть он, тем не менее, не пренебрегает исполнением обязательных ритуалов. Если раньше создатели махакавы изображали героев в сражении, в походе, в лесу, на главной улице города, в зале совета и т. д., то теперь царь показан у себя дома. Магха в «Шишупалавадхе» описал один день войска. Этот день также был заполнен обыденными делами и незначительными происшествиями. Шрихарша всего лишь поместил в центр своего описания вместо людской массы одного конкретного человека, но вся картина изменилась до неузнаваемости. В одном дне у Райватаки заключена только потенциальная возможность изображения частной жизни, у Шрихарши эта возможность реализована. Мир Магхи дискретен — бытовые и любовные описания не образуют общей картины, ни одна деталь рассказа о дне Наля не нарушает единства изображаемого внешнего мира.

Впрочем, этот же переход от общего и сакрального к частному и бытовому проявляется не только в последних главах «Найшадхиячариты». Обе махакавы Калидасы содержат описание свадьбы (RV. 7.17—28; KS. 7.70—95), но

это прежде всего описание свадебного обряда и приготовлений к нему. Рассказывая о женитьбе Наля, Шрихарша описывает обряд чрезвычайно кратко (16.35—45), гораздо больше его интересует свадебный пир (16.47—111). Этот пир сопровождается достаточно фривольными шутками, в которых С. К. Де усмотрел «чрезмерный эротизм» и «грубые намеки» (De, 1959, с. 267).

svayaṃ kathābhir varapakṣasubhruvaḥ sthīrīkṛtāyāḥ padayugmam antarā |
pareṇa paścān nibhṛtaṃ nyadhāpayad dadarśa cādarśatalaṃ hasan khalāḥ ||
(NC. 16.54)

«Озорник зачаровал рассказами прекрасноволосую из свиты жениха, а сам, смеясь, смотрел в зеркальце, которое другой сзади украдкой по его просьбе положил [на землю] между ее ног».

Бракосочетание царя предстает не торжественным священнодействием, а веселым праздником. Немало внимания уделяет автор и блюдам, которые на пиру подавали гостям. Меню свадебного пира в «Найшадхиячарите» включает в себя около двух десятков наименований, хотя не всегда можно точно установить, что именно представляло собой то или иное блюдо: *pala* (16.76,86), *āmiṣa* (16.80), *māṃsa* (16.81) — мясо; *odana* (16.49,68) — рисовая каша; *krūra* (16.90,106) — вареный рис; *pāyasa* (16.70) — рис в молоке; *temana* (16.49,76) — соус; *rājikā* (16.73) — черная горчица; *vyañjana* (16.81,82, 100) — приправа; *praleha* (16.85) — род отвара; *āja* (16.70) — очищенное масло; *ghṛta* (16.84) — топленое масло; *dadhi* (16.73,92) — простокваша; *pānaka* (16.98) — напиток; *śarkarā* (16.92) — сахар; *śarkarī putrikā* (16.103) — букв. сахарная кукла; *kṣīravaṭa* (16.97, *vaṭa* 16.106) — букв. молочные шарики, вероятно, род сладости; *golaka* (16.99) — букв. шарики, вероятно, еще одна сладость; *laḍḍuka* (16.102,106) — совр. ладду — сладость в виде небольших шариков из рисовой муки; *kṛatuka* (16.109) — бетель.

Говоря о поэме в целом, можно констатировать, что в последней великой махакавье находят свое окончательное оформление две линии, по которым развивается изображение внешнего мира в этих поэмах. 1) Создание образа макрокосма, представленного как иерархически организованная сумма его элементов, т. е. как идеальный храм, как икона. 2) Изображение мира, как множества бытовых деталей, сопровождающих частную жизнь человека. Мир — это храм, охватывающий собою все сущее, и мир — это то, что видит вокруг себя человек. Эти два представления вполне совместимы. Первая, космологическая картина — творение религиозно-философской мысли, только Сарасвати, богиня речи и мудрости, может полностью воссоздать этот образ. Вторая картина — это мир, в котором живет человек.

Изображение внешнего мира в поэме Шрихарши, с одной стороны, расширено до вселенских масштабов (в сцене сваямвары), а с другой стороны, сужено, поскольку в поэме отсутствуют многие традиционные описания.

Мир, непосредственно окружающий героев, мир, на фоне которого совершаются события любви Наля и Дамаянти, заменяет собой всю огромную картину мироздания, некогда создававшуюся описаниями махакавы. И замена эта происходит совершенно открыто. В поэме нет описания океана, но в ней есть описание пруда в парке (1.107—116), где в каждой строфе пруд сравнивается с океаном, делаясь, таким образом, его подобием и занимая в глазах персонажей его место.

atha svam ādāya bhayena manthanāc ciratnaratnādhikam uccitaṃ cirāt |
niliya tasmin nivasann apāṃnidhir vane tadāgo dadṛṣe 'vanībhujaḥ ||

(NC. 1.107)

«Пруд представился царю океаном, который, опасаясь пахтания, взяв множество своих накопленных за долгое время древних сокровищ, спрятавшись, пребывал в этом парке».

В поэме нет также и большого описания горы, без которого не обходится ни одна махакава. Но царский дворец (18.4—27) оказывается ее заменой.

nyasya mantriṣu sa rājyam ādarād ārarādha madanaṃ priyāsakhaḥ |
naikavarṇamaṇikoṭikuṭṭime hemabhūmibhṛti saudhabhūdhare ||
vīrasenasutakaṇṭhabhūṣaṇībhūtadīvyamaṇipaṅktiśaktibhiḥ |
kāmanopanamadarthatāguṇād yas tṛṇīkṛtasuparvapavataḥ || (NC. 18.3—4)

«Передав управление царства министрам, он вместе с возлюбленной ревностно почитал Мадану на горе дворца с золотыми землями и с полями вымощенными мириадами разноцветных драгоценных камней. Та [гора] превращала в траву Божественную Гору, поскольку [обладала] достоинством достижения целей [одним лишь] желанием благодаря могуществу украшавшего шею сына Вирасены ожерелья из божественных драгоценных камней».

Но такое сужение и «одомашнивание» картины мира оказалось возможным в махакаве лишь потому, что помимо макрокосма объектом художественного изображения стал и микрокосм. Шрихарша уделяет переживаниям своих героев столько внимания, сколько до него не уделял, вероятно, ни один санскритский поэт. Это значит, что, оставаясь в рамках проблематики данного раздела, невозможно понять все отраженные в «Найшадхиячарите» изменения поэтики интересующего нас жанра, и нам следует рассмотреть еще один, чрезвычайно важный для всей средневековой литературы аспект махакавы.

Глава 2

ОТ ЦАРЯ К ВАЮБЛЕННОМУ

«Кумарасамбхава» и «Найшадхиячарита» — две махакавы о любви, однако жанровая и тематическая близость не делает эти поэмы похожими друг на друга. Они принадлежат разным эпохам, и исторический фактор оказывается сильнее всех прочих. «Кумарасамбхава» рассказывает о любви Шивы и Парвати, но каждому, кто обратится непосредственно к тексту поэмы, придется признать, что изображению собственно любовного чувства главных героев в произведении Калидасы уделено крайне мало места. В этом нет ничего удивительного: мир махакавы — преимущественно внешний мир. Конечно, еще Бхамаха писал, что махакавы должна быть наделена «всеми расами по отдельности» (*rasaiś ca sakalaiḥ prthak* 1.21), и следовательно, читатель вправе ожидать от автора некоторого внимания хотя бы к восьми эмоциональным состояниям, считавшимся в индийской традиции основными. Но речь далеко не всегда идет о переживаниях самих героев поэмы. Вероятно, наиболее ярким примером любовной расы можно считать описание прихода весны из третьей главы «Кумарасамбхавы» (3.24—39; во всяком случае, так думает Рамджи-Упадхьяя, *Ramji-Upadhyaya*, с. 235). Вся природа кажется пронизанной любовным чувством.

pāryaptapuṣpastabakastanābhyāḥ sphuratpravāloṣṭhamanoharābhyāḥ |
latāvadhūbhyas taravo 'pyavāpur vinamrāśākḥābhujabandhanāni || (KS. 3.39)

«Деревья тоже обрели объятие руками изогнутых веток от красавиц лиан, чарующих губами сияющей молодой листвы, [украшенных] грудями пышных цветочных гроздий».

Во всем этом описании автор даже не упоминает героев своей поэмы. Он не проявляет интереса к их внутреннему миру или их переживаниям. Именно изображение внешнего мира позволяет Калидасе передавать самые разные человеческие чувства. К примеру, появление Парашурамы в «Рагхуванше» можно рассматривать как образчик страшной расы (11.58—67). Конечно, юный Рама вовсе не испугался при виде столь грозного противника, но для передачи расы это не имеет никакого значения. Важно, что Парашурама описан как человек, внушающий ужас, и что вся природа как бы про-

низана недобрыми предчувствиями. Эмоция здесь вновь связана не с внутренним миром персонажа, а с изображением мира внешнего.

«Кумарасамбхава» повествует о том, как Парвати стала женой Шивы. Разумеется, это махакавья о любви. Но Любовь является к героям с луком и стрелами в сопровождении жены и друга. Любовь в «Кумарасамбхаве» — это, прежде всего, Кама (Смара, Манматха, Пятистрелый, Рожденный в Сердце и т. д.) — бог любви. По приказу царя богов Индры он, верный вассальному долгу, приходит, чтобы прервать тапас Шивы. Эротическое начало бросает вызов аскетическому и гибнет, испепеленное гневом бога. Горестная речь Рати (4.5—24, 27—38) не только рассказывает о страдании вдовы, готовой взойти на погребальный костер, но и рисует картину мира, лишенного Эроса (4.10—16). Парвати при помощи своего тапаса осуществляет то, что не смог осуществить Кама. Эрос торжествует, но не вопреки аскезе, а благодаря ей. Оба начала необходимы для мира. Любовь как персонаж и как некая абстрактная идея играет в поэме гораздо более важную роль, чем любовь как чувство. И причина здесь — особенности жанра, а не особенности творчества Калидасы, ведь в своих пьесах тот же автор занят прежде всего любовными переживаниями героев.

Однако «Найшадхиячарита» Шрихарши — махакавья, где психология любовного чувства стала главной темой, что очевидно из каждой главы и почти каждого эпизода этой поэмы. При этом обремененный более чем тысячелетней историей древний эпический жанр претерпел значительные изменения, но не утратил существенных жанровых признаков. Махакавья описательна и аналитична. Мир, каким он представлен на страницах любого произведения данного жанра, разделен на вполне определенные значимые части, и каждая такая часть — повод для пространного и риторически украшенного описания. Чтобы махакавья о любовных переживаниях стала возможной, переживания героев должны быть переданы, но не так, как они передаются в санскритской драме или любовной поэзии малых форм, они должны стать предметом описаний, похожих на те, о которых говорилось в предыдущем разделе этой работы.

Этим определяется главная проблема настоящего раздела: каким образом эмоции персонажей становятся объектами описания в махакавье?

Начнем с самих персонажей. Вернемся вновь к поэзии конца гуптской эпохи и творчеству Калидасы, чтобы понять, что же представляли собой герои «Рагхуванши» сами по себе. В поэме встречаются разные характеристики сменяющих друг друга представителей Солнечной династии. Некоторые качества относятся к внешности. Все цари прекрасны. Каждый из них «безупречен во всех членах» («sarvāvayavānavadya» 6.69). Реакция городских женщин на проезжающего по дороге Аджу свидетельствует о небывалой красоте царевича. Калидаса в своих махакавьях только для героинь дает

пространное описание внешности, в связи же с персонажами мужского рода встречаются лишь отдельные краткие замечания о тех или иных чертах внешнего облика. Так, часто упоминаются прекрасные глаза: «хотя его большие глаза достигали края ушей» (*kāmaṁ karṇāntaviśrānte viśāle tasya locane* 4.13), «прекрасноглазого» (*sunayanam* 9.55), «с глазами, большими, как у лани» (*mṛgāyatākṣaḥ* 18.35), или широкая грудь: «с грудью, словно дверь» (*karṣṭavakṣāḥ* 3.34), «с широкой грудью» (*viśālavakṣāḥ* 6.32), «поверхность широкой груди» (*viśālavakṣaḥsthala[...]* 6.84), «с грудью, широкой, как скала» (*śilāpaṭṭaviśālavakṣāḥ* 18.17). Но есть одна черта, которая повторяется особенно часто — это «длинные руки» царя. Царь предстает «длинноруким» (*dīrghabāhu* 6.43; *udagrabāhu* 6.32), «с руками, свисающими до колен» (*ājānuvilambinā [...]* *bhujena* 16.84; *ājānuvilambibāhu* 18.26), «с руками, длинными, как оглобли» (*yugavyāyātabāhu* 3.34), «с руками, огромными, как цари змей» (*sarpādhirājorubhuja* 14.31), «с руками, длинными, как засовы на городских воротах» (*purārgaladīrghabhuja* 18.4). Весьма вероятно, что длинные руки правителя связаны не только с его внешней красотой, но и воспринимаются прежде всего как признак обладания магической силой (Gonda, 1969, с. 109), и представление это восходит еще к временам индоевропейского языкового союза (Гамкрелидзе, Иванов, с. 804; Бенвенист, с. 251)¹. Так внешние характеристики оказываются напрямую связанными с магическими и ритуальными качествами, главными из которых являются уже упомянутые в предыдущем разделе теджас (*tejas*, а также в ряде случаев синонимичные *dhāman* 11.85, 18.22 и *pratāpa* 17.37, 17.70) и чистота. Некоторые черты героев «Рагхуванши» относятся к сфере моральных качеств, это такие добродетели, как сострадание, щедрость, справедливость и т. д. Главное место среди этих достоинств занимает мужество, его иллюстрируют многие сюжетные эпизоды и оно неоднократно вводится автором в число характеристик персонажей: «с мужеством, как у Кумары» (*kumāravikramaḥ* 3.55), «избыток мужества» (*vīryātiśaya* 3.62), «его мужество» (*tasya vīkramam* 4.22), «мужество своих рук» (*svabhujavīryam* 9.19), «те двое, сиявшие мужеством» (*vikramaśobhināu tau* 14.2), «украшенный мужеством» (*pauguśabhūṣaṇaḥ* 15.28). В главенстве мужества нет ничего удивительного, это основное достоинство кшатрия, кроме того, оно неразрывно связано с царским теджасом.

Этого краткого обзора связанных с образами мужских персонажей «Рагхуванши» мотивов достаточно, чтобы сделать один важный вывод. Герои поэмы, по существу, являют собой один и тот же тип. Махакавыя не знает характеров, ее персонажи полностью лишены индивидуальной определен-

¹ Однако и в тамильской поэзии нередко упоминаются «большие руки» царя, что символизирует его силу и щедрость (Дубянский, с. 157).

ности. У них нет характера, у них есть лишь царские качества. И в этих качествах идеального царя нет ничего частного, ничего по настоящему внутреннего, они обращены вовне, к миру, они воплощают в себе понятие царя, разложенное на составляющие его компоненты — магические, религиозные, социальные. Поэтому все царские качества образуют один неделимый комплекс — образ персонажа, но в центре этого комплекса находится не человеческая личность, а царский статус. Для махакавы царь это не должность, не положение, царь это неотъемлемая сущность. Герои «Рагхуванши» отличаются друг от друга своей судьбой и иногда своим поведением, но они совершенно одинаковы по своему существу.

Современный читатель, воспитанный на литературе и литературоведении нового времени, естественно, склонен видеть за разной биографией разные характеры, поэтому в пересказах сюжета поэмы могут фигурировать «слабый и эгоцентричный» Дилипа, «воинственный» Рагху, «слабый и лишенный величия» Аджа, «отвратительный и жестокосердный деспот» Рама (Ruben, с. 48—53), или «благочестивый Дилипа», «воинственный Рагху», «нежно и самозабвенно любящий Аджа», «мудрый и смелый Дашаратха», «Рама, могучий герой и суровый правитель, отринувший человеческие слабости» (Эрман, с. 43) и т. д. Но в самом тексте поэмы нет ничего, что поддерживало бы подобное разделение. Даже проводящий жизнь в любовных наслаждениях и пренебрегающий всеми обязанностями правителя Агниварна отличается от других царей из Солнечной династии лишь своим поведением, а не сущностными качествами. Он тоже обладает «теджасом, словно Агни» (agnitedjasam 19.1), у него «широкая грудь» (bṛhadbhujāntaram 19.32), его не могут победить другие цари из-за его могущества (prabhāvataḥ 19.48). Поведение Агниварны неправильно, поэтому он плохой царь, но если бы у него не было царских качеств, он не был бы царем вообще. Агниварна потому и достоин осуждения и, несомненно, осуждается автором, что, будучи царем, он ведет себя неподобающим образом.

Герои махакавы уникальны, но в этой уникальности нет и не может быть личных особенностей, личного своеобразия, иными словами, это не уникальность неповторимой человеческой личности, а уникальность воплощенного идеала. И в этом отношении средневековая махакава не отступила от принципов махакавы древней. В развитии жанра нельзя усмотреть даже тенденции к созданию характеров. Для Дамаянти, как в эпическом сказании, так и в поэме Шрихарши, никто, даже бог, не может заменить Наю. Она любит только его. Он единичен и неповторим. Но Дамаянти любила Наю по рассказам, она ни разу его не встречала. Тем не менее, когда она захотела получить его портрет, причем портрет, на котором и она сама была бы изображена вместе со своим далеким возлюбленным, это оказывается совсем несложно.

priyaṃ priyāṃ ca trijagajjayīśriyau likhādhlilāgrhabhitti kāvapi ।
iti sma sâ kârutareṇa lekhitam nalasya ca svasya ca sakhyam ikṣate ॥

(NC. 1.38)

« — Нарисуй на стене дома для игр каких-нибудь двух влюбленных, чья красота превосходит все три мира, — [распорядившись] так, она любовалась своей близостью с Налем, изображенной одним из ремесленников».

Художнику нет нужды видеть именно Наля и именно Дамаянти, чтобы запечатлеть их на своей картине. Они совершенны и изображение воплощенного совершенства неизбежно должно стать их портретом, «какие-нибудь» идеальные влюбленные оказываются именно этими двумя влюбленными. Любая индивидуальная особенность явилась бы отступлением от идеала. Индивидуальный портрет можно создать либо «с натуры», либо при помощи вымысла. Идеал не нуждается ни в том, ни в другом. Идеал мужчины и женщины точно известен, художник рисует не с натуры, а с находящегося в его сознании традиционного представления об идеале. Но воплотить этот идеал в живописном изображении очень трудно, почти невозможно. О зале во дворце Дамаянти говорится:

vilekhitum bhīmabhuvō lipīṣu sakyātivikhyātibhṛtāpi yatra ।
aśāki līlākamalaṃ na pāṇim apāri karṇotpalam akṣi naiva ॥ (NC. 6.64)

«...где даже прославленная в живописи подруга смогла нарисовать игровой лотос дочери Бхимы, но не руку, справилась с ушным лотосом, но не с глазом».

Литература может справиться с задачей гораздо успешнее. Все идеальное лучше всего передается в слове. Описание Наля (1.4—26) состоит из традиционных царских качеств, многочисленные описания Дамаянти (самое большое 7.10—107) — набор традиционных сравнений для восхваления красавицы, хотя и значительно усложненный по сравнению с древностью в плане риторики, но мало изменившийся по сути. Поэт не придумывает каким будет персонаж его книги, не ищет для него ярких и характерных черт, а старается с помощью риторических фигур по-новому украсить перечень традиционных качеств.

Первая глава «Найшадхиячариты» почти полностью посвящена Налю. Вначале перед читателем предстает абсолютно традиционный для махакавы образ великого царя.

Как и Рагу у Калидасы, он покори́л все страны света.

anālpadagdhāripurāṇalojjvalair nijapratāpair valayaṃ jvalad bhuvaḥ ।
pradaḥṣiṇīkr̥tya jayāya sṛṣṭayā rārāja nīrājanayā sa rājaghaḥ ॥ (NC. 1.10)

«Этот сокрушитель царей, совершив прадакшину земного круга, озаренного его собственным мужеством, чей жар подобен огню множества со-

жженных вражеских крепостей, засиял от совершенного во имя победы обряда освящения оружия».

Как и цари из Солнечной династии, он своим присутствием магически избавляет мир даже от природных катаклизмов.

nivāritās tena mahitale 'khile nīrītibhāvaṃ gamite 'tivr̥ṣṭayaḥ |
na tatyajur nūnam ananyasaṅśrayāḥ pratipabhūpālamṛgīdṛśāṃ dṛśaḥ ||

(NC. 1.11)

«Когда благодаря нему по всей земле исчезли бедствия, то прекратившиеся наводнения, не [найдя] другого прибежища, не покидали теперь очей ланеглазых [жен] враждебных царей».

Как и у многих персонажей «Рагхуванши», его обретенная в боях слава распространяется по всему миру.

sitāṅśuvarṇair vayati sma tasya gunair mahāsivemnas sahaḥkṛtvarī bahum |
digaṅganāṅgābharaṇaṃ raṅāṅgaṇe yaśaḥpaṭaṃ tadbhaṭacāturī tarī ||

(NC. 1.12)

«Челнок искусности его воинов, работающий вместе с ткацким станком огромного меча, из его достоинств (нитей), цветом подобных луне, во дворе битвы ткал огромную ткань славы, одеяние для красавиц — стран света».

Даже внешность главного героя уже знакома нам по древней махакавье.

amuṣya dorbhyām aridurgaluṇṭhane dhruvaṃ gṛhītārgaladīrghapīnatā |
uraḥśriyā tatra ca gopurasphuratkaṇṭadurdharṣatiraḥprasāritā || (NC. 1.22)

«Сокрушая вражеские крепости, его руки, конечно же, обрели длину и толщину засовов, а Шри (красота) его груди — поперечную ширину и несокрушимость городских ворот».

Заканчивается же глава сценой с гусем на озере. Наль, как и в эпосе, увидел на берегу озера золотого гуся. Пораженный его красотой, царь незаметно подкрался и схватил птицу. Но далее следует эпизод, которого нет в эпическом сказании о Нале. Гусь произносит речь (1.130—142), он говорит о будущих страданиях своей матери, лишившейся сына, о жене, которая не сможет жить после утраты мужа, о детях, которые вывалятся из гнезда и умрут от голода. В конце своего монолога золотой гусь лишается чувств, но вновь приходит в себя, омытый слезами царя (sa srutasya sekād bubudhe nṛpāśruṇaḥ 1.142). Наль отпускает своего пленника, тот улетает (1.143—144), но затем, уже по собственной воле, возвращается вновь (2.6—8), чтобы предложить царю свою помощь в деле обретения Дамаянти.

В эпосе пойманный Налем гусь сразу же предлагает помощь в обмен на жизнь и освобождение.

tato 'ntarikṣago vācam vyājahāra nalam tadā |
hantavyo 'smi na te rājan kariṣyāmi tava priyam || (MBh. 3.53.20)

«Тогда птица сказала Налю: — Тебе не следует убивать меня, о царь, я сделаю приятное для тебя».

Ради чего поэт, в целом довольно точно следующий эпическому сюжету, в данном случае отступил от своего источника? Сцена с гусем важна для образа главного героя, она характеризует Наля, разрывающегося от жалости к пойманной им птице. Речь идет не только о сострадании царя, но и о его чувствительности в целом, о его обостренной способности к переживаниям. В глазах создателей санскритской средневековой культуры это чрезвычайно ценное и свойственное лишь исключительно благородным натурам качество. Страдающий от любви Наль будет плакать, падать в обморок и разговаривать с привидевшейся ему возлюбленной, — все это обусловлено его душевной тонкостью и чувствительностью, проиллюстрированными в сцене на озере. Но как согласуются друг с другом великий воин Наль, силой оружия покоривший мир, спаливший города врагов и наполнивший слезами глаза вдов убитых им царей, и Наль, разрывающийся от жалости к гусю или полностью охваченный любовными страданиями? Главный герой «Найшадхиячариты» неизбежно кажется противоречивым и неправдоподобным, но лишь при условии, что современный читатель, может быть, даже неосознанно, «по привычке» постулирует у него характер. Авторы же махакавы не только не стремились к созданию характеров, но и сама идея характера как такового в махакаве отсутствует. Мы имеем здесь дело не с характерами, а с идеальными типами. Герой Шрихарши, как уже было сказано, в самом начале поэмы это идеальный царь, знакомый нам по многочисленным предшествующим произведениям того же жанра. Далее место идеального царя занимает идеальный влюбленный (о нем речь впереди). Это, безусловно, новаторство средневекового поэта. Но сейчас важно только отметить, что противоречие между суровым воином и нежным влюбленным не возникает и не может возникнуть, поскольку построение характера как единства некоторых внутренних черт, как образа единственной в своем роде личности, абсолютно не свойственно махакаве.

Теперь можно сформулировать два обстоятельства, которые следует принять во внимание, рассматривая персонаж как субъект эмоции. Во-первых, это отсутствие характеров. Если сам персонаж лишен индивидуальных черт, то не может их иметь и испытываемая им эмоция. Чувство здесь не отмечено какими-либо характерными особенностями, делающими его частью неповторимого внутреннего мира конкретного героя. Переживания героев махакавы — это обобщенные, лишенные индивидуальной окраски эмоциональные состояния. И эта связанная с отсутствием характеров обезличенность эмоции — важная предпосылка для описания переживаний в

стилистике махакавы, для описания, каждое высказывание которого подчинено задаче построения риторических фигур.

Однако одной лишь возможности изобразить эмоцию персонажа, не разрушая стилистического единства произведения, не достаточно, чтобы подобное изображение стало реальностью. Чтобы возникла потребность в развернутом описании переживаний, чтобы внутренний мир сделался для поэта не менее интересным и значимым, чем внешний, нужно было второе связанное с персонажами обстоятельство, появившееся лишь в созданной в двенадцатом веке махакаве Шрихарши. Родился персонаж значимый сам по себе, помимо своего социального и ритуального статуса,— идеальный влюбленный, герой, полностью подчиненный своему любовному чувству и, следовательно, полностью погруженный в свою частную жизнь. Раньше в центре махакавы стоял царь или бог. Герой махакавы обращен к миру, он всегда участвует в самом главном. Во всех без исключения махакавах речь идет о чрезвычайно важных для мира вещах. Брак Шивы и Парвати необходим, ибо лишь их сын способен победить демона Тараку. Сын Дилипы Рагху становится основателем рода, в котором воплотится верховное божество Вишну. Арджуна совершает свой тапас, чтобы вернуть царство и восстановить попорченную справедливость. Кришна должен убить Шишупалу, представленного Магхой как воплощение мирового зла. В свете всего этого вполне резонным выглядит вопрос: зачем нужна любовь Наля и Дамаянти? В поэме Шрихарши нигде ни слова не говорится о благоприятных для мира последствиях их брака. Нигде даже не сообщается о том, будут у них дети или нет. Очевидно, Шрихарша сознательно не захотел придавать событиям своей поэмы некий высший смысл, лежащий вне сферы эмоциональных переживаний героев, что сделало бы произведение более соответствующим традициям жанра. «Найшадхиячарита» — это история любви, а не история спасения мира.

Идеальный влюбленный должен быть полностью поглощен своими переживаниями. «Я, который то и дело безумствую и ежеминутно лишаюсь чувств от разлуки с ней» (*udbhramāmi virahān muhur asyā moham emi sa mūhurtam ahaṃ yaḥ* 5.108), — говорит о себе Наль. Весь его образ выстроен на основе этих переживаний, так же как образ идеального царя строился на основе царских качеств. При этом происходит много глубоких изменений, но прежде чем говорить о безусловном новаторстве средневекового поэта, следует более детально рассмотреть, как изображали чувства своих героев его предшественники и в какой степени они уделяли внимание внутреннему миру.

В махакавах Калидасы описание переживаний персонажей находится на периферии авторских задач. Средства, которыми располагал поэт для этой цели, весьма ограничены, Калидаса либо фиксирует внешние проявления эмоции (детали поведения, жесты), либо рассказывает о ней в форме прямой речи самого персонажа. При этом сфера применения обоих спосо-

бов достаточно четко разграничена. В виде монологов выражается прежде всего горе, так, Рати оплакивает Каму в «Кумарасамбхаве» (4.5—24,26—38) и Аджа — Индумати в «Рагхуванше» (8.44—69), что, безусловно, продолжает традицию эпических плачей (ср. плач Гандхари в «Стрипарве»), тогда как через описание внешности и поведения передается преимущественно любовное волнение. Например, когда риши Ангирас сватает для Шивы дочь Хималая, то Парвати, чье желание наконец исполнилось, слушает его молча.

evamvādinī devarṣau pārśve pitur adhomukhī |
līlākamalapatrāṇi gaṇayāmāsa pārvatī || (KS. 6.84)

«Когда божественный мудрец так говорил, Парвати, [стоявшая] рядом с отцом, опустив лицо, считала лепестки на игральном лотосе».

Маллинатха, пояснив, что героиня склонила лицо от стыда (*lajjayā*), далее пишет: «Из-за стыда под видом пересчитывания лепестков лотоса скрывала радость» (*lajjāvasātkamaladalagaṇanāvyājena harṣaṃ jugopa*). Таким образом, здесь представлены, но не названы прямо два владеющие душой героини чувства — стыд и радость. Весьма вероятно, что такое изображение эмоций связано с театральной традицией, где для обучения актерской игре (*abhi-
naya*) еще в древности разрабатывалось учение о выражающих переживание жестах (*āṅgika*, *Nāṭyaśāstra* 8.11 и далее) и некоторых физиологических проявлениях эмоциональных состояний (*sāttvika*, Там же 7.92—97). Не случайно Маллинатха заканчивает разбор вышеприведенной строфы, вводя изначально связанный с теорией театра термин «*avahitthā*»². Примером передачи любовного волнения через фиксацию его внешних проявлений может служить и описание женихов на сваямваре Индумати (RV. 6.13—19), и сценки с городскими красавицами, смотрящими на проезжающего по улице царя (RV. 7.6—16; KS. 7.56—62). Все прочие человеческие эмоции, кроме горя и любовного волнения, как правило, только называются. Так например, говорится, что Дилипа и его жена «обрадовались» (*nanandatuḥ* 3.23) рождению сына. В целом, можно сказать, что внутренний мир героев как таковой скрыт от автора. Поэт описывает все происходящее как бы извне, он не проникает в сознание своих персонажей. Личные переживания представлялись чем-то малозначимым на фоне великого царского космоса, внешнее решительно превалировало над внутренним, социальное над частным. Именно поэтому широкие возможности повествовательного жанра в изображении внутреннего мира в древней махакаве практически не реа-

² Чаще по среднему роду «*avahittham*» — букв. «притворство», одно из подчиненных эмоциональных состояний (*vyabhicāribhāva*, *Nāṭyaśāstra*, 7.79). Как пишет Сагаранандин: «Оно [создается] сокращением своего душевного состояния из-за стыда, страха и прочего» (*lajjābhayādibhiḥ tad ātmaguptyā*, *Sāgaranandin*, после 237).

лизованы, ведь оба способа изображения эмоций, о которых только что говорилось, не принадлежат собственно махакавье: первый пришел из пред-литературы, он унаследован из древнего эпоса, а второй, вероятно, перенесен из театральной практики, хотя и приобрел при этом новое качество.

Некоторые связанные с интересом к внутреннему миру изменения заметны в поэме Бхарави. Главный герой «Киратарджунии» способен не только произносить речи, но и молча размышлять про себя, впервые в истории жанра Бхарави использует в махакавье внутренний монолог. Так, Арджуна, удивленный тем, что он не может одолеть царя киратов, размышляет о происходящем (16.2—24). Он не видит перед собой войска, ему противостоит лишь один человек.

madasrutiśyāmitagaṇḍalekhāḥ krāmanti vikrāntanarādhirūḍhāḥ ।
 sahiṣṇavo neha yudhām abhijñā nāgā nagocchrāyam ivākṣipantaḥ ॥

(КА. 16.2)

«Здесь выносливые, искусные в битве, со щеками, темными от мады, не идут, словно бы затмевая высоту гор, слоны с поднявшимися на них героями».

Так герой описывает сражение, которого нет, которое, следовательно, представляет собой лишь образы в его сознании (16.2—17). Далее Арджуна описывает своего противника (16.18—23). Он замечает, что обрушивающийся на него потоки стрел владыка киратов внешне остается невозмутимым и даже кажется неподвижным. Герой делает вывод, что под обличем кираты скрывается кто-то более могущественный и решает прибегнуть к волшебному оружию (16.24).

На первый взгляд, внутренний монолог Арджуны представляется схожим с речами героев Калидасы. Но неизбежное в рамках стилистических особенностей махакавы сходство оказывается поверхностным. Формально, внутренний монолог отличается от речи лишь тем, что он не произносится вслух (Арджуна не говорит, он «размышляет» — «sa tarkayāmāsa» 16.1) и не обращен к какому-либо второму лицу. Однако есть более существенное и глубокое отличие. У Калидасы герой, произносящий речь, что-то описывает, изливает свои чувства или сообщает о своих намерениях, Бхарави же стремится изобразить сам процесс принятия решения, — в начале Арджуна не знает, что перед ним не настоящий кирата, но затем он догадывается об этом и лишь после этого приходит к выводу о необходимости волшебного оружия. Автор рассказывает читателю не только о том, как развиваются внешние составляющие сюжет поэмы события, но и о том, что происходит в сознании героя. При всей условности и риторике этого монолога, он, по сути, вводит новый для махакавы объект изображения — внутренний мир персонажа.

Другой случай авторского проникновения в сознание героя может быть проиллюстрирован описанием испугавшихся Арджуны ганов.

sa sāyakān sādhasaviplutānām kṣīpan pareṣām atisauṣṭhavena |
śaśīva doṣāvṛtalocanānām vibhidyamānaḥ prthag ābabhāse || (KA. 17.21)

«Он, мастерски пускавший стрелы, казался обезумевшим от страха врагам разделенным на части, словно луна тем, чьи глаза замутнены болезнью».

Здесь уже речь идет о передаче чисто эмоционального состояния. Ганы сломлены и охвачены паникой. Поэт изображает Арджуну, как бы увиденного их глазами, где одинокий герой превращается в целое войско.

Такого рода описания, безусловно, не свойственны древнему эпосу. Невозможны они и в театре. Здесь перед нами способ изображения внутреннего мира, возникающий именно в авторской повествовательной литературе. Какие возможности при этом открываются, можно увидеть на примере небольшого эпизода с демоном Мукой из тринадцатой главы «Киратарджунии».

Мука решает убить Арджуну, чтобы не дать ему довести до конца его аскетический подвиг. Для этого демон принял обличье гигантского кабана и устремился на Арджуну, но был убит одновременно поразившими его стрелами Арджуны и Шивы.

Как построен рассказ об этом событии?

Сначала герой видит мчащегося на него огромного вепря и думает о том, что нужно делать (13.1—2). Следует пространный внутренний монолог, описывающий зверя и передающий сомнения Арджуны (13.3—13).

ghanapotra vidīrṇaśālamūlo nibīḍaskandhanikāṣarugṇavapraḥ |
ayam ekacaro 'bhivartate mām samarāyeva samājuhuṣamānaḥ || (KA. 13.3)

«Твердым рылом с корнем вырывающий [деревья] шала, трением широких плеч разрушающий [горные] склоны, он, одинокий, мчится ко мне, словно желая вызвать на битву».

Арджуна догадывается, что перед ним не просто кабан.

na mṛgaḥ khalu ko 'pyayam jighāṁsuḥ skhalati hyatra tathā bhṛṣam
mano me |
vimalam kaluṣbhavac ca cetaḥ kathayatyeva hitaiṣiṇam ripum vā ||
(KA. 13.6)

«Это, воистину, не зверь, но кто-то, намеревающийся [меня] убить, ибо, [думая] о нем, сильно „спотыкается“ мой ум, ведь чистое или замутненное сознание сообщает о друге или враге».

Арджуна строит различные предположения о том, кто может скрываться под обличьем кабана. Возможно, это некий демон (13.8—10) или наг Ашва-

сена, пришедший, чтобы отомстить за своего отца Такшаку, пострадавшего при сожжении леса Кхандава, или же кто-то из врагов Бхимы (13.11). Так или иначе, герой понимает, что ему следует защищаться (13.12). Он вспоминает напутствие мудреца Вьясы:

kuru tāta tapāṇsyamārgadāyī vijayāyetyalam anvaśān munir mām |
balinaśca vadhād ṛte 'sya śakyaṃ vratasaṃrakṣaṇam anyathā na kartum ||
(КА. 13.13)

«— О дитя, [никому] не давая дороги, совершай тапас ради победы,— так много поучал меня муні. Если я не убью этого могучего [зверя], то не смогу сохранить обет».

Герой принял решение. На этом внутренний монолог заканчивается и далее повествование ведется от автора. Арджуна берет лук, чтобы пустить стрелу (13.14—17). То же самое делает и Шива (13.18—19). Они стреляют. Сначала описан полет стрелы Шивы (13.20—24), а затем стрелы Арджуны (13.25—28). Стрелы попадают в цель. Сраженный Мука умирает.

atha dīrghatamaṃ tamaḥ pravekṣyan sahasā rugṇarayaḥ sa saṃbhramaṇa |
nipatantam ivoṣṇaraśmim urvyāṃ valayībhūtataruṃ dharāṃ ca mene ||
sa gataḥ kṣitim uṣṇaṣoṇitārdrah kḥuradaṇṣṭrāgranipātadāritāsmā |
asubhiḥ kṣaṇam iṅṣitendrasūnur vihitāmarṣagurudhvanir nīrāse ||
(КА. 13.30—31)

«Он, чей порыв был внезапно прерван, собираясь войти в самую долгую тьму, в смятении счел, что солнце словно падает на землю и деревья на земле сошлись в круг».

Он, упавший на землю, влажный от горячей крови, раздробивший камни ударом клыков и копыт, на мгновение увидев Сына Индры, яростно заревел и был покинут жизненными силами».

О том, что Мука превратился в кабана, чтобы убить Арджуну, читателю было сообщено заранее (Шива говорит об этом пришедшим к нему муні 12.36, кроме того, сцена с Мукой есть и в эпическом «Сказании о Кирате»), но Бхарави начинает изложение самого эпизода с мыслей главного героя, который не знает, кто перед ним, и не знает, что ему делать. Читатель видит, как герой колеблется, строит предположения и наконец принимает решение. Далее рассказ ведется от автора, но когда стрелы попадают в Муку, поэт соединяет внешние, увиденные «со стороны» детали происходящего с тем, что видит в момент своей смерти сам Мука — солнце падает на землю, деревья смыкаются в круг. Так в небольшом, компактном эпизоде поэмы Бхарави несколько раз меняет «точку зрения», с которой ведется повествование. События излагаются от лица одного персонажа, от автора и снова от автора, но как бы видящего глазами другого персонажа. Подобная гибкость

повествования — новаторство Бхарави. Изложение всей сцены с одной неизменной точки зрения было единственной возможностью для древней махакавы.

Когда Аджа, один из героев «Рагхуванши», вместе со своим войском сделал привал на берегу Нармады, на его лагерь напал дикий слон, но бесстрашный царевич поразил грозное животное стрелой в голову.

Как ведет свое повествование Калидаса?

Сначала поэт описывает самого слона, который до прихода армии купался в реке, а теперь неожиданно поднялся на берег и устремился в сторону войска (5.43—47). Далее говорится о вызванном этим нападением переполохе в лагере (5.48—49).

sa cchinnabandhadrutayugmaśūnyaṃ bhagnākṣaparyastarathaṃ kṣaṇena |
rāmāparitrāṇavihastayodhaṃ senāniveśaṃ tumulaṃ cakāra || (RV. 5.49)

«Сразу же он привел в смятение воинский лагерь, где лошади разбежались, порвав привязь, телеги были разбросаны со сломанными осями, а воины обеспокоены защитой жен».

Аджа пускает в слона стрелу.

tam āpatantaṃ nr̥pater avadhyo vanyaḥ karīti śrutavān kumāraḥ |
nivartayiṣyan viśikhena kumbhe jaghāna nātyāyatakr̥ṣṭasārṅgaḥ || (RV. 5.50)

«Зная, что царю не следует убивать лесного слона, кумара его, мчавшегося навстречу, желая лишь повернуть, поразил в выступ на голове стрелой из несильно натянутого лука».

Раненый слон на глазах у удивленных воинов превращается в прекрасного юношу (5.51). Юноша оказывается сыном царя гандхарвов, превращенным в слона проклятием Матанги (5.53). Стрела Аджи вернула ему человеческий облик.

Эпизоды из поэм Бхарави и Калидасы похожи. В обоих случаях речь идет о внезапном нападении и герой должен испытывать некоторые сомнения по поводу своих возможных действий, поскольку аскет (Арджуна) не должен никого убивать, а царь (Аджа) не должен убивать лесных слонов, оба героя вынуждены принять решение, но Калидаса сам кратко объясняет, почему Аджа выпустил стрелу «из несильно натянутого лука», тогда как у Бхарави именно процесс принятия решения становится предметом интереса и изображения. Пораженный стрелой Аджи слон меняет свой облик, но мы не знаем, что он при этом чувствует; переживания умирающего Муки завершают эпизод в «Киратарджунии».

Несомненно, Бхарави ввел в махакавы новые способы изображения внутреннего мира персонажей. Но сфера применения этих способов оказывается довольно ограниченной. Не случайно, все интересующие нас приме-

ры сосредоточены в той части поэмы, которая посвящена батальным сценам. Именно эти финальные главы произведения являются наиболее повествовательными. А как хорошо видно в эпизоде с Мукой, все психологические детали у Бхарави подчинены повествованию. Они служат одной вполне определенной цели — сделать повествование более живым, более ярким и динамичным. Странно было бы думать, что Бхарави интересует «внутренний мир» демона Муки сам по себе, но введение некоторых связанных со смертью психологических элементов, несомненно, делает рассказ о смерти более ярким. Читатель знает, кто скрывается под личиной вепря и какова цель демона, но внутренний монолог не знающего этого Арджуны, разумеется, позволяет более живо изобразить положение, в котором находится главный герой. Психологизм Бхарави полностью подчинен наррации, он не самостоятелен. Внутренний мир интересен не сам по себе, а лишь в качестве повествовательного приема. Это объясняет свободу, с которой поэт использует введенные им новации. Рассказывая о бегстве потерпевших поражение в битве с Арджуной ганов, Бхарави вводит в свой рассказ мысли воинов Шивы, бегущих с поля боя (14.60—63), т. е. создает своего рода коллективный внутренний монолог, что делает сцену бегства более яркой и эмоциональной, но становится возможным лишь благодаря значительной доле условности.

Как и у Калидасы, у Бхарави внутренний мир совершенно не равноценен внешнему. Принципиальных изменений не произошло. Этим отчасти объясняется и дальнейшая судьба новаторских решений Бхарави. Магха, продолжатель и соперник автора «Киратарджунии», в своей поэме полностью отказывается от всех нововведений, связанных с изображением внутреннего мира. «Шишупалавадха», на несколько столетий ставшая образцом для создававших махакавы поэтов, не содержит ни внутренних монологов, ни описания событий глазами персонажа. Автор строго придерживается раз и навсегда избранной позиции — изображать все происходящее как увиденное со стороны. Любовное чувство безымянных персонажей передается в виде реплик, жестов и мимики, гнев Шишупалы описан как ряд физиологических проявлений сильного переживания, Кришна — это верховный бог, бесстрастный и торжественный во всем блеске атрибутов храмовой статуи. Магха сосредоточивает свое внимание лишь на внешнем мире и исключает всякий намек на авторское проникновение во внутренний мир персонажей. Потребовались столетия и столь крупный поэт, как Шрихарша, чтобы жанровые установки вновь изменились и появилась поэма, где опыт Бхарави был бы продолжен.

Итак, что же представляет собой главный герой «Найшадхиячариты»? Выше уже говорилось, что в самом начале поэмы читатель встречается с вполне традиционным для махакавы образом идеального царя, мудрого

правителя и непобедимого воина. Но все это лишь небольшая экспозиция, необходимая дань традициям древнего жанра. Этот вступительный рассказ о Нале не будет иметь никаких последствий для дальнейшего развития действия: главный герой не проявит себя ни в делах управления царством, ни на поле боя. Уже в середине первой главы сообщается о том, что Наль услышал о достоинствах Дамаянти (1.42), именно с этого момента поэма обретает свои собственные не похожие на произведения предшественников Шрихарши черты, и с этого момента перед нами возникает персонаж нового типа, персонаж, главным качеством которого становится «adhīratā» (1.49) — «нестойкость, отсутствие самообладания», качество, рассматриваемое в индуистской культуре как отрицательное вообще, а уж тем более для царя. Герой не случайно старается всячески скрыть свое состояние от окружающих (1.51—56) и не без причины мучается от стыда (1.53). Собственно говоря, Наль был бы почти так же плох и почти так же заслуживал бы осуждения, как Агниварна, если бы автор, а вслед за ним и читатель смотрели на героя поэмы с точки зрения старого, традиционного идеала, но место идеального царя теперь отдано идеальному влюбленному, и вся шкала ценностей изменилась. Герой (как впрочем и героиня) полностью утрачивает контроль над собой. Он постоянно думает лишь о Дамаянти. Для идеального влюбленного «adhīratā» необходима, именно благодаря этому качеству он полностью подчинен любовному чувству. Наль и Дамаянти практически растворяются в сменяющих друг друга эмоциональных состояниях, иллюстрирующих психологию идеального любовного чувства. Лишенные характера и индивидуальных черт образы главных героев поэмы исчерпываются их переживаниями. Персонажи более ранних произведений были фигурами для осуществления определенных действий, Наль и Дамаянти — это формы, которые должны быть заполнены тем или иным эмоциональным содержанием. Можно сказать, что персонаж — это его переживание. Эти герои по-новому соотносятся с временем, в котором разворачиваются образующие сюжет события. Ведь ранее персонаж был образован царскими качествами или атрибутами бога — то и другое является постоянными характеристиками. Эмоциональное же состояние свойственно данному, конкретному отрезку времени. Ранее персонажи махакавы существовали как бы независимо от событий, от окружающего мира и от времени этого мира. Герои Шрихарши, наоборот, целиком погружены в поток времени, важно не то, каким является Наль вообще, а то, каков он сейчас, что он сейчас чувствует, как он реагирует на *эту* фразу, *этот* взгляд и т. д.

При этом изображение переживаний становится главной задачей автора. Теперь эмоции не мотивируют развитие сюжета, не служат для оживления рассказа, они — самостоятельный объект изображения. Так же как идеальный царь невозможен без широкой картины внешнего мира, идеальный

влюбленный невозможен без постоянных любовных переживаний, собственно говоря, он из них состоит. Внутренний мир делается если не более важным, то уж во всяком случае равноценным внешнему.

Что такое «психологизм» «Найшадхиячариты»? Рассмотрение этого вопроса следует предварить несколькими общими замечаниями. То представление о психологии любовного чувства, которому будет посвящена оставшаяся часть этого раздела, может показаться несколько схематичным. В этом схематизме нет ничего дурного, он неизбежен, поскольку предопределен самим материалом нашего исследования. Важно иметь в виду, что психология идеального влюбленного ориентирована на идеал, а не на реальность, иными словами, она также далека от реальной психологии, как подвиги эпического героя от реального военного дела. Никто не сражается и не сражался, как Рама или Арджуна, и никто не испытывает таких чувств, о которых рассказывается в поэме Шрихарши. Размышляя о «психологизме» высокой средневековой поэзии, мы занимаемся, на самом деле, не «глубинами души», не наблюдениями и самонаблюдениями автора, а своего рода литературной схоластикой, где все подчинено жесткой логике, где вся душевная жизнь конструируется в соответствии со строго конвенциональной схемой. Существуют эмоции. Существует внутренний мир персонажа, являющийся локусом эмоциональной жизни, метафорическим пространством, в котором существуют желания, переживания, образы и т. д. Существует восприятие внешнего мира, которое, применительно к нашей проблеме, важнее, чем сам этот мир, поскольку именно восприятие чего-то внешнего способно вызывать то или иное эмоциональное состояние. Таковы три главных элемента интересующего нас психологизма: эмоция, внутренний мир и восприятие мира внешнего. Каждый из этих элементов четко вербализован в тексте поэмы. Так, постоянным обозначением внутреннего мира становится «сердце». Множество контекстов ясно показывает, что, говоря о внутреннем, о скрытом от глаз, о противостоящем внешнему, о том, что совершается в душе персонажей, Шрихарша использует слово «сердце».

hṛdaya eva tavāsti sa vallabhas tad ayi kiṃ damayanti viśīdasi ।
hṛdi paraṃ na bahiḥ khalu vartate sakhi yatas tata eva vipadyate ॥

(NC. 4.108)

«— О Дамаянти, возлюбленный ведь в твоём сердце, что же ты печальишься?

— Подруга, он в сердце, но вовне его нет, в этом и несчастье».

Вся первая часть поэмы (до сваямвары) посвящена изображению любовных страданий в разлуке. И в приведенном обмене репликами между героиней и ее подругой содержится, по сути дела, определение разлуки. Возлюбленный присутствует в сердце и отсутствует во внешнем мире, его нет ря-

дом; первое — метафора, второе — реальность. Так в образе сердца внутренних мир вовлекается в риторику махакавы. Вот еще один пример: подруга Дамаянти говорит Налю о любви к нему жены.

manobhur asti citte 'syāḥ kintu deva tvam eva saḥ |
tvadavasthitibhūr yasmān manaḥ sakhyā divānīśam ||
satas te 'tha sakhicitte pratichāyā sa manmathaḥ |
tvayā 'sya samarūpatvam atanor anyathā katham ||
kaḥ smaraḥ kas tvam atreti sandehe śobhayobhayoḥ |
tvayyevārthitayā seyaṁ dhatte citte 'thavā yuvām || (NC. 20.41—43)

« — В ее сердце находится Рожденный в Сердце, но, господин, это же ты, ведь сердце подруги днем и ночью место твоего присутствия.

— Манматха — это отражение тебя, находящегося в сердце подруги, откуда иначе у него бестелесного было бы сходство с тобой?

— Кто здесь Смара и кто ты? — при сомнении из-за красоты обеих она, желая [обрести] тебя, и держит вас двоих в сердце».

В основе всех трех строф лежит одно и то же сравнение. Царь уподобляется богу любви. Традиционным основанием для этого сравнения служит красота царя. Например, у Калидасы:

sthānudagdhavapuṣas tapovanaṁ prāpya dāśarathir āttakārmukaḥ |
vighraheṇa madanasya cāruṇā so 'bhavat pratinidhir na karmaṇā || (RV. 11.13)

«Этот вооруженный луком сын Дашаратхи, достигнув леса тапаса, прекрасным телом, но не поведением, был подобием Маданы».

Шрихарша добавляет к традиционному основанию сравнения — внешнему сходству царя и Камы — еще одно, оба они находятся в сердце героини. И в трех строфах подряд поэт предлагает три варианта развития этого мотива.

Во-первых, Кама это и есть Наль, поскольку бог любви должен находиться в сердце (Рожденный в Сердце — одно из его имен), а в сердце героини находится Наль. Во-вторых, Кама — это лишь отражение находящегося в сердце Дамаянти Наля, поскольку иначе как сожженный некогда Шивой и не имеющий тела бог любви (Бестелесный — еще одно его имя) мог бы быть похож на Наля. И в-третьих, Наль и Кама настолько похожи, что их невозможно отличить, поэтому Дамаянти приходится держать в своем сердце обоих.

Наль шутя спросил подругу Дамаянти, любит ли его жена. И вся речь подруги, из которой взяты приведенные строфы, есть лишь ответ на его вопрос, ответ по содержанию очень простой, но по форме представляющий собой вереницу риторических построений, где вместо прямого указания на чувство любви создается аллегорическая картина бога любви и Наля, пребывающих в сердце Дамаянти.

Так психология любовного чувства оказывается неразрывно связанной с риторикой. «Психологизм» средневековой махакавы, в конечном счете, сводится к развитию ряда аллегорических образов, к игре метафорических и прямых значений, иными словами, к риторическому варьированию некоторого числа традиционных мотивов. Данные мотивы естественным образом группируются вокруг трех упомянутых выше основных элементов «психологизма» и, таким образом, рассмотрение трех мотивных блоков и будет полным изложением интересующей нас психологии любовного чувства. Начнем с внутреннего мира.

Существовавшие в Индии представления о сердце (*hṛd* / *hṛdaya*) в силу их древности (слово это неоднократно встречается еще в «Ригведе», Sellmer) и разнообразия источников (не только кавья, но и философские, и религиозные тексты, как индуистские, так и буддийские) нуждаются в отдельном исследовании, невозможном в рамках данной работы. Амара в своем словаре дважды приводит интересующее нас слово, один раз в ряду синонимов, объединенных значением «ум, сознание, душа» — «*cintan tu ceto hṛdayaṃ svāntaṃ hṛn mānaṣaṃ manaḥ*» (1.4.31), а другой — среди названий частей тела, и здесь в качестве синонимов выступают лишь слова «*hṛdaya*» и «*hṛd*» (2.6.64), являющиеся по-настоящему двумя вариантами одной лексемы. Хемачандра в «Анекартхасанграхе» (*Anekārthasaṅgraha* — «Собрание многозначных [слов]») приписывает слову «*hṛdaya*» три значения: «*hṛdayaṃ vakśasi svānte bukkāyām*» (3.546) — «*hṛdaya* [в значении] грудь, душа и анатомическое сердце».

Эта отмеченная традиционной лексикографией полисемия оказывается весьма существенной для связанной с понятием сердца поэтической образности. Если стрела Рамы пронзает сердце Раваны (*rāvaṇasya [...] bhittvā hṛdayaṃ RV.12.91*), то речь идет о вполне реальной стреле и реальном, анатомическом сердце. Убитая тем же Рамой Тадака умирает «*bāṇabhinnahṛdayā*» (*RV. 11.19*) — «с сердцем, пронзенным стрелой». То же самое говорится о сраженном Шатругхной ракшасе (*patrīṇā [...] bhinnahṛdayaḥ RV. 15.24*). Разумеется, во всех этих контекстах возможно лишь слово «*hṛd* / *hṛdaya*». Это же слово будет использоваться и там, где для выражения душевных страданий метафорически говорится о «разорванном сердце».

atha sāndrasāndhyakiraṇārūṇitaṃ harihetihūti mithunaṃ patatoḥ |
pṛthag utpapāta virahārtidaladdhṛdayasrutāsṛganuliptaṃ iva || (SV. 9.15)

«Алая от густых лучей зари пара птиц с названием оружия Хари разлетелась в разные стороны, словно вымазанная кровью сердец, разрывающихся от страданий разлуки».

Вечерняя заря окрашивает в красный цвет расстающихся чакраваков. Разрывающееся сердце здесь метафора, но «*hṛdaya*», как и в предыдущих

случаях, единственное возможное слово. Можно отыскать немало подобных примеров: «vidīrṇahṛdayaḥ śucā» (RV. 12.77) — «с сердцем, разорванным горем»; «vaidehibandhor hṛdayaṃ vidadre» (RV.14.33) — «раскололось сердце супруга Вайдехи»; «dhvaṇseta hṛdayaṃ» (KA. 11.57) — «разломилось бы сердце».

Но существует и целый ряд контекстов, где связанная с сердцем метафора не имеет четкой «анатомической» составляющей. Тогда наряду с «hṛdaya» возможно употребление и других синонимичных слов, прежде всего тех, что содержатся в приведенной выше цитате из «Амаракоши».

Например, если речь идет о «похищении сердца».

yad yag eva ruruce rucirebhyaḥ subhruvo rahasi tat tad akurvan |
ānukūlikatayā hi narāṇām ākṣipanti hṛdayāni taruṇyaḥ || (SV. 10.79)

«Все, что нравилось возлюбленным, сделали наедине прекрасноровые, ведь при помощи потворства женщины заглаживают сердцами мужчин».

Так же «harantyo hṛdayaṃ» (SV. 7.3) — «похищающие сердце».

Но со словом «manas» —

dayitāhṛtasya yuvabhir manasaḥ parimūḍhatām iva gataiḥ prathamam |
udite tataḥ sapadi labdhapadaiḥ kṣaṇadākare 'nupadibhiḥ prayaye ||
(SV. 9.70)

«Юноши сначала были в замешательстве из-за сердца, украденного возлюбленными, но затем, когда взошла луна, сразу нашли след и пошли по следу».

Так же «mano hartum» (RV. 15.64) — «похитить сердце»; «haran manaḥ» (RV. 19.14) — «похищающий сердце»; «mano haranti» (KA. 8.46) — «похищают сердце».

Различные синонимы могут употребляться и тогда, когда сердцу приписываются эмоции, испытываемые персонажем, либо его психологические качества, что можно рассматривать как своего рода плеоназм: «dunoti sma cetāḥ» (KS. 3.28) — «мучил сердце»; «virahe guruvyathṃ hṛdayaṃ» (RV. 8.60) — «сердце, тяжело страдающее в разлуке»; «ānandayati [...] mano me» (RV. 13.34) — «радует мое сердце»; «āyastacetasā» (KA. 15.7) — «со страдающим сердцем»; «lolam manas» (KS. 3.7) — «непостоянное сердце»; «ayohṛdayaḥ» (RV. 9.9) — «с железным сердцем»; «lolupaṃ [...] manas» (RV. 19.24) — «жадное сердце».

Теперь вернемся к поэме Шрихарши, где, как уже было сказано, сердце становится одной из главных составляющих образа персонажа нового типа.

Любовь персонифицируется в виде бога любви, и главным местом его пребывания становится, разумеется, сердце.

pluṣṭaś cāpena ropair api saha makareṇātmabhūḥ ketunābhūd
dhattām nas tvatprasādād atha manasijātām mānaso nandanaḥ san |
bhrūbhyām te tanvi dhanvī bhavatu tava sitair jaitrabhallaḥ smitaiḥ stād
astu tvadnetracāṇcattaraśapharayugādhīnamīnadhvajāṅkaḥ || (NC. 8.105)

«Рожденный в Сердце, сожженный вместе с луком, стрелами и макарой-знаменем, являющийся блаженством (сыном) сердца, да родится у нас по твоей милости в сердце. О стройная, благодаря твоим бровям да будет он с луком, благодаря светлым улыбкам да будет с победными стрелами, да будет он с эмблемой на знамени — рыбой, подвластной паре рыбок твоих подвижных глаз».

Персонификация любви может сочетаться с персонификацией и других чувств.

lajjayā prathamam etya hūṅkṛtaḥ sādhasena balinātha tarjitāḥ ।
kiñcid ucchvacita eva taddhṛdi nyagbabhūva punar arbhakaḥ smaraḥ ॥

(NC. 18.39)

«Ребенок Смара, чуть-чуть успокоившийся в ее сердце, снова сжался, когда, войдя, на него сначала накричал Стыд, а затем [ему] угрожал могучий Страх».

Переживания героини противоречивы. Она испытывает любовное желание, но стыд и страх не позволяют ей дать своему чувству выход. Однако эта «психологическая сцена» предстает в виде аллегорической картины, где двое взрослых пугают одного ребенка.

Кама не только пребывает в сердце, он воздействует на него с помощью стрел или огня — две традиционные метафоры для любовных страданий.

tvaccetasāḥ sthairyaviparyayaṃ tu sambhāvya bhāvyasmi tad aṅṇa eva ।
lakṣye hi bālāhṛdi lolaṣile darāparāddheṣur api smaraḥ syāt ॥ (NC. 3.70)

«Но предполагая непостоянство твоего сердца, я не знаю о будущем, ведь по мишени девичьего сердца, непостоянного (подвижного) по природе, даже стрелы Смара иногда [допускают] промах».

hṛdayam āśrayase bata māmakaṃ jvalayasīttham anaṅga tad eva kim ।
svayam api kṣaṇadagdhanijendhanaḥ kva bhavitāsi hatāśa hutāśavat ॥

(NC. 4.75)

«Ах, ты живешь в моем сердце, о Бестелесный, почему же ты жжешь его так? Глупец, где же будешь ты сам, словно огонь, во мгновение спаливший свое топливо?»

Но в сердце пребывает не только Кама, но и возлюбленный (возлюбленная). Пытаясь отказаться от дела вестника, Наль говорит богам:

yāṃ manorathamayīm hṛdi kṛtvā yaḥ śvasamyatha katham sa tadagre ।
bhāvagupṭim avalambitum īśe durjayā hi viṣayā viduṣāpi ॥ (NC. 5.109)

«Я тот, кто дышит, поместив ее, состоящую из желания, в сердце, как же смогу перед ней держать в тайне [свое] состояние, ведь с объектами чувств трудно совладать даже разумному».

Еще один вариант аллегорического представления любви — сердце в виде предмета. Вновь вернемся к речи подруги Дамаянти:

tvayi nyastasya cittasya durākarṣatvadarśanāt |
śaṅkayā pañkajākṣī tvāṃ dṛgaṇśena spṛṣatyasau || (NC. 20.44)

«Увидев, как трудно вернуть отданное тебе сердце, лотосоглазая с опаской касается тебя только краешком глаза».

Существует и вариант персонификации сердца, становящегося самостоятельным деятелем.

hṛt tasya yāṃ mantrayate rahas tvāṃ tām vyaktam āmantrayate
mukhaṃ yat |
tadvairipuṣpāyudhamitracandrasakhyaucitī sā khalu tanmukhasya ||
(NC. 3.107)

«То, что лицо его открыто возвещает о тебе, с которой тайно совещается его сердце, — это, конечно, от того, что лицо [его] дружно с луной, которая друг его врага Цветочнострелого³».

Во всех этих вариантах возможно использование различных синонимов. Но в поэме Шрихарши есть немало строф, где образ строится на упомянутой выше семантической двойственности: внутренний мир — анатомический орган, присущей только слову «hṛdaya».

yad vidhūya dayitārpitam karaṃ dor dvayena pidadhe kucau dṛdham |
pārsvagaṃ priyam apāśya sā hriyā tam hṛdi sthitam ivālilinga tat || (NC. 18.55)

«Тем, что она, отстранив протянутую руку возлюбленного, двумя руками плотно прикрыла груди, этим она, из-за стыда удалив любимого, стоявшего рядом, его же обняла, пребывавшего в сердце».

Руки, положенные на грудь, обнимают находящегося в сердце возлюбленного. Реальное и метафорическое соединены воедино.

Назь говорит Дамаянти:

smareṣubādhām sahase mṛduḥ katham hṛdi draḍhīyaḥkucasamvṛte tava |
nipatya vaisāriṇaketanasya vā vrajanti bāṇā vimukhotpatiṣṇutām ||
(NC. 9.110)

«Ты нежная как выдержишь страдание от стрел Смары? Или стрелы Имеющего на Знамени Рыбу, попав в твоё прикрытое крепкими грудями сердце, отскакивают прочь?»

И чуть далее:

³ Лицо разглашает тайну любви и выступает как предатель потому, что оно — друг врагов.

adhītaṇcāśugabāṇavaṇcane sthitā madantar bahir eṣi ced uraḥ ।
 smarāśugebhyo hṛdayaṃ bibhetu na praviśya tat tvanmayasaṃpūṭe mama ॥
 (NC. 9.115)

«О научившаяся обманывать стрелы Пятистрелого, если ты, пребывающая во мне, придешь на мою грудь и снаружи, то сердце мое не будет бояться стрел Смарты, оказавшись в шкатулке, сделанной из тебя».

Сердце Дамаянти не подвержено стрелам бога любви — метафора, так как оно защищено ее грудями — реальность. Дамаянти пребывает внутри сердца Наля — метафора, обняв Наля, она окажется и снаружи — реальность, таким образом, сердце героя будет полностью защищено.

Именно это сочетание реального и метафорического значений позволяет перейти от аллегорического изображения любовного чувства к реальному, можно сказать, даже физиологическому изображению. Любовь в разлуке предстает как история болезни⁴. Существующее прежде всего в сердце любовное страдание как бы распространяется на все тело.

spṛṇṇatī hāraṃaṇau madanoṣmaṇā hṛdayaṃ apyanalāṅkṛtaṃ adya te ।
 sakhi hatāsmi tadā yadi hṛdayaṃ priyatamaḥ sa mama vyavadhāpitaḥ ॥
 idam udīrya tadaiva mumūrccha sā manasi mūrchitamānmathapāvākā ।
 kva sahatām avalambalavacchidām anupapattimatīm api duḥkṛhitā ॥

(NC. 4.109—110)

« — Когда от жара любви порвалось жемчужное ожерелье, твоя грудь (сердце) сегодня стала не украшенной (лишенной Наля). — О подруга, я погибла, если возлюбленный удален даже из моего сердца, — сказав так, она сразу же с огнем Манматхи, усилившимся в сердце, упала в обморок, — где уж несчастной выдержать даже необоснованную мысль, подрубляющую последнюю надежду».

Метафорический огонь любви вызывает вполне реальный обморок.

Любовь-болезнь оказывается в «Найшадхиячарите» важнейшей мотивировкой развития сюжета. Именно она сначала сделала Наля неспособным управлять государством, затем поставила Дамаянти на грань смерти, что вынудило ее отца объявить сваямвару, и наконец, в самой драматической сцене поэмы — разговоре Наля и Дамаянти в антахпуре царевны — именно

⁴ Еще Рудрата писал в своем трактате:

ādāv abhilāṣaḥ syāc cintā tadanantaram tataḥ smaraṇam ।
 tadanu ca guṇasaṅkīrtanam udvego 'tha pralāpaś ca ॥
 unmādas tadanu tato vyādhir jaḍatā tatas tato maraṇam ।
 ittham asaṃyuktānām raktānām daśa daśa jñeyāḥ ॥ (Kāvyaśālikā 14.4—5)

«В начале желание, после него беспокойство, затем воспоминания, вслед затем восхваление достоинств, после смятение и жалобы, потом безумие, затем изнеможение, вслед затем безразличие и затем смерть, — таковы 10 состояний разлученных влюбленных».

эта любовь на какое-то время делает героя обезумевшим, что оправдывает его нарушение долга вестника.

iti priyākākubhir unmiṣaṇ bhṛṣaṃ digīśadūtyena hṛdi sthīrīkṛtaḥ |
nṛpaṃ sa yoge 'pi viyogamanmathaḥ kṣaṇaṃ tam udbhrāntam ajjjanat
punaḥ || (NC. 9.101)

«Любовь в разлуке, подавленная в сердце делом вестника [с посланием от] владык стран света, но сильно возросшая из-за жалобных речей возлюбленной, даже при свидании на минуту сделала этого царя обезумевшим».

Сердце (hṛdaya, manas, cetas и т. д.) — это внутренний мир персонажа. Этот внутренний мир может быть представлен как локус, как предмет, или как самостоятельный деятель, неподконтрольный самому персонажу, — таковы три варианта любовной аллегории. Но сердце (только hṛdaya) это еще и анатомический орган и грудь вообще, а сердечные страдания есть в то же время страдания физические. Эти немногочисленные мотивы представляют собой один аспект психологии любовного чувства в поэме Шрихарши.

Сердцу как внутреннему миру противостоят глаза как орган, воспринимающий мир внешний. Так, Дамаянти, слушая рассказ о Нале, «закрывает глаза, словно затем, чтобы наслаждаться в сердце» (nyamīlad āsvādayitum hṛdiva 12.86). Однако глаза, будучи не менее важной, чем сердце, составляющей образа персонажа нового типа, оказываются в поэме Шрихарши центром даже более разнообразного мотивного комплекса, чем тот, что был рассмотрен выше⁵.

Впервые увидев Наю, тайно проникшего в ее антахпур, Дамаянти долго смотрит на него, не произнося ни слова. Вот небольшое описание, связанное с этим эпизодом.

⁵ Прежде, чем говорить о связанных с глазами мотивах, нужно заметить, что санскрит не различает глаза и взгляда. Последнее обстоятельство может создавать некоторые — обычно незначительные — трудности при переводе на другой язык, когда соответствующее санскритское слово имеет несколько предикатов, часть из которых должны быть отнесены к «взгляду», а часть к «глазу». Например, у Бхартрихари: «iṇaṃ bālā mām pratyānavaratam indīvaradalaprabhāsaṇaṃ caṣṣuḥ kṣīpati [...]» (218) — «эта девушка на меня то и дело бросает взгляд / глаз, укравший красоту лепестка синего лотоса». Здесь для глагола (kṣīpati mām prati — бросает на меня) по-русски предпочтительно слово «взгляд», что предполагается также и единственным числом существительного «caṣṣus». Тогда как содержащееся в определении сравнение с лепестком синего лотоса, разумеется, может относиться только к глазу. Все санскритские слова, означающие «глаз» (dṛṣṭi, netra, caṣṣus и т. д.) имеют также и значение «взгляд», переводя же их с санскрита на свой язык, мы всякий раз выбираем то или иное значение в зависимости от контекста. Вероятно, писавшие на санскрите авторы все же испытывали некоторое желание развести эти значения, о чем свидетельствует появление сложного слова «dṛṣṭipāta», означающего только «взгляд».

svācchandyam ānandaparamparāṇaṃ bhaimī tam ālokyā kimapyavāpa ।
mahārayaṃ nirjharīṇīva vārāṃ āsādyā dhārādharakelikālam ॥
tatraiva magnā yad apaśyad agre nāsyā dṛg asyāṅgam ayāsyad anyat ।
nādāsyad asyai yadi buddhidhārāṃ vicchidya vicchidya cirān nimeṣaḥ ॥
dṛṣāpi sā līngitam aṅgam asya jagrāha nāgrāvagatāṅgaharṣaiḥ ।
aṅgāntare 'nantaram ikṣite tu nivṛtya sasmāra na pūrvadrṣtam ॥
hitvaikam asyāpaghanaṃ viśantī taddrṣtir aṅgāntarabhuktisimāṃ ।
ciraṃ cakārobhayalābhalobhāt svabhāvalolā gatam āgataṃ ca ॥
nirīkṣitaṃ cāṅgam avīkṣitaṃ ca dṛṣā pibantī rabhasena tasya ।
samānam ānandam iyaṃ dadhānā viveda bhedaṃ na vidarbhasubhruḥ ॥
sūkṣme ghane naisadhakeśapāse nipatya niṣpandatarībhavadbhyām ।
tasyānubandhaṃ na vimocyā gantum apāri tallocanakhañjanābhyām ॥
bhūloka bhartur mukha pāṇipādapadmaiḥ parīrambham avāpya tasya ।
damasvasur dṛṣṭisarōjarājīś ciraṃ na tatyāja sabandhubandham ॥
tatkālam ānandamayī bhavati bhavattarānirvacanīyamohā ।
sā muktasamśārīdaśārasābhyām dvisvādam ullāsam abhukta mṛṣtam ॥

(NC. 8.8—15)

« 8.8. Дочь Бхимы, увидев его, обрела какую-то неудержимость вереницы блаженств, словно река, дождавшись времени игр облаков, могучий поток вод.

8.9. Ее взгляд не перешел бы на другую часть его тела, утонувший в той, на которую смотрел прежде, если бы мигание спустя долгое время не делало для него поток ума прерывистым.

8.10. Даже охваченную взором часть его тела она не замечала из-за радости от частей, увиденных прежде, но переместив [взгляд], при виде другой части не помнила частей, на которые смотрела раньше.

8.11. Ее взгляд, оставив одну часть его тела, входящий в границу наслаждения другой частью, желая обрести обе, долго уходил и возвращался, подвижный по природе.

8.12. Прекраснобровая из Видарбхи, со страстью пьющая взором [уже] рассмотренные и [еще] не рассмотренные части его тела, не различая их, испытывала одинаковое блаженство.

8.13. Две трясогузки ее глаз, попав в тонкую, плотную сеть волос Найшадхи, став полностью неподвижными, не могли уйти, сбросив эти путы.

8.14. Заросли лотосов глаз сестры Дамы, обретя объятие с лотосами лица, рук и ног этого владыки земного мира, долго не оставляли соединение с родственниками.

8.15. В то время она, состоящая из ликования, в полнейшем и невыразимом помрачении ума, вкушала чистое наслаждение, имевшее двойную сладость блаженств освобождения и пребывания в мире».

Рассмотрим составляющие этот фрагмент строфы по отдельности.

8.8. Шлока подготавливает дальнейшее описание, где будет действовать не столько сама героиня, сколько ее глаза / взгляд. Сравнение блаженства с рекой во время сезона дождей подчеркивает силу и неподконтрольность чувства. Можно сказать, что Дамаянти «вся обратилась в зрение».

8.9. В строфе использован старый, восходящий к пракритской лирике мотив невозможности увидеть красавицу целиком, поскольку каждая часть ее тела столь прекрасна, что зритель не в силах оторвать от нее взгляд.

jassa jaham via paḍhamam tissā aṅgammī ṇivadiā diṭṭhī |
tassa tāhiṃ cea ṭhiā savvaṇam keṇa vi ṇa diṭṭham || (SS. 3.34)

«У каждого на какую часть ее тела упал взгляд, там он и остался, все ее тело никем не увидено».

kahañ sā ṇivvaṇṇajjai jīa jahā loiammi aṇammi |
diṭṭhī duvvalagāi vva paṇkapadiā ṇa uttarai || (SS. 3.71)

«Как же описать ту, у которой, когда увидена [одна] часть тела, взгляд [смотрящего], словно слабая корова, увязшая в грязи, [никак] не выберется?»

Однако Шрихарша поменял местами участников ситуации, поскольку у него женщина смотрит на мужчину, а не наоборот, как в «Саттасаи». Кроме того, средневековый поэт персонифицирует взгляд / глаз, наделяя его умом (buddhi), деятельность которого прерывается, когда героиня моргает, что и позволяет ее взгляду перемещаться с одной части тела Наля на другую.

8.10. Речь идет о своеобразной борьбе зрения и сознания. Сначала героиня не воспринимает того, что видит, из-за памяти об увиденном прежде — торжествует сознание. Затем она не помнит о том, что видела раньше, из-за созерцаемого в данное мгновение — торжествует зрительное восприятие.

8.11. Подвижность глаз — традиционный элемент женской красоты. Например, у Бхартрихари: «ālolāyatālocanā yuvatayaḥ» (175) — «юные [красавицы] с длинными и подвижными глазами». Но поэт вновь персонифицирует взгляд / глаз, на этот раз приписывая ему чувства и желания. Глаз никак не может выбрать, на какую часть тела Наля ему смотреть. При этом обыгрываются два значения слова «lola» — «подвижный» и «непостоянный, переменчивый».

Наделение глаз эмоциями вообще характерно для поэмы Шрихарши.

svidyat pramodāśrūlavena vāmaṃ romāñcabhṛt pakṣmabhir asya cakṣuḥ |
anyat punaḥ kampraṃ api sphurantaṃ tasyāḥ puraḥ prāpa navopabhogam ||
(НС. 6.6)

«Его левый глаз, с поднявшимися волосками ресниц, вспотевший слезами радости, и правый, испытывающий дрожь, обрели явное небывалое наслаждение этим городом».

nāvilokya nalam āsitum smaro hrīr na vīkṣitum adān mṛgidṛṣaḥ ।
taddṛṣaḥ patidiśācalannatha vṛḍitāḥ samakucan muhuḥ pathaḥ ॥ (NC. 18.50)

«Смара не давал ланеглазой остановиться, не увидев Наля, а стыд — смотреть [на него], поэтому ее взгляды / глаза отправлялись в сторону мужа, но затем, застыдившись, вновь сворачивали с дороги».

Однако в таком случае глаза оказываются схожи с сердцем, ведь именно сердце выступало в качестве средоточия переживаний. Действительно, существуют контексты, в которых функции глаз и сердца представляются достаточно близкими. Взгляд воспринимает красоту. «tava śṛīṣu magnaḥ ka-ṭākṣaḥ» (NC. 8.106) — «взгляд, [брошенный] искоса, погружен в твои красоты»; «sahasranetrān na pṛthaṇ mate mama tvadaṅgalakṣmīm avagāhitum kṣamaḥ» (9.52) — «по моему мнению, никто кроме Тысячеглазого не способен погрузиться в твою красоту». Однако то же самое может быть сказано и о сердце: «kaṃyāpi tadbhāsi hrḍā mamajje» (8.6) — «какая-то [девушка] сердцем погрузилась в его красоту».

Персонификация также может поставить глаза и сердце в один ряд. Да-маянти говорит:

dṛṣau mṛṣāpātakino manorathāḥ katham pṛthū vām api vipralebbhire ।
pṛiyaśṛīyaḥ prekṣaṇaghāti pātakam svam aśrubhiḥ kṣālayataṃ śataṃ
samāḥ ॥
pṛiyaṃ na mṛtyuṃ na labhe tvadīpsitaṃ tad eva na syān mama yat tvam
icchasi ।
vīyogam evēccha manaḥ pṛiyeṇa me tava prasādān na bhavatyasau mama ॥
(NC. 9.91—92)

«— О глаза, желания, виновные во лжи, как обманули вас, огромных (разумных)? Свой грех, не дающий увидеть возлюбленного, 100 лет смывайте слезами!

— Не получаю я ни смерти, ни возлюбленного, желанных тебе, о сердце, того, что ты хочешь, у меня не бывает,— пожелай мне разлуки с любимым, по твоей милости ее у меня не будет».

Желание встречи с возлюбленным присуще в равной степени и глазам и сердцу. Иными словами, если речь идет о полной поглощенности эмоцией, глаза и сердце не только не противопоставляются друг другу, но наоборот, становятся почти взаимозаменяемыми.

8.12. Подобное метафорическое использование глагола «пить» встречается и в других текстах. «Пить взглядом» означает любоваться кем-либо, забыв обо всем на свете.

У Калидасы:

tā rāghavaṃ dṛṣṭibhir āpibantyo nāryo na jagmur viṣayāntarāṇi ।
tathā hi śeṣendriyavṛttir āsām sarvātmanā cakṣur iva praviṣṭā ॥ (RV. 7.12)

«Те женщины, пившие Рагхаву взглядами, не замечали ничего другого, так как деятельность их остальных чувств полностью перешла в зрение».

У Шрихарши метафора эта встречается постоянно и получает самые разные варианты развития.

svedavāripāripūritaṃ pruyāromakūpanivahaṃ yathā yathā |
naiṣadhasya dṛg apāt tathā tathā citram āpad apatṛṣṇatām na sā ||

(NC. 18.118)

«Взгляд Найшадхи сколько ни пил из множества наполненных водой по-та пор [на коже] возлюбленной, все же — удивительно! — он не достигал насыщения».

Глаза могут не только пить, но и испытывать жажду.

romāvalīrajum urojakumbhau gamhīram āsādyā ca nābhikūpaṃ |
maddṛṣṭitṛṣṇā viramed yadi syān naiṣāṃ bataiṣā sicayena guptiḥ || (NC. 7.84)

«— Жажда моего взгляда была бы утолена, получив веревку ромавали, два кувшина грудей и глубокий колодец пупка, если бы не были они защищены одеждой».

Глаза могут пресытиться.

cakre śakrādinetrāṇāṃ smarāḥ pītanalaśriyāṃ |
api daivatavaidyābhyāṃ acikitsyaṃ arocakam || (NC. 17.18)

«Смара у глаз Шакры и прочих [богов], испивших красоты Наля, создал отсутствие аппетита, неизлечимое даже двумя божественными врачами».

Кроме того, иногда метафора питья может заменяться на метафору еды: «dṛśau madiye madirākṣi kāraya smitaśriyā pāyasapāraṇāvidhim» (9.119) — «о пьянящеглазая, с помощью сияния улыбки накорми мои глаза молочной пищей»; «ākaṇṭham akṣṇor dvitayaṃ madhūni mahibhṛtaḥ kasya na bhōjayantīm» (10.107) — «[...] глаза какого царя по горло не накормившую медом?»

8.13. Генетивная метафора (gūpaḥ) «трясогузки глаз» основана на уже упоминавшейся подвижности глаз красавицы. Трясогузки глаз героини пойманы сетью волос Наля, т. е. Дамаянти не может оторвать взгляд от его головы. Строфа показывает, как свойственное санскриту совмещение значений «взгляд» и «глаз» в одной лексеме осознается автором и становится основанием для очень часто встречающегося в «Найшадхиячарите» приема — «овеществления» взгляда.

Так, Дамаянти появляется в зале для сваямвары,

pratyāṅgabhūṣacchamaṇicchalena yallagnatanniścalalokanetrām [...]

(NC. 10.104)

«[...] с глазами людей, [навсегда] застывшими под видом прозрачных драгоценных камней украшений на каждой части тела, там, где коснулись [ее] ...»

Драгоценные камни на Дамаянти сравниваются с глазами людей. Сравнение основано на внешнем сходстве (ср. «*masārasārākṣī*» 9.104. — «о имеющая глаза, как лучшие сапфиры»). При этом метафорическое значение причастия «*lagna*» — «прилегающий, касающийся» (коснуться взглядом) понимается как буквальное. Глаз / взгляд зрителя как бы касается того, на что он смотрит, и застывает там в виде драгоценного камня. Развитие образа может заходить и еще дальше.

dhṛtaṃ vataṃsotpalayugmaṃ etayā vyarājad asyāṃ patite dṛśāv ive |
manobhuvāndhyaṃ gamitasya paśyataḥ sthite lagitvā rasikasya kasyacit ||
 (NC. 15.39)

«Одетая ею пара синих ушных лотосов выглядела, словно упавшие на нее и, прильнув, оставшиеся [навсегда] глаза / взгляды какого-то смотрящего влюбленного, которого ослепил Рожденный в Сердце».

Лотосы, используемые в качестве украшения для ушей, сравниваются с глазами. При этом «упавший» на Дамаянти взгляд / глаз понимается настолько буквально, что сам смотрящий объявляется слепым, т. е. лишившимся глаз. Это «овеществление» взгляда придает визуальному контакту интенсивность и эмоциональную насыщенность физического прикосновения. Когда Наль, оставаясь невидимым, смотрит на Дамаянти, его взгляд / глаз как бы движется по ее телу.

magnā sudhāyāṃ kimu tanmukhendora lagnā sthitā tat kucayoḥ kim antaḥ |
cireṇa tanmadhyam amuñcatāsyā dṛṣṭiḥ kraśīyaḥ skhalanād bhiyā nu ||
priyāṅgapānthā kucayor nivṛtya nivṛtya lolā nalaḍṛg bhramantī |
babhautamāṃ tanmṛganābhilepatamaḥsamāsāditadigbhrameva ||
bibhramya taccārunitambacakre dūtasya dṛk tasya khalu skhalantī |
sthirā cirād āsta tadūrumabhāstambhāv upāśliṣya kareṇa gāḍham ||
 (NC. 7.5—7)

«Его взгляд погрузился ли в амриту луны ее лица, пребывал ли зажатым между ее грудей, или загодя покинул ее тонкую талию из боязни оступиться?»

Подвижный взгляд Наль, [этот] путник, блуждающий по частям тела влюбленной, не раз обойдя [ее] груди, сиял, потеряв направление в темноте их мускуса.

Взгляд этого вестника, спотыкаясь, проблуждав по кругу ее ягодич, наконец остановился, крепко обхватив рукой (лучом) стволы банановых пальм ее ляжек».

Увидев нечто прекрасное, «овеществленный» взгляд делается причастным этому. Наль говорит богам:

nāsti janyajanakavyatibhedaḥ satyam annajanito janadehaḥ ।
vikṣya vaḥ khalu tanūm amṛtādāṃ dṛṇ nimajjanam upaiti sudhāyām ॥

(NC. 5.94)

«Воистину, нет разницы между родителем и рожденным, а тело живого существа рождено пищей, увидев ваше тело, питающееся амритой, мой взгляд / глаз погрузился в амриту».

8.14. Образ основан на сравнениях, очень распространенных в санскритской поэзии. Глаза сравниваются с синими лотосами, ноги и руки с красными, лицо с белым (впрочем, слово «mukha» имеет также значение рот, а рот сравнивается с красным лотосом). Ср.

karapadānanalocananāmabhiḥ śatadalaiḥ sutanor varahajvare ।
ravimaho bahupītacaraṃ cirād anīśatāpamiśād udasṛjyata ॥ (NC. 4.17)

«В лихорадке разлуки у стройной [красавицы] лотосами, имя которым руки, ноги, лицо и глаза, в течение долгого времени в изобилии выпитое прежде пылание солнца теперь извергалось под видом непрерывного жара».

Взгляд вновь «овеществляется», уподобляясь родственным объятиям.

8.15. Завершая описание, поэт возвращается к теме эмоционального состояния героини. Строфа содержит чрезвычайно важную мысль, во многом объясняющую, почему тема зрения играет в поэме столь значительную роль. Согласно воззрениям индуистов, человек, подвижничеством достигший окончательного освобождения от мира и соединившийся с абсолютом, испытывает высшее блаженство, недоступное людям, находящимся во власти сансары. Но свободный от мира чувственных объектов аскет не знает привязанности к вещам и людям и, следовательно, не испытывает радости или горя от их присутствия или отсутствия. Дамаянти, глядя на Наля, подобно стремящемуся к соединению с брахманом подвижнику, полностью отрешается от себя самой. Ее сознание и воля подчинены лишь образу Наля, и все приведенное описание как раз и призвано показать, как героиня исчезает, превращаясь только лишь во взгляд, полностью сосредоточенный на возлюбленном. И наделение глаз эмоциями и собственным разумом, и «овеществление» взгляда, и тема «выпивания» взглядом, вся эта риторика, в конечном счете, должна продемонстрировать полнейшую поглощенность персонажа объектом его любования. Забывшая о себе Дамаянти как бы становится «muk-tā» — «освободившейся», достигшей мокши. Но она не отрешается от земного мира, поскольку объект ее любования находится именно в этом мире. В результате она обретает некую «двойную сладость блаженств освобождения и пребывания в мире» — абсолютный оксюморон, с точки зрения индуизма.

Так изображается в поэме первая встреча влюбленных. Главным качеством персонажа становится зрение. Самозабвенное созерцание возлюбленно-

го дарует неопишемое блаженство. Теперь обратимся к ситуации другого рода. Вот небольшой фрагмент из описания страданий Дамаянти в разлуке.

madanatāpabhareṇa vidīrya no yad udapāti hṛdā damanasvasuḥ |
 niviḍapinakucadvayayantraṇā tam aparādham adhāt pratibadhnatī ||
 niviśate yadi śūkaśikhā pade sṛjati sā kiyatīm iva na vyadhām |
 mṛḍutanor vitanotu kathaṃ na tām avanibhṛt tu nivīśya hṛdi sthitaḥ ||
 manasi santam iva priyam īkṣitum nayanayoḥ spṛhayāntarupetayoḥ |
 grahaṇaśaktir abhūd idam īyayor api na sammukhavāstuni vastuni ||
 hṛdi damasvasur aśrujharaplute pratiphalad virahāttamukhānateḥ |
 hṛdayabhājam arājata cumbitum nalam upetya kilāgamitam mukham ||
 suhṛdam agnim udañcayitum smaraṃ manasi gandhavahena mṛgīdṛśaḥ |
 akali niḥśvasitena vinirgamānumitanihnutaveśanamāyitā ||
 virahapāṇḍimarāgatamomaśīsitamatannijapītimavarṇakaiḥ |
 daśa diśaḥ khalu taddṛg akalpayal lipikarī nalarūpakacitritāḥ ||
 smarakṛtīm hṛdayasya muhur daśāṃ bahu vadanniva niḥśvasitānilaḥ |
 vyadhita vāsasi kampam adaḥ śrite trasati kaḥ sati nāśrayabādhane ||

(NC. 4.10—16)

«Вину за то, что сердце сестры Даманы не разорвалось, расколовшись под тяжестью любовных страданий, несет противодействующее [этому] давление пары огромных и твердых грудей.

Каких только страданий не причиняет колючка, если она вонзается в ногу? Как же у имеющей нежное тело не вызовет [боли] царь, что, войдя в сердце, там остался?

У ее глаз, обратившихся вовнутрь, словно чтобы видеть пребывавшего в сердце милого, не было способности к восприятию даже предмета, находящегося прямо напротив лица.

Рот сестры Дамы, из-за вызванного разлукой наклона лица отражающийся в груди, омытой потоками слез, казался пришедшим [сюда] Налем, находившимся в [ее] сердце, явившимся, чтобы поцеловать [ее].

Ветер, чтобы разжечь в сердце ланеглазой любовь, [этот] огонь, своего друга, стал благодаря вздоху лазутчиком, о чьем тайном приходе догадываются по выходу.

Ее глаз, [этот] художник, красками ее собственной желтизны, черноты чернил обморока, красноты (влюбленности) и бледности (белизны) разлуки, воистину, сделал 10 стран света разукрашенными изображениями Наля.

Ветер вздохов, словно много раз сообщавший о состоянии груди (сердца), являющемся делом [рук] Смари, многократно вызывал дрожь в бывшей на ней одежде: когда прибежище в опасности, кто же не испугается?»

Поэт использует уже рассмотренные выше мотивы, связанные с темой сердца. Любовь представлена как в виде аллегорических образов возлюб-

ленного, пребывающего в сердце, и огня разлуки, так и в виде физических страданий. Присущая слову «hṛdaya» двойственность значения служит основанием для постоянного соединения аллегории и физиологии: сердце не разрывается, будучи прижато тяжестью груди, царь в сердце причиняет боль, словно заноза в ноге, отраженный в мокрой от слез груди (hṛd) рот кажется поцелуем находящегося в сердце (hṛdaya) возлюбленного, а ветер тяжелых вздохов разжигает горящий там же огонь любви. Риторическая игра может заходить и еще дальше, приписывая проявление эмоций даже неодушевленным предметам: даже одежда дрожит от страха, опасаясь за безопасность сотрясаемой вздохами груди (hṛdaya), своего прибежища, чье (теперь hṛdaya — сердце) бедственное положение вызвано Смарой.

В целом же ситуация разлуки оказывается противоположной ситуации свидания прежде всего тем, что здесь Дамаянти погружается в себя, в свой внутренний мир, в свое сердце. Глаза упоминаются лишь затем, чтобы подчеркнуть отсутствие зрения. Взгляд героини устремлен в сердце и в результате она видит лишь своего возлюбленного. Такова своеобразная диалектика внешнего и внутреннего, диалектика сердца и глаз. Разлука — это погружение в себя, когда персонаж забывает обо всем мире в страдании. Свидание — это погружение в другого, когда персонаж забывает о себе в блаженстве.

Теперь нам остается лишь рассмотреть последний элемент «психологизма» поэмы Шрихарши — эмоцию. Что такое чувство, переживание само по себе, и какой круг мотивов с ним связан? В санскрите существует одно наименование эмоции как таковой, и наименование это довольно часто встречается в «Найшадхиячарите». Речь идет о понятии «раса». Сам факт, что слово это неоднократно встречается в художественном тексте, не тривиален, поскольку «раса» — это термин, т. е. слово относящееся к сфере литературной рефлексии, к метаязыку, а не к собственно языку литературы. Раса (rasa, букв. «сок») служит наименованием для ряда эмоциональных состояний, считавшихся основными (их 8 или 10). Вероятно, это единственное возможное общее определение, поскольку данное понятие, возникшее в театроведческой традиции, а затем проникшее в поэтику и философскую эстетику, разные авторы толковали по-разному. Смысл этого понятия стал предметом продолжавшихся не одно столетие дискуссий, итогом которых явился знаменитый фрагмент из «Абхинавабхарати» Абхинавагупты (10—11 вв., Bharata, v. 2, с. 272—286)⁶. Кашмирский философ дает полемический обзор взглядов предшественников, а затем предлагает свое собственное понимание термина «раса». Отметим некоторые важные черты этой концепции, с которой несомненно был знаком и обладавший энциклопеди-

⁶ См. Gnoli, Алиханова, 1991, Алиханова, 1977. О происхождении понятия см. Алиханова, 1988.

ческой образованностью Шрихарша. Согласно Абхинавагупте, расы представляют собой особые эстетические эмоции, возникающие в сознании человека, воспринимающего произведение искусства. Эти эмоции отличаются от обычных, во-первых, своим безличным характером, и во-вторых, тем особого рода наслаждением, которое они обязательно доставляют испытывающему их индивидууму. Дело в том, что эстетическая эмоция, с одной стороны, должна ощущаться воспринимающим как своя собственная (без этого нельзя было бы говорить об эмоции), а с другой, как чужая, поскольку она обусловлена не личными обстоятельствами жизни читателя или зрителя, а художественным произведением с его необходимой условностью. Это противоречие ставит эстетическую эмоцию вне оппозиции свой — чужой, иными словами, раса оказывается неким чувством вообще, возможным лишь в момент восприятия произведения искусства. И поскольку раса, таким образом, освобождает сознание от связанного с личной заинтересованностью волнения, делает его абсолютно спокойным и ясным, то восприятие расы (Абхинавагупта пользовался термином «rasaṇā» — «вкушение») есть всегда наслаждение, хотя в обычной жизни те же самые чувства могли бы быть нам неприятны.

Возвращаясь к поэме Шрихарши, прежде всего следует принять во внимание, что слово существует в художественном тексте, совсем не так, как в тексте научном. Всякий термин должен обладать точным и строго определенным значением. Абхинавагупта создал очень глубокое и оригинальное учение об эстетическом переживании, но формально он лишь устанавливал истинное значение термина из древнего текста. Слово в художественном тексте иногда наоборот тяготеет к семантической широте, к неоднозначности и игре различных смысловых оттенков.

Словарь Апте приводит 30 значений для слова раса, но многие из этих значений близки друг другу. Для нас важно, что данное слово, во-первых, может означать как «жидкость» вообще, так и служить названием для некоторых конкретных жидкостей — «сок», «вода», «отвар», «сок сахарного тростника», «молоко» и «нектар», во-вторых, имеет значение «вкус», и в-третьих, означает «наслаждение» (Апте с. 796—797). Эти аспекты семантики данного слова постоянно обыгрываются в поэме. Например, раса очень часто предстает в виде жидкости, а ее «вкушение» сравнивается с вкусовыми ощущениями.

Можно выделить три существенных сферы употребления слова «раса».

1) Наличие расы может служить характеристикой некоего текста. Иногда Шрихарша использует это слово, говоря о своем произведении в целом. Так, в финальной строфе пятнадцатой главы поэт утверждает, что созданная им махакавыя «сладостна от обилия расы» (kṛṣetararajasvāda 15.93). При этом, очевидно, имеется в виду любовная раса, что следует как из содержа-

ния поэмы, так и из последней шлоки первой главы, где говорится, что «Найшадхиячарита» «прекрасна благодаря манере (?) любовной [расы]» (śṛṅgārabhaṅgyā mahākāvyē cāruṇi naiṣadhiyacarite 1.145). Но понятие «раса» неоднократно используется не только в финальных строфах, где поэт от своего лица говорит о своей махакавье, но и в основном тексте глав. Здесь оно служит для характеристики речей персонажей. Например, о Нале сказано, что он произнес «речь, брызжущую смешной расой» (giraṃ parihāsarasotki-gāṃ 22.105), а утренняя песня вайталиков описывается как «речи, обильно умашенные расами, ясными благодаря бхавам, проявленным мастерством [в плетении] гирлянды словес, приятных для слуха» (śrutimadhupadasragvaidagdhīvbhāvitabhāvikasphuṭarasabhṛśābhyaktā [...] giraḥ 19.1). В подобных случаях «раса» сохраняет свою терминологичность, выступая как категория традиционной поэтики, хотя другие значения этого слова также вовлекаются в риторическую игру. Раса, что, впрочем, видно и из предыдущих примеров, часто предстает в виде жидкости, так или иначе связанной с речью персонажей: «rasasraveṇa stimitāṃ [...] bhāratīm» (9.19) — «речь, увлажненную потоком расы»; «bhramāmi te bhaimi sarasvatīrasapravāhacakreṣu nipyatya katyadaḥ» (9.51) — «о дочь Бхимы, доколе мне так кружить, попав в водовороты потока расы твоей речи?»; «vāṇī manmathatīrtham ujjvalarasasrotasvatī kāpi te» (21.141) — «твоя речь — тиртха Манматхи, некая река из сияющей расы». Иногда образ строится на использовании двух полноправных значений слова, т. е. строфа содержит шлещу.

yad atanujvarabhāk tanute sma sā priyakathāsarasīrasamajjanam |
sapadi tasya cirāntaratāpinī pariṇatir viṣamā samapadyata || (NC. 4.2)

«То, что она, страдающая от любовной лихорадки, совершила погружение в воду (в расу) озера рассказов о возлюбленном, сразу же привело к опасному результату [в виде] продолжительного жара».

Если раса это жидкость, то наслаждение ею (ее «вкушение») сравнивается со вкусовыми ощущениями: «tvaccāruvāṇīrasavenitīratṛṇānukāraḥ khalu koṣākāraḥ» (22.57) — «воистину, сахарный тростник — это лишь подражание траве на берегу потока расы твоей прекрасной речи».

2) Однако раса характеризует не только речи персонажей, но и саму героиню поэмы.

rasasya śṛṅgāra iti śrutasya kva nāma jāgartti mahān udanvān |
kasmād udasthād iyaṃ anyathā śrīr lāvaṇyavaidagdhyanidhiḥ payodheḥ ||
(NC. 10.115)

«Где же находится великий океан расы, известной как любовь, ведь иначе из какого океана поднялась эта Шри, вместилище утонченности красоты?»

Любовная раса объявляется буквально сущностью Дамаянти, она «taraṅginī [...] prabhūtā [...] śṛṅgārasasya» (7.11) — «обильная река любовной расы» и «śṛṅgāradhārām» (10.127) — «поток любовной [расы]». Расой обладает ее взгляд:

dayasva no ghātaya naivam asmān anaṅga cāṇḍālaśarair adṛśyaṁ |
bhinnā varaṁ tikṣṇakaṭākṣabāṇaiḥ premas tava premarasāt pavitraiḥ ||

(NC. 8.93)

«Смилуйся над нами, не дай убить нас невидимым стрелам Бестелесного чандаалы, пусть лучше мы умрем, пронзенные острыми стрелами твоих взглядов искося, чистыми от любовной расы».

И даже ее талия: «śṛṅgārasargasikadvyaṇukodari» (11.26) — «о имеющая талию из двух атомов, искусных в создании любовной [расы]».

3) Слово «раса» употребляется и тогда, когда речь идет о чувствах, испытываемых персонажами.

na ṣaḍvidhaḥ śiṅgajanasya bhojane tathā yathā yauvatavibhramodbhavaḥ |
apāraśṛṅgāramayaḥ samunmiṣaṇa bhṛṣaṁ rasas toṣaṁ adhatta saptamaḥ ||

(NC. 16.108)

«Не так шесть рас, [находящихся] в кушаньях, доставляли удовольствие повесам, как рожденная кокетством юных красавиц сильно возросшая седьмая [раса], состоящая из беспредельной любви».

В этой строфе из описания свадебного пира образ построен на использовании значения «вкус». Шесть рас — это шесть основных вкусовых ощущений⁷, из сочетания которых, согласно традиционной индийской кулинарии, образуется конкретный вкус того или иного блюда. Называя любовную расу седьмой, поэт как бы ставит ее в один ряд не с эмоциональными, а с вкусовыми ощущениями.

Но представление расы в виде жидкости также встречается в связи с эмоциями персонажей.

vīkṣya tasya varuṇas taruṇatvaṁ yad babhāra nibiḍaṁ jaḍabhūyaṁ |
nauṇitī jaḍapateḥ kimu sāśya prājyavismayarasastimitasya || (NC. 5.61)

«То состояние полного оцепенения, которое испытал Варуна при виде его юности, разве не подобает оно этому Владыке Вод, остолбеневшему (мокромu) от обильной расы (воды) удивления».

Более того, даже когда само слово «раса» или некое терминологическое наименование конкретной расы (как śṛṅgāra) отсутствует, эмоции очень

⁷ «[...] kaṣāyo 'strī madhuro lavaṇaḥ kaṭuḥ | tikto 'mṛṣa ca rasāḥ [...]» (Amara 1.5.9) — «вяжущий, сладкий, соленый, острый, горький, кислый — расы».

часто «овеществляются» Шрихаршей в виде жидкостей: «priyapremamahāmbadhau» (16.118) — «в океане любви к возлюбленному»; «nījarāgasāgaram» (18.75) — «океан своей страсти»; «citrāmbudhau» (7.108) — «в океане изумления»; «śarmormikirmiritadharṃalipsuḥ» (6.97) — «жаждущая дхармы, перемежающейся с волнами блаженства»; «ekabhāvaṃ śarmormikañcukitam» (11.118) — «единство, покрытое волнами блаженства»; «mahāhrade hriyaḥ» (9.141) — «в озере стыда»; «trapormipratīṣṭayā» (14.29) — «завесой волны стыда»; «hrīsarit» (18.32) — «река стыда».

Таким образом, представление о расах во многом влияет и на представления об эмоциях вообще. Более того, если вновь обратиться к эстетике Абхинавагупты, становится ясно, что его понимание расы также было принято во внимание автором «Найшадхиячариты». «Когда же раса создана, наступает наслаждение ею, которое коренным образом отличается и от непосредственного познания, и от воспоминания; оно состоит в таянии, расширении и распускании и похоже на вкушение высшего Брахмана, поскольку характеризуется успокоением в блаженстве, представляющим собой естественное состояние нашего сознания, сформированного из саттвы, на разные манеры пронизанной раджасом и тамасом» (перевод Ю. М. Алихановой, 1977). В этом фрагменте из «Лочаны» эстетическое переживание сопоставляется с религиозным. То же делает и Шрихарша, говоря о переживаниях любовных.

brahmādvayasyānvabhavat pramodaṃ romāgra evāgranirīkṣite 'syāḥ |
yathaucitītham tadaśeṣaḍrṣṭāv atha smarādvaitamudaṃ tathāsau || (NC. 7.3)

«Когда вначале был увиден [лишь] кончик волоска на ее теле, он испытал блаженство единения с Брахманом, а затем, увидев тот [волосок] целиком, как подобает, наслаждение единения со Смарой».

В то же время кашмирский философ говорил и о различии религиозной и эстетической сфер сознания. «И оно (*вкушение расы*) 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 про-

исходит 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» (перевод Ю. М. Алиханова, 1991, с. 300). Именно об этом самозабвении и «двойной сладости блаженств освобождения и пребывания в мире» и писал Шрихарша, описывая созерцание Наля впервые увидевшей его Дамаянти, не случайно, блаженство, о котором идет речь, поэт также называет словом *раса* (*muktasaṃsāridaśārasa*).

Но между концепцией Абхинавагупты и тем представлением о *расе*, которое можно реконструировать, исходя из изображения переживаний героев в поэме Шрихарши, есть одно весьма существенное различие. Согласно Абхинавагупте, *раса* — это эстетическая эмоция, т. е. восприятие произведения искусства — необходимое условие для ее возникновения. Эстетическое переживание, таким образом, решительно отграничено от обычных, жизненных переживаний. В этом смысле, можно с некоторой долей условности говорить о присутствии *рас* в поэме, имея в виду воздействие поэмы на читателя, иными словами, желая сказать, что книга содержит все необходимые элементы, чтобы читатель испытал эстетическое наслаждение, «вкушение *расы*». И когда слово «*раса*» используется для характеристики всей «Найшадхиячариты» или какой-либо ее части, это подразумевает именно такое терминологическое употребление данного слова. Но если *раса* служит обозначением для эмоций героев, то представление о ней вступает в прямое противоречие с философской эстетикой Абхинавагупты. В жизни у людей бывают лишь обычные переживания — любовь, страх, гнев и т. д., а насладиться любовной, страшной или гневной *расой* можно, лишь читая книгу или глядя на игру актеров. Однако герои Шрихарши имеют дело с *расами* непосредственно в жизни.

cucumbāsyam asau tasyā rasamagnaḥ śritasmitam |
nabhomaṇir ivāmbhojaṃ madhumadhyānubimbataḥ || (NC. 20.25)

«Он, погруженный в [любовную] *расу*, поцеловал ее улыбающееся лицо, словно отраженное в нектаре солнце — лотос».

Наль не просто любит Дамаянти, он «погружается в любовную *расу*». «Двойное блаженство» впервые увидевшей возлюбленного героини явно навеяно идеями Абхинавагупты, но ведь Дамаянти находится не в зрительном зале и смотрит не на театральную сцену. В чем же дело? Зачем понадобилось Шрихарше в его произведении совмещать язык и метаязык литературы?

Вернемся к тому, о чем говорилось в конце первого раздела этой работы. Поэма Шрихарши дает исключительно подробное изображение придворного

быта. Мы используем слово «быт», но это совсем не тот низкий, комический быт военного лагеря и простонародья, о котором шла речь в связи с «Шишупалавадхой» Магхи. Здесь все — вещи, люди, поступки, речи — предельно эстетизировано, все подчинено представлениям о красоте, все воплощает собой идеал художественности. В поле зрения автора могут попадать даже столь незначительные предметы, как плевательница для бетеля (16.28), — но при этом они изображаются как уникальные произведения искусства. Описывает ли поэт растения в парке, или составляющие дворцовый комплекс постройки, или кушанья на свадебном пиру, или убранство храма, или одежду и т. д., — все это исключительно по своей роскоши и красоте, все это заслуживает удивления и восхищения. И все это вместе — придворный быт, не имеющий ничего общего с низким бытом. Здесь все подчинено эстетике. И в этом мире идеальных героев, идеальных ландшафтов и идеальных предметов снимается основополагающее для автора «Абхинавабхарати» и «Лочаны» противопоставление искусства и реальной жизни. Реальная жизнь становится художественным произведением. Идеальный влюбленный — неотъемлемая часть этого мира, и только на его фоне он и может быть изображен. Он изначально свободен от тех «препятствий» («vighna», в терминологии Абхинавагупты), устранение которых у обычного человека должно произойти под воздействием художественного произведения. Он полностью подчинен любовному чувству, у него нет эгоистического «я» и он не испытывает эгоистических реакций в связи с происходящим. Лишенный характера, он по определению обладает необходимой для «вкушения расы» универсальностью сознания. В придворной среде он идеальный субъект, окруженный миром идеальных объектов.

Таким образом, становится ясно, что и поэма Шрихарши являет собой своеобразное преломление вечной для махакавы царской темы. Теперь вместо царского космоса перед нами картина придворного быта. Эта картина не менее важна, чем сама история любви героев. Герои, живя в этом мире, «вкушают расы», читатель, погружаясь в мир поэмы, в чем-то уподобляется им, освобождаясь от личных эмоций и приобщаясь к эмоциям эстетическим. Махакава — часть придворной культуры, но в то же время она воссоздает эту культуру целиком в наиболее рафинированной и доведенной до абсолютного, невозможного в реальности совершенства форме.

Заканчивая этот раздел, следует, вероятно, сказать несколько слов о поэме Шрихарши в целом. Дело в том, что принятые в индологии оценки «Найшадхиячариты» представляются совершенно несправедливыми. «Это, несомненно, последний шедевр трудолюбия и изобретательности, который может продемонстрировать махакава, но поставить его рядом с шедеврами Калидасы, Бхарави и даже Магхи значило бы проявить полную неспособность отличить поэзию от подделки под нее» (Dasgupta, De, с. 325), — так

характеризует «Найшадхиячариту» Сушил Кумар Де, автор, впрочем, вообще склонный к опрометчивым оценкам, основанным на приложении литературного вкуса своего времени к произведениям, созданным совсем в другую эпоху. Но даже столь проницательный исследователь, как М. В. Эмено, фактически, солидаризируется с подобной характеристикой поэмы: «Работа умная, изобретательная, местами даже блестящая по своему мастерству, но в целом, каких бы претензий на место первостепенного поэта ни было у Шрихарши, они превращаются в ничто, если рассмотреть вымученную, вялую, безжизненную большую часть объема этого произведения. И все же поэма представляет интерес для санскритолога, поскольку в некоторых отношениях она доводит до конца характер, темы, мотивы и стиль всей индийской словесности от эпоса до появления современной литературы на живых языках» (Emeneau, с. 87). Далее ученый объясняет, что поэма интересна предельным усложнением риторики и частым использованием бытовых объектов сравнения (Там же с. 88—90). Даже посвятивший «Найшадхиячарите» две монографии Джани, хоть и оценивает творчество Шрихарши достаточно высоко, не обращает внимания на его отличия от предыдущей традиции. Причина подобной недооценки последней великой махакавы в современном индологическом литературоведении кроется как раз в отсутствии исследований, посвященных поэтике жанра. Именно этим объясняется тот факт, что очевидное новаторство «Найшадхиячариты» до сих пор оставалось незамеченным во всех без исключения работах по истории санскритской литературы.

Глава 3

ПРОБЛЕМА ЖАНРА

Задачей двух предыдущих разделов было выявить как основные характеристики махакавы, так и наиболее существенные затрагивающие их изменения. Однако объяснить происходящее с махакавией можно, лишь рассматривая ее в общем контексте санскритской литературы, ведь меняясь, литературные формы взаимодействуют друг с другом: тематика, изначально свойственная одним из них, проникает в другие, стилистические различия нивелируются или, наоборот, усиливаются, покинутое одними место в центре жанровой системы достается другим, ранее пребывавшим на периферии. В этом разделе речь пойдет о взаимодействии книжного эпоса с другими жанрами, конечно, не со всеми, а лишь с теми из них, которые оказали на махакавию существенное и очевидное влияние.

Махакавия занимала верхнюю ступень в жанровой иерархии. Совсем иным было положение поэзии малых форм (single-stanza poetry, как ее называют в англоязычных историях литературы). Разнообразная по тематике, но не дифференцированная в жанровом отношении, бытовавшая преимущественно в устной форме, эта поэзия в течение долгого времени испытывала довольно пренебрежительное отношение к себе индийских теоретиков литературы. Еще в 8 веке Вамана утверждал (1.3.29), что кавия в виде отдельных строф вообще лишена эстетических достоинств.

Но для нашей темы особенно важно мнение Дандина, считавшего излишним рассматривать такую поэзию, поскольку она представляет собой лишь часть махакавы.

muktakaṃ kulakaṃ koṣaḥ saṅghāta itī tādr̥śaḥ |
sarga-bandhāṅśa-rūpa-tvād anuktaḥ padyavistaraḥ || (KD. 1.13)

«Муктака, кулака, коша, сангхата¹ — такие разновидности поэзии [здесь] не рассматриваются из-за того, что они являются частью саргабандхи».

¹ Муктака — отдельные строфы, кулака — стихотворение из нескольких строф или, в более узком смысле, 4 строфы с одним подлежащим и одним сказуемым, коша — собрание отдельных строф, сангхата — поэма, написанная одним метром.

Действительно, все, что есть в древней поэзии малых форм, известной нам по шатакам Бхартрихари и стихам из «Панчатантры», — светская и религиозная дидактика, описания сезонных развлечений, восхваления женской красоты — может быть без труда найдено и в махакавыях Калидасы. Однако поэзия малых форм, в гораздо меньшей степени, чем махакавыя, подчиненная жестким требованиям литературного канона, оказалась значительно более восприимчивой к переменам литературных вкусов эпохи. Описывая совершившиеся в этой литературной форме изменения предельно коротко, можно сказать, что их главной сферой стала любовная поэзия, их главным стимулом — влияние пракритской лирики, а главным символизирующим их именем — имя Амару (7 в.)².

Собранная в «Саттасаи» (Sattasaī — Семь сотен [строф]) древняя пракритская лирика существенным образом отличалась от санскритской кавьи. Содержанием большинства пракритских стихов является некая сценка или ситуация из деревенской жизни. Любовная тематика, безусловно, преобладает во всем собрании, и именно с ней связано большинство ситуаций, — это могут быть страдания жены, чей муж отправился на чужбину, тоска путника, оставившего дома жену, семейная ссора, вызванная женской ревностью, описание женской или мужской влюбленности, предельно краткий рассказ о поступке добродетельной или распутной женщины и т. д. Ситуации многократно повторяются, но рассказаны они могут быть по-разному. Иногда это речь автора, иногда одного из участников происходящего (чаще всего героини или ее подруги вестницы). В конечном счете, каждая ситуация служит передаче некоторого эмоционального состояния, переживаемого одним или несколькими из действующих лиц; состояния эти столь же однотипны, как и ситуации, но здесь исключительно важную роль играет конкретная деталь, которая может превратить общую каноническую ситуацию (например, разлука в сезон дождей) в индивидуальную сценку (скажем, женщина плачет в доме, соломенная крыша с которого сорвана ветром, SS.4.15). Строфы из «Саттасаи» совершенно не похожи на поэзию Бхартрихари, зато у них много общего со стихами из «Амарушатаки». Произведения Амару и его последователей, в отличие от древней санскритской поэзии ма-

² «Амарушатака» («Сто [строф] Амару») — наиболее известное и самое старое собрание стихов, о которых идет речь, хотя в индологии и существует дискуссия о том, являлась ли эта книга в своем первоначальном варианте собранием произведений одного или многих авторов («Amaruśatakam». «Introduction», с. 21—23), иными словами, следует ли считать загадочного Амару (чье имя в разных манускриптах пишется как Amaru, Amaru, Amara, Amara, Amaru, Amaru, Amaru и Amaru, Там же, с. 9) поэтом или всего лишь составителем. Многие строфы из «Амарушатаки» встречаются в других собраниях под другими именами. Впрочем для нас важно лишь то, что стихи, подобные представленным в «Амарушатаке», писали очень многие авторы, и кем бы ни был Амару, речь в любом случае идет о направлении в поэзии, а не об одном только авторе.

лых форм, не содержат дидактических сентенций и, как правило, совершенно лишены риторических украшений. В подавляющем большинстве это сценки, ситуации, связанные с женской ревностью, разлукой и т. д., сюжетно очень близкие к некоторым сценкам из пракритской поэзии, и вполне убедительным представляется мнение о том, что именно пракритское влияние лежит в основе произошедших в санскритской поэзии малых форм перемен (Алиханова, Вертоградова, с. 54—55). С другой стороны, стихи Амару нельзя назвать просто «переводом» с махараштри: в них отсутствует чрезвычайно важная для «Саттасаи» деревенская тема, более того, их существенной особенностью становится «совершенное отвлечение от социального и даже бытового фона» (Там же, с. 55). Герои «Саттасаи» — это сельские жители, они богатые или бедные, кто-то из них пашет землю, кто-то охотится, кто-то заботится о безопасности деревни, кто-то отправляется на заработки в дальние края и т. д., тогда как герои Амару являют собой только влюбленных, у них нет других характеристик, кроме психологических. Но как бы там ни было, для санскритской кавьи сценки Амару означали появление поэзии малых форм нового типа, поэзии, где через конкретные ситуации передавались оттенки любовного чувства, поэзии, со временем повлиевшей и на теоретиков литературы, изменив положение подобных произведений в жанровой иерархии. Так, Анандавардхана, который в своем трактате нередко цитирует пракритские строфы наравне с санскритскими, практически уравнивал в правах малые и крупные поэтические формы: «Вовсе же нетрудно заметить, что поэты столь же любят создавать расы в стихотворениях, сколь и в больших сочинениях. Ведь стихи поэта Амаруки, например, знамениты именно тем, что они источают страстную расу, наподобие [иных] произведений больших размеров» (Пер. Ю. М. Алихановой, «Дхваньялока», с. 126).

Итак, имеет ли пракритское влияние, очевидное в любовной поэзии типа Амару и, следовательно, являющееся существенным фактором в истории санскритской литературы, какое-либо отношение к махакавье?

Обратим внимание на два обстоятельства, связанные с «Киратарджунией» Бхарави.

Во-первых, в этой махакавье появляется новое описание — описание деревни и сельской местности (гл. 4). Ничего подобного мы не встречаем ни в одном из известных нам более ранних произведений санскритской литературы, поэтому вполне допустимым выглядит предположение, что сама идея ввести данную тему в весьма ограниченный круг описаний махакавьи возникла у Бхарави под влиянием пракритской поэзии.

paṭā pūrvām jahato vijihmatām vṛṣopabhuktāntīkasasyasampadaḥ |
rathāṅgasīmantitasāndrakardamān prasaktasampātapṛthakṛtān pathaḥ ||

(КА. 4.18)

«Он шел по потерявшим былую неровность, ставшим четкими из-за постоянного движения дорогам, с густой грязью, разделенной [следами] колес, с посевами по краям, потравленными быками».

Слово «*śimantita*», переведенное нами как «разделенный», образовано от существительного «*śimanta*», которое чаще всего встречается в значении «пробор», отсюда «*śimantita*», прежде всего, «расчесанные на пробор [волосы]». Использование здесь этого слова выглядит несколько странным, если не вспомнить, что дорога и дорожная грязь сравнивались с пробором в пракритской лирике.

majjhe paaṇupaṇkaṃ avahovāsesu sāṇacikkhillam ।
gāmassa śīsaśīmantaṃ va racchāmuhaṃ jāam ॥ (SS. 7.82)

«В середине жидкая грязь, а с обеих сторон густая глина,— начало улицы в деревне стало словно пробор на голове».

Во-вторых, Бхарави вводит в блок связанных с апсарами описаний любовные сценки с безымянными участниками, чередующиеся с описательными строфами. Здесь пракритское влияние представляется еще более вероятным. Этим влиянием может объясняться как близость тематического репертуара (ревность, разлука и т. д.), так и прямое совпадение ряда мотивов. Приведем пример.

У Бхарави:

śaṅkitāya kṛtabāṣpanipātām īrṣyā vimukhitām dayitāya ।
mānīnim abhimukhāhitacittām śaṅsati sma ghanaromavibhedaḥ ॥ (KA. 9.46)

«Сомневающемуся возлюбленному густое поднятие волосков [на теле] говорило, что ревнивица, отвернувшаяся и роняющая слезы ревности, повернулась к нему сердцем».

В «Саттасаи»:

avalambiamāṇaparammuhiē entassa māṇiṇi piassa ।
puṭṭhapulauggamo tuha kahei sammuhathīaṃ hiaam ॥ (SS. 1.87)

«О ревнивица, у тебя, отвернувшейся из-за ревности, поднявшиеся на спине волоски говорят приближающемуся возлюбленному о повернувшемся к нему сердце».

И строфа Бхарави и стихотворение из «Саттасаи» построены на непосредственном по-русски противопоставлении однокоренных слов, означающих «отвернувшийся» — «повернувшийся лицом [к кому-либо]» (санскрит: «*vimukhita*» — «*abhimukha*», пракрит: «*parammuha*» — «*sammuha*»), при этом первое слово относится к женщине и имеет прямой смысл, тогда как второе характеризует ее сердце и, следовательно, употреблено метафорически.

Можно обнаружить и строфы, где сходство основывается не столько на содержательных, сколько на формальных элементах. Так, в «Саттасаи» есть ряд стихотворений, содержащих обмен репликами между персонажами. Темой этого предельно краткого диалога становится, как правило, любовная ссора.

pasia pie kā kuviā suaṇu tumaṇ paraṇṇammi ko kovo |
ko hu paro nātha tumaṇ kīsa apuṇṇāṇa me sattī || (SS. 4.84)

«— Смилуйся, любимая!— А кто гневается?— Ты, красавица.— Какой гнев на постороннего?— Кто же посторонний?— Ты, господин.— Почему?— [Такова] сила моих прегрешений».

Бхарави также использует подобный способ построения строфы, но у него репликами обмениваются ревнующая героиня и ее подруга, исполняющая роль вестницы.

ucyatām sa vacanīyam aśeṣaṇ neśvare paruṣatā sakhi sādhvī |
ānayainam anunīya kathaṇ vā vipriyāṇi janayannanuneyah ||
(КА. 9.39)

«— Все, что следует ему сказать, пусть будет сказано!— Подруга, не добавляет грубость по отношению к господину.— [Тогда] приведи его, умиловив.— Стоит ли умиловивать делающего неприятное?»

Конечно, все тематические и формальные особенности, о которых идет речь, можно во множестве найти как в стихах из «Амарушатаки», так и в любом другом средневековом собрании санскритской поэзии малых форм. Но нельзя не обратить внимание на одно весьма существенное обстоятельство, связанное с хронологией. Дело в том, что поэма Бхарави достаточно достоверно датируется первой половиной шестого века (даже еще точнее, интервалом между 530—550 годами), тогда как составление «Амарушатаки», по-видимому, следует отнести к седьмому веку (Warder, 1977, с. 181). Кроме того, есть веские основания полагать, что сама традиция стихов «типа Амару» берет свое начало именно в седьмом веке (Алиханова, Вертоградова, с. 53). А значит, во времена Бхарави подобной санскритской поэзии, скорее всего, еще не существовало. Нужно учесть и то, что Бхарави, вероятно, жил в Карнатаке при дворе Яшодхармана Вишнувардханы, чья империя включала и часть Махараштры (Warder, 1977, с. 199). Таким образом, поэт, по-видимому, был связан с теми самыми местами, где возникла и развивалась пракритская лирика, лишь небольшая часть которой собрана в «Саттасаи». Следовательно, можно предположить, что в случае с «Киратарджунией» мы имеем дело с прямым, не опосредованным санскритской поэзией малых форм, влиянием пракритских двустиший на санскритскую махакавю. Практическая лирика вполне могла пользоваться успехом при дворе,

ведь и составителем «Саттасаи» традиция считает Халу, царя из династии Сатаваханов. И коль скоро махакавья и раньше вбирала в себя тематику иных литературных форм, собственно говоря, всю поэтическую топику, то придворный поэт — конечно, не всякий, а лишь такой новатор, как Бхарави, — вполне мог ввести в свое произведение мотивы и формы, заимствованные из хотя и иноязычной, но хорошо знакомой ему традиции.

Историк литературы не может не отметить новаторства Бхарави. Этот поэт расширил топику описаний и изменил их структуру, введя сценки. Он первый объединил связанные с военным лагерем и проникнутые любовной тематикой описания в единый описательный блок. Он же начал использовать внутренний монолог и изображение некоторых событий как бы глазами персонажей, расширив таким образом возможности повествования. Однако если обратиться к дальнейшей истории махакавьи, не вызывает никаких сомнений тот факт, что не «Киратарджуния» Бхарави, а более поздняя «Шишупалавадха» Магхи стала на несколько столетий своего рода эталоном жанра для многих поэтов, создававших махакавьи. По модели этой поэмы построена «Харавиджая» («Haraviṣaya» — «Победа Хары») Раджанаки Ратнакары (9 в., Lienhard, с. 199) и буддийская махакавья Шивасвамины «Каппханабхьюдая» («Kapphanābhyudaya» — «Торжество Каппханы», 9 в., Krishnama-chariar, с. 158), а плохо датируемый джайнский автор Харичандра в своей «Дхармашармабхьюдае» («Dharmaśarmābhyudaya» — «Торжество Дхармашармы»), по утверждению Г. Якоби, просто «рабски копирует» часть поэмы Магхи (Jacobi, с. 136). Даже такая махакавья, как «Рамачарита» («Rāmacarita» — «Жизнь Рамы») Абхинанды (9 в.), произведение, для которого определяющей должна была стать, прежде всего, многовековая традиция поэм на сюжет «Рамаяны» (Калидаса, Праварасена, Бхатти, Кумарадаса), несет на себе явные следы влияния Магхи. Действие поэмы Абхинанды развивается в три этапа: совет, поход, битва (Warder, 1988. с. 102—114). Божественность главного героя подчеркивается неоднократно. Есть в «Рамачарите» и гимн аватарам, его произносит Матали (гл. 39, Там же, с. 114). Не избежала влияния Магхи и теоретическая поэтика: описание махакавьи в трактате Рудраты (16.7—19) явно ориентированно именно на «Шишупалавадху», что подтверждает и комментатор Рудраты Намисадху.

Конечно, Бхарави не был забыт. Его тоже цитировали в трактатах по поэтике (например, Анандавардхана и Кунтака), восхваляющие его стихи встречаются в антологиях, но образцом для создававших махакавьи поэтов было произведение Магхи, и следовательно, значимость последнего в истории литературы гораздо больше. Почему новатор отошел на второй план, а его продолжатель и соперник занял первое место? Ответ на этот вопрос требует от нас обращения к жанру, в котором средневековая литература достигает наивысшей степени своего развития и расцвета, и — что особен-

но важно в нашем случае — к жанру, гораздо более близкому к махакавье, чем любовная поэзия из «Саттасай» и «Амарушатаки».

Достаточно даже самого поверхностного знакомства с санскритским романом, чтобы заметить, как много у него общего с поэмами, которым посвящена эта работа. Как и махакавья, роман представляет собой большую повествовательную форму. Он тоже изобилует пространными описаниями, чья топика во многом совпадает с традиционным репертуаром описаний махакавьи. Стилистика романа также требует максимальной концентрации риторических фигур. Мысль о том, что имело место существенное влияние махакавьи на роман, уже высказывалась в индологическом литературоведении (Гринцер, 1995, с. 393). Но сходство здесь вполне осознавалось и самими представителями традиции. Так, Дандин говорит о романе достаточно коротко, указывая, что прозаические формы имеют немало общего с махакавьей —

kanyāharaṇasaṅgrāmavipralambhodayādayaḥ |
sargabandhasamā eva naite vaiśeṣikā guṇāḥ ||

(Kāvyadarśa. 1.29)

«Похищение девушки, битва, разлука, торжество [героя] и прочее — одинаково с саргабандхой, это не отличительные [жанровые] признаки».

Но нас интересует сама махакавья. Обязана ли она чем-либо роману? В чем ее особенности, позволившие ей не исчезнуть, а продолжить свое развитие в новых условиях? Как вообще строилось ее сосуществование со столь, казалось бы, близким ей жанром? К тому же «неуживчивость» романа в любой жанровой системе хорошо известна и подробно описана (на материале западной литературы). Именно на пути рассмотрения этих вопросов мы и надеемся выявить главное значение поэмы Магхи, а затем и поэмы Шрихарши.

Прежде всего отметим, что столь важная для махакавьи царская тема часто в той или иной форме присутствует и в романе. Поэтому начать сопоставление этих двух жанров, вероятно, следует с произведения, где данная тема не только значима, но и главенствует над остальными. Созданная в седьмом веке «Харшачарита» Баны («Harṣacarita» — «Жизнь Харши»), посвящена молодости императора Харши, полководца, политика, покровителя искусств, при дворе которого среди других литераторов находился и сам Бана.

Рассмотрим, опуская все детали, содержание одной из глав романа. Описанные в пятой главе «Харшачариты» события полностью ломают все привычное течение жизни главного героя. Харша проводит время на охоте. Приснившийся ему дурной сон нарушает безмятежный покой молодого царевича. Его начинают мучить дурные предчувствия. Он торопится домой, но по пути встречает изможденного вестника Курангаку. Опасения Харши усиливаются. Вестник сообщает ему о серьезной болезни отца. Харша спешит в столицу. В городе и при дворе царят уныние и упадок. Харша идет к

больному отцу и видит, что царь Прабхакаравардхана очень плох. Увидевший сына Прабхакаравардхана говорит: «Сынок, ты похудел» (*vatso kṛṣo 'si' НС, с. 158), а узнав, что Харша ничего не ест, отказывается есть сам, пока не поест царевич. Врачи обещают, что больной поправится, и только молодой врач Расаяна молча плачет. Харша спрашивает его мнение, и тот обещает дать ответ утром. Царевич проводит бессонную ночь, слушая крики больного отца, а на утро он узнает, что Расаяна сжег себя. Харша понимает, что отец его обречен. Вели, главная служанка царицы Яшомати, сообщает царевичу, что сжечь себя решила и его мать. Харша спешит в покои царицы. Он видит, как она прощается с любимыми растениями, птицами и подругами (именно в таком порядке). В слезах Харша падает матери в ноги и умоляет ее изменить свое решение. При виде любимого младшего сына горе Яшомати становится еще мучительней. Она взывает к своим отсутствующим родителям, к дочери и старшему сыну, упрекает судьбу за ниспосланное ей несчастье. В конце концов царице удается совладать со своими чувствами, она объясняет сыну свою решимость, но окончив речь, не выдерживает и падает в обморок. Харша поднимает мать, но больше не пытается с нею спорить. Он стоит молча, глядя в землю. Яшомати, обняв и поцеловав сына, уходит на берег Сарасвати, где сжигает себя. Харша возвращается к отцу и плачет обняв его ноги. Прабхакаравардхана приходит в себя. Он призывает сына к твердости и дает ему последние наставления. Затем царь умирает. Тело его кремируют. Некоторые из приближенных кончают с собой, некоторые отказываются от мирской деятельности и становятся подвижниками.

Даже из этого предельно краткого пересказа видно, что Бана изображает царя совсем не таким, какими мы привыкли видеть царей махакавы. Уже одно то обстоятельство, что отец главного героя не уходит в лес совершать тапас и даже не гибнет на поле боя, а умирает дома в своей постели от внезапной болезни, в какой-то мере лишает героев ореола эпического величия и вводит читателя в более будничный и менее героический мир. То, как изображаются страдания Харши и его родных, делает образ каждого из них еще более ошеломительным. Такие сугубо домашние сцены, где сентиментальность приходит на смену эпической торжественности, превращают высокий царский мир в семейный мир людей, отличающихся от всех прочих скорее особой душевной чувствительностью и благородством в перенесении страданий, чем неким надмирным ритуально-магическим статусом. О матери Харши говорится, что она «рыдала, как простая женщина» (*prā-kṛtapramadeva prārōdīt' НС. с. 166). Обнимающий ноги отца Харша тоже плачет, «как простолюдин» (*itaravat' НС. с. 168).

Ученик Васиштхи в «Рагхуванше» говорит оплакивающему свою жену Адже:

na pṛthagjanavac cchucu vaśaṃ vaśinām uttama gantum arhasi |
drumasānumatām kim antaram yadi vāyau dvitaye 'pi te calāḥ || (RV. 8.90)

«Не следует тебе, о лучший из сдержанных, попадать во власть горя, подобно простолюдинам,— что за разница [была бы] между деревьями и горами, если бы и те и другие трепетали на ветру».

Человеческое горе Аджи — это его слабость. Забывать обо всем от горя свойственно простолюдинам, но такое поведение не подобает царю, и Вашиштва, бессменный наставник рода Рагху, пытается через ученика напомнить Адже, кто он и как ему следует относиться к происходящему. Позднее на страницах той же поэмы величайший царь из Солнечной династии найдет в себе силы отказаться от любимой жены и продолжить выполнять все обязанности, возложенные на него вместе с царским статусом. Страдания же Аджи служат ему упреком. Тогда как в романе Баны сравнение с простолюдинами не несет негативного смысла, даже наоборот, оно подчеркивает душевную, человеческую чувствительность героев, что является их достоинством.

В результате этого усиления человеческих черт в образах персонажей изображение их переживаний начинает играть ничуть не менее важную роль, чем традиционные описания. Главный герой постоянно комментирует происходящее и вербализует свои чувства во внутренних монологах. В пересказанной выше пятой главе приводится 4 внутренних монолога Харши: после встречи с умирающим отцом, после гибели Расаяны, в ночь после смерти отца и, наконец, в ожидании возвращения старшего брата. Кроме того, переживания героев неоднократно описываются и в авторской речи (так описано волнение Харши после его дурных снов), представляются в виде диалогов и сцен, передающих психологический драматизм происходящего (здесь следует вспомнить разговор Харши с матерью).

Теперь можно вернуться к проблеме сосуществования романа и махакавы. После всего сказанного поэма Магхи предстает в новом свете. Думается, именно последовательный отказ от всякого авторского проникновения во внутренний мир персонажей, сосредоточенность, прежде всего, на изображении внешнего, повествование о событиях строго с точки зрения стороннего наблюдателя позволили махакаве обрести свое место в изменившейся системе жанров. Махакава, фактически, становится антиподом романа. Эти два жанра, имеющие ряд схожих черт, делаются прямо противоположными по своей основной направленности. Главное различие — герой романа приобретает черты частного человека, герой махакавы приобретает черты бога. Не случайно в центре произведений Баны, Субандху и Дандина стоят не цари, а царевичи, и обретение царства, как правило, происходит в конце повествования, тогда как махакава рассказывает о богах, лишь ради спасения мира принявших царский статус.

Далее стоит обратить внимание и на то, что «Шишупалавадха» оказывается гораздо более близкой к определению махакавы в древнем трактате

Бхамахи, чем поэмы Калидасы и Бхарави. Весьма вероятно, что Магха осознал свою поэму как возвращение к древней махакавье.

В «Киратарджунии» Бхарави можно заметить некоторое, хотя и весьма незначительное сближение с романом. Это проявляется и в интересе к внутренним переживаниям при повествовании, и в использовании внутреннего монолога, и в самом выборе главного героя — Арджуны, лишённого царства и царского статуса и выступающего в качестве одинокого аскета-воина, который может рассчитывать лишь на свои силы. На самом деле, все это еще очень далеко от романа, конечно, перед нами не «эпос частной жизни», а рассказ о деяниях эпического героя, но в качестве тенденции это могло привести к размытию жанровых границ и дальнейшей романизации махакавы. Однако система жанров сложилась иначе. Магха предпринял решительную попытку вернуться к эпическим истокам придворного эпоса. При этом архаист Магха оказался более значим для будущего развития жанра, чем новатор Бхарави. Конечно, настоящее возвращение к древним канонам в Средние века было уже невозможно. Этим объясняется присутствие в одном произведении тенденций мифологизации и демифологизации, а также сочетание эпического времени и эпических персонажей основного повествования с бытовым временем одного дня и множеством связанных с низким бытом безымянных персонажей эпизода привала у Райватаки. За попытку «возвращения к древности» Магха заплатил внутренней дезинтеграцией своей поэмы.

Но Магха указал путь, общее направление развития жанра. Даже созданная в первой половине 12 века поэма Манкхаки «Шрикантхачарита» (*śrī-kaṇṭhasaṇṭha*) «Деяния Шрикантхи», рассказывающая о сожжении Трипуры, все еще сохраняет, хоть и с некоторыми добавлениями, ставшую к этому времени уже стереотипной структуру, где посвященный одному дню войска большой описательный блок разделяет вступительную часть с завязкой действия и часть заключительную с битвой и победой главного героя (Keith, с. 136).

Как уже неоднократно указывалось в предыдущих разделах, решительные перемены в развитии нашего жанра связаны с именем Шрихарши. «Найшадхиячарита» — это история любви. Герои полностью погружены в свою частную жизнь и любовные переживания. Все внимание автора сосредоточено на событиях сугубо личных, значимых прежде всего для самих Нала и Дамаянти. В поэме нет ни войны, ни спасения мира от нависшей над ним угрозы, а есть лишь история любовных страданий и затем любовного счастья царя Нишадхов и царевны Видарбхи. Такая тематическая переориентация жанра должна была восприниматься современниками как нечто необычное, нечто входящее в прямой конфликт с привычными представлениями о поэмах, воспевающих подвиги царей и богов. Правда, «Найшадхиячарита» считается последней из пяти великих махакавий (Jani, 1996, с. 7), но следует обратить внимание на два любопытных предания, касаю-

щихся Шрихарши и его поэмы. Раджашекхарасури (14 в.) рассказывает, что во время одного из путешествий нашего поэта в Кашмир зримо присутствующая там Сарасвати отвергла поднесенную ей его поэму (Janī, 1957, с. 89). Вторая история, своего рода анекдот, сохранившийся в среде кашмирских пандитов и записанный Г. Бюлером (Janī, 1996, с. 11), заключается в том, что Маммата, автор очень известного трактата «Кавьяпракаша» («Kāvyaṇṛakāṣa» — «Свет кавьи»), якобы был дядей Шрихарши по материнской линии (что исторически невозможно, поскольку Маммата жил в 11 веке). Знаменитый теоретик поэзии прочел книгу своего племянника и выразил сожаление, что он не располагал данным произведением раньше. Автор был польщен, но старший родственник объяснил, что будь у него эта поэма, когда он писал свой трактат, ему не пришлось бы с таким трудом подыскивать примеры для раздела о «дошах» (doṣa — недостаток поэзии). Обе эти истории существенны для нас лишь в том отношении, что они, возможно, являются далекими отзвуками некоторого изначального неприятия идущей вразрез с жанровым каноном поэмы. Возможно, реакция на книгу Шрихарши богини красноречия и выступавшего эталоном литературного вкуса знатока кавьи косвенно свидетельствует об обычном в истории литературы осуждении современниками нового, осуждении, чьи отголоски сохранились в мифологической и анекдотической формах? Но как бы там ни было, как бы ни относились современники к поэме Шрихарши, ее необычность и новаторство на фоне предыдущей жанровой традиции представляются нам несомненными. И если задаться целью сформулировать самую суть этого новаторства, самую суть произошедших перемен, то наиболее адекватной формулировкой, на наш взгляд, будет — романизация махакавы.

Но здесь нам следует обратиться к романам, где на первом плане не царская, а любовная тема, древнейший мотив обретения жены.

Согласно традиционной жанровой классификации «Харшачарита» относится к жанру «акхьяика» (ākhyāyikā), но существует и другой вид романов, известный под названием «катха» (kathā). Бхамаха дает следующие определения: «Акхьяикой признается [произведение], составленное прозой, использующей сложные слова, [носителем] смысла в которых [выступает] пространная, незапутанная и благозвучная последовательность слов, с возвышенным содержанием, с учхвасами; герой в ней рассказывает о собственных деяниях, совершенных им в прошлом, и в нужное время [произносит стихи в размере] вактра и апаравактра, говорящие о вещах, которые должны произойти» (пер. Ю. М. Алихановой. Алиханова, 2000, с. 204). «Отмеченная некоторым числом рассказов, созданных по желанию поэта, включающая похищение девушки, сражение, страдания разлуки и победу, не использующая ни [стихи в размерах] 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 станет оповещать всех о своих достоинствах?» (пер. Ю. М. Алихановой, Там же). Из этих определений видно, что любовная тематика свойственна, прежде всего, жанру катха, где, видимо, основой сюжета была борьба за девушку.

Харша в акхьянке наделяется многими чертами эпического величия. «У кого же не будет интереса к его жизни, [этой] второй Махабхарате?» (*kasya na dvitīyamahābhārāte bhaved asya carite kutūhalam*, с. 91) — риторически спрашивает Бана. Это роднит «Харшачариту» с махакавьей. Но автор лично знаком со своим героем и герой показан в его личной, приватной жизни и внутренней борьбе. Это решительно отделяет произведение Баны от эпоса вообще и от махакавы в частности и делает акхьянку романом. У жанра катха другие ориентиры. Истории его героев вряд ли можно сравнить с «Махабхаратой». «Сегодня я услышал и узрел воочию небывалое великое сказание (Брихаткатха)» (*apūrvādya bṛhatkathā mayā śrutā pratyakṣikṛtā ca* [...], с. 102) — такими словами один из персонажей романа Субандху начинает рассказ о царице Васавадатте и ее любви к царевичу Кандарпакету. «Брихаткатха» Гунадхьи — несохранившееся произведение, о содержании которого можно судить лишь по санскритским, пракритской и тамильской переработкам (Warder, 1990, с. 117). В основе сюжета лежала история Нараваханадатты (Там же, с. 123—127); чудесные приключения этого влюбчивого царевича весьма разнообразны, но каждое из них заканчивалось обретением очередной жены. Произведение Гунадхьи стало образцом для санскритских романистов (Там же, с. 127), и именно от него жанр катха, вероятно, унаследовал главенство любовной тематики и связь не с эпосом, а с волшебной сказкой. При этом психология любовного чувства, столь важная для поэмы Шрихарши, оказалась в центре внимания средневековых прозаиков.

Чтобы убедиться в том, насколько близко изображение внутреннего мира персонажей в «Найшадхиячарите» к психологизму, разрабатывавшемуся создателями санскритского романа, приведем небольшой фрагмент из только что упоминавшейся «Васавадатты» Субандху³.

Царевна Васавадатта увидела ночью во сне прекрасного юношу. С этого момента она охвачена любовью и томится в разлуке.

sa cintāmaṇināmno rājñas tanayaḥ kandarpaketur iti svapna eva tannāmadikam aśṛṇot | anantaram aho prajāpate rūpanirmāṇakauśalam | manye svasyaiva naipūnyasyaikatra darśanotsukamanasā vedhasā jagattrayasamavayirū-

³ Катха Субандху не имеет надежной датировки. Если считать, что «Васавадатта», упомянутая в стихотворном вступлении к «Харшачарите» (строфа 12), есть именно тот роман, которым сегодня располагаем мы, то следует, вероятно, датировать его 6 веком (Warder, 1977, с. 234), если же согласиться с мнением исследователей, полагающих, что Бана имел в виду какое-то другое произведение с тем же названием (Гринцер, 1995, с. 389), то в качестве наиболее вероятной датировки можно принять 7—8 века.

paparamānūn ādāya viracito 'yam iti; anyathā katham ivāsyā kāntiviśeṣa idr̥ṣo bhavati | vṛthaiva damayanti nalasya kṛte vanavāsavaiśasam avāpa | mudhai-vendumatī mahiṣyapyajānurāgiṇī babhūva | viphalam eva duṣyantasya kṛte durvāsasaḥ śāpam anubabhūva śakuntalā | nirarthakam eva madanamañjarī naravāhanadattam cakame | niṣkāraṇam eva ūrugarimanirjitarambhā rambhā nalakūbaram acikamata | vyartham eva dhūmorṇā svayaṃ svayaṃvarārtham āgateṣu devaganeṣu dharmarājam ācakāṅkṣa | niṣprayojanam eva ṛddhir gandharvayakṣeṣu kuberam āśasāda | ahetukam eva pulomatanayā devendrāsaktacittā babhūva | iti bahuvidham cintayanti virahamurmuramadhyam adhirūḍheva, madanadāvāgniśikhākavaliteva, vasantakālāgnigṛiteva, dakṣiṇamārutarudrapāvakagrasteva, unmādapātālagṛham praviṣṭeva, śūnyakaraṇagrāmeva vartamānā; hṛdaye vilikhitam iva, utkīrṇam iva, pratyupitam iva, kilītatam iva, nigalitam iva, vajralepaghaṭitam iva, asthipañjarapraviṣṭam iva, marmāntarasthitam iva, majjārasasavalitam iva, prāṇaparītam iva, antarātmānam adhiṣṭhitam iva, rudhirāśaye dravībhūtam iva, palalasaṃvibhaktam iva, kandarpaketum manyamānā; unmatteva, andheva, badhireva, mūkeva, śūnyeva, nirastendriyagrāmeva, mūrcchāgṛhiteva, grahagrasteva, yauvanasāgarataralātaraṅgaparamparāparigateva, rāgarajjubhiḥ parivāriteva, kandarpakusumabāñhaiḥ kilīteva, śṛṅgārabhāvanāviśarasaghūrṇiteva, rūpaparibhāvanāśalyakilīteva, malayānilāpahṛtajīviteva bhavanti; hā priye sakhyanaṅgalekhe vitara hṛdaye me pāṇipadmam, duḥsaho virahasantāpaḥ | mugdhe madanamañjari siñcāṅgāni candanavāriṇā | sarale vasantasene saṃvṛṇu keśapāśam | tarale taraṅgavati vikīrāṅgeṣu kaitakadhūlim | vāme madanamālīnī kalaya valayaṃ śaivālakalāpena | capale citralekhe citrapaṭe vilikha cittacoram janam | bhāvinī vilāsavati vikṣipāvayaveṣu muktācūrṇanidānam | rāgiṇī rāgalekhe sthagaya nalinīdalanicayena payodharabhāram | sukānte kāntimati mandam mandam apanaya bāṣpabindūn | yūthikālāṅkṛte yūthike sañcāraya nalinīdalatālavṛntenārdravātān | ehi bhagavati nidre anugṛhāṇa mām dhik indriyair aparaiḥ kim iti locanamayānyeva na kṛtānyaṅgāni vidhinā | bhagavan kusumāyudha tavāyam añjalih, anuvaśo bhava bhāvavati mādṛṣe jane | malayānila suratamahotsavadikṣāguro vaha yatheṣṭam, apatatā mama prāṇāḥ, iti bahuvidham bhāṣamāṇā vāsavadatā sakhījanena samam sammumūrcca || (Vas. c. 167—175)

«— Он сын царя Чинтамани Кандарпакету,— так во сне она услышала его имя и прочее.

И сразу же — „Ах, [удивительно] у Праджapati мастерство в создании красоты! Я думаю, Творец, вознамерившись зараз продемонстрировать [все] свое искусство, взяв атомы красоты, собранные со всего Троемирья, создал его, иначе откуда у него была бы такая особенная красота? Напрасно Дамаанти ради Наля перенесла страдание жизни в лесу. Зря Индумати, будучи царицей (буйволицей) любила Аджу (козла). Попусту ради Душьянты

перенесла проклятие Дурвасаса Шакунтала. Без толку Маданаманджари желала Нараваханадатты. Всуе Рамбха, победившая пальму тяжестью бедер, возжелала Налакубару. Без проку сама Дхуморна среди пришедших на сваямвару захотела Царя Дхармы. Тщетно Риддхи среди гандхарвов и якшей обрела Куберу. Без причины дочь Пуломы привязалась сердцем к Царю Богов“, — так по-разному размышляя, словно вставшая среди углей разлуки, словно проглоченная языками пламени в лесном пожаре Маданы, словно охваченная уничтожающим мир огнем весны, словно объятая пламенем [из третьего глаза] Рудры южного ветра, словно вошедшая в дом паталы безумия, словно проживающая в селении опустошенности; считая Кандарпакету, словно вписанным, словно выгравированным, словно вкопанным, словно вбитым, словно проглоченным, словно прикрепленным ваджралепой в сердце, словно вошедшим в клетку костей, словно пребывающим в жизненно важных местах, словно смешанным с жидкостью костного мозга, словно окутанным пранами, словно находящимся во внутреннем атмане, словно погруженным в озеро крови, словно соединенным с мясом; [сама же], словно пьяная, словно слепая, словно немая, словно опустошенная, словно отбросившая [все] собрание чувств, словно захваченная обмороком, словно одержимая бесами, словно окруженная вереницей подвижных волн океана юности, словно связанная веревками страсти, словно раненная цветочными стрелами Кандарпы, словно испытывающая головокружение от яда любовного чувства, словно пронзенная копьем созерцания красоты, словно с жизнью похищенной огнем малайского ветра; разнообразно восклицая: „Ах любимая подруга Анангалекха, положи мне на сердце лотос руки, непереносимо страдание разлуки! О прелестная Маданаманджари, окропи [мне] тело сандаловой водой! Простодушная Васантасена, поправь [мои] волосы! Подвижная Тарангавати, посыпь [мне] тело пылью кетаки! Прекрасная Маданамалини, сделай браслет из пучка шайвала! Бойкая Читралекха, нарисуй на доске человека, укравшего [мое] сердце! Благородная Виласавати, посыпь [мне] тело жемчужным порошком! Страстная Рагалекха, прикрой [мне] листьями лотоса грудь! Прекрасная Кантимати, тихо-тихо вытри [у меня] капли слез! Украшенная жасмином Ютхика, создай влажное дуновение опаша-лом листа лотоса! Приди, о владыка Сон, утешь меня! Увы! Зачем другие чувства? [Почему] Творец не сделал все части тела состоящими из глаз? О владыка Цветочнострелый, для тебя [в мольбе] сложены руки, будь милостив к влюбленному человеку, такому, как я. О Малайский ветер, учитель посвящения в великое празднество любовного наслаждения, вей, как хочешь, ушли мои жизненные силы“, — Васавадатта вместе с подругами упала в обморок».

Всё в приведенном фрагменте знаменитого романа соответствует тем способам изображения любовных переживаний, о которых говорилось в предыдущем разделе в связи с поэмой Шрихарши. Причина подобной бли-

зости достаточно очевидна: в обоих случаях психология любовного чувства неразрывно связана с риторикой. Иными словами, и мысли героини, и ее чувства, и все ее состояния, и вообще все, что с нею происходит, излагается в произведении Субандху в виде разнообразного риторического варьирования традиционных мотивов. В результате и возникают уже знакомые нам варианты любовной аллегории: внутренний мир предстает как метафорическое пространство, где материализуются страдания разлуки, где присутствует отсутствующий в реальности возлюбленный, но в то же время душевные страдания проявляются как телесный недуг, как прогрессирующая болезнь, а внутреннее соединение с возлюбленным описывается в ряде нарочито физиологических, связанных с анатомией образов. Оппозиция, но одновременно и взаимозависимость сердца и глаз (диалектика сердца и глаз / взгляда) в полной мере присутствует и в романе Субандху: Васавадатта, как и Дамаянти, в ситуации разлуки погружается в себя, именно там, в сердце, она находит ни разу не увиденного в реальной жизни Кандарпакету, и одновременно ей бы хотелось, чтобы все ее тело состояло из одних только глаз. Желание встречи с возлюбленным в равной мере присуще как сердцу, так и глазам.

Даже само построение эпизода с использованием внутреннего монолога, реплик, обращенных к подругам, речей со сменой адресатов (малайский ветер, Кама) и финальным обмороком как выражением кульминации душевных и телесных страданий напоминает схожую сцену из поэмы Шрихарши. Так, четвертая глава «Найшадхиячариты» начинается с пространного описания страданий героини в разлуке (4.1—43). Затем речь автора сменяется монологом самой Дамаянти. Она жалуется на невыносимость мучений женщин, разлученных со своими возлюбленными (4.44—46). Далее она обращается к луне, упрекает ее за причиняемые влюбленным страдания и предлагает различные фантастические способы устранения луны с небосвода (риторически оформленные как утпрекши, 4.47—73). Затем Дамаянти решает, что бесполезно бранить находящуюся слишком далеко луну и меняет адресат своей речи (4.74). Следующий монолог обращен к живущему в ее сердце Каме (4.75—79). Этого бога она также упрекает за его жестокость. Далее царица становится слишком слабой, чтобы произносить длинные речи (4.100—101), она лишь обменивается короткими репликами с подругами (4.102—109, в каждой шлоке первая и вторая пады — слова подруги, третья и четвертая — слова героини). И наконец страдания становятся столь нестерпимыми, что Дамаянти падает в обморок (4.110).

Таким образом, у нас не остается никаких сомнений в том, что, работая над своей поэмой Шрихарша ориентировался прежде всего на санскритский роман (именно на роман вообще, а не на «Васавадату» Субандху, взятую здесь лишь в качестве примера), можно даже сказать, что традиция катха не менее важна для «Найшадхиячариты», чем традиция махакавы,

т. е. усвоение тематики романа зашло здесь столь далеко, что поэму Шрихарши следует рассматривать как некий жанровый гибрид, объединяющий черты двух литературных форм⁴.

«Найшадхиячарита» стала рассказом о событиях частной жизни и о состояниях внутренней, душевной жизни, в этом она отошла от своей исконной эпической природы и безусловно приблизилась к средневековому роману. Практически все эпизоды, связанные с любовью Наля и Дамаянти, заставляют вспоминать жанр катха, но означает ли это, что «Найшадхиячарита» полностью превратилась в некий стихотворный роман, или же при всей значимости романной традиции для поэмы Шрихарши, при всем освоении махакавейей тематики романа, жанры эти все же сохраняют и существенные различия?

Для ответа на этот вопрос необходимо более широкое представление о санскритском романе.

Сравнение древних и средневековых образцов какого-либо жанра позволяет судить о преобразовании в нем традиционных и появлении новых элементов, давая тем самым возможность выявить основные тенденции развития данного жанра в тот период индийской литературы, которому посвящена наша работа. К сожалению, применительно к роману такое сравнение невозможно. Достоверная история романа начинается в Индии лишь с 7 века, все, что было создано раньше этого времени, может служить лишь предметом догадок. Грамматист Катьяяна (3 в. до н.э.), толкуя сутры Панини (*vārtika* 6.2.60 и 6.3.87), приводит термин «ākhyāyikā» (маленький рассказ), а другой комментатор «Аштадхьяи», Патанджали (2 в. до н.э.), объясняет данный термин при помощи трех названий «Vāsavadattā», «Sumanottarā», и «Bhaimarathī» (Warder, 1990, с. 109 и Warder, 1998, с. 189). Это три женских имени, и за ними, судя по всему, стояли произведения, сюжет которых был связан с любовной тематикой. Столетия спустя в трактате Бхамахи акхьяика выступает как одна из двух разновидностей художественной прозы, хотя романы, в заглавии которых стоит имя героини, скорее должны были бы относиться ко второй разновидности — катха, где речь, видимо, шла прежде всего об обретении жены. Впрочем, позднее Дандин, очевидно, полемизируя с Бхамахой, вообще отрицал необходимость деления прозы на какие-либо виды (1.28).

Таким образом, мы располагаем лишь средневековым романом, однако последний сам далеко не однороден и позволяет, как нам представляется, выявить некоторые возможности развития жанра. Так, несомненное отли-

⁴ Явления такого рода не должны слишком уж удивлять историков литературы. Можно вспомнить, что в том же веке, что и «Найшадхиячарита» Шрихарши, создана «Гитаговинда» Джаядевы, произведение достаточно хорошо изученное в индологии, жанровая принадлежность которого, однако, остается предметом дискуссий (Сыркин, 1995, с. 34—35).

чие упоминавшейся выше «Васавадатты» Субандху от романов Дандина и Баны уже отмечалось в индологической литературе (Гринцер, 1995, с. 413). Сопоставим коротко роман Субандху и «Кадамбари» Баны. Сюжет первого произведения представляется чрезвычайно простым и безыскусным. Действие движется в основном благодаря чудесам и совпадениям. Так, страдающий от любви к увиденной во сне девушке царевич Кандарпакету, вместе со своим верным другом Макарандой отправившийся в лес на горе Виндхья, устраивается на ночлег как раз под тем деревом, на котором ночью состоится имеющий решающее значение для героя разговор птиц. Из беседы сарики и попугая Кандарпакету узнает, что в городе Кусумапура живет царевна Васавадатта. Ее отец Шрингарашекхара устроил для нее сваямвару, но она не остановила свой выбор ни на одном из многочисленных претендентов на ее руку. В ту же ночь она увидела во сне юношу и услышала, что его зовут Кандарпакету. С тех пор она томится в разлуке и ее подруги послали сарику, по имени Тамалика, на поиски возлюбленного царевны. Разумеется, тут же происходит счастливая встреча ожидающей поблизости Тамалики с услышавшим всю историю Кандарпакету. Все персонажи романа Субандху, кроме двух главных, это своего рода статисты, Макаранда, попугай и его подруга, Тамалика — все они откровенно функциональны, т. е. автор вводит их в свой рассказ только для участия в определенных событиях, сообщает о них ровно столько, чтобы это участие объяснить, и забывает об их существовании, как только они исполнили свою роль. Все бытовые детали также сведены к минимуму, и вся картина мира в целом отличается совершенной неопределенностью и стремлением избежать какой-либо конкретности, — характерно в этом отношении то обстоятельство, что страна, из которой происходит Кандарпакету и царем которой ему предстоит стать, даже не названа. С той же неопределенностью и отсутствием каких-либо подробностей излагает Субандху и многие сюжетные эпизоды своего романа. Так, вышедший из леса Кандарпакету входит во дворец царевны и затем покидает его вместе с ней, но как ему это удастся, автор не объясняет. Вообще наррация «Васавадатты» отличается краткостью, Субандху всякий раз как будто стремится поскорее, не вдаваясь в детали, покончить с повествованием и перейти к очередному многостраничному описанию. При этом само введение описаний также не нуждается в особых обоснованиях: по ходу бегства героев из Кусумапуры дается развернутое описание шмашаны⁵, хотя она не служит местом ни для какого происшествия и никак не влияет на дальнейшее развитие действия.

Мир романа — это мир волшебной сказки. Проснувшийся в лесу без Васавадатты Кандарпакету хочет покончить с собой, но таинственный голос с не-

⁵ Место кремации умерших.

ба его останавливает. Герой живет в лесу один, пока не находит статую, похожую на его возлюбленную. Когда же он прикасается к ней, та превращается в Васавадатту. Героиня объясняет, что стала статуей из-за проклятия муні.

В романе Субандху, как в древней натаке, нет интриги. Главной пружиной развития действия оказывается судьба. Причем судьба здесь выступает совершенно открыто, она не маскируется под правдоподобие естественного течения событий, наоборот, при помощи совпадений и прямых чудесных вмешательств в ход событий (приснившаяся возлюбленная, голос с неба и т. д.) она шаг за шагом ведет почти бездействующих героев по намеченному ею пути.

Катха Баны решительно отличается от «Васавадатты» по всем характеристикам, о которых речь шла выше. Вместо простоты и безыскусности перед нами роман со сложной композицией, построенной на переплетении нескольких сюжетных линий. Персонажи «Кадамбари» совершенно не похожи на персонажей «Васавадатты», отличается сам авторский подход к их изображению. Для Субандху они — средство для продвижения действия, для Баны практически каждый из них самостоятельный образ, нуждающийся в тщательной проработке. Так, в обоих романах есть часть, где попугай выполняет роль рассказчика, но у Субандху интерес к нему этим и ограничивается, тогда как у Баны попугай начинает свое повествование с рассказа о старом отце, о его гибели, о своем страхе в тот момент и стыде за этот страх после, и это придает его образу самостоятельную ценность. Так же отличаются Макаранда и Патралекха (служанка с бетелем). Можно вспомнить и комический образ старого дравиды подвижника (jaraddraṇḍadhārmika, «Kādambarī», с. 643—648). Если у Субандху второстепенные персонажи, в сущности, ничем не отличаются друг от друга, то у Баны почти каждый из них наделен своими, только ему присущими чертами, более того, следует даже сказать, что в романах Баны есть отчетливая тенденция к созданию характеров и проявляется она прежде всего в образах второстепенных персонажей. Общая картина мира предстает в «Кадамбари» значительно более широкой, чем в романе Субандху; идет ли речь о жизни при дворе, об ашраме, о святилище Чандики и т. д., Бана всегда сочетает риторику украшенных описаний с множеством конкретных деталей. Но главное, что повествование и описания у Баны полностью равноправны, первое является ничуть не менее значимым, чем второе. Смена рассказчиков (роман начинается повествованием от автора, затем следует рассказ попугая, в него введен рассказ Джабали, а в этот последний рассказ Махашветы) здесь очень важна, она позволяет автору не только изображать разные события под разным углом зрения, но и интриговать читателя. Так, то, что о смерти Пундарики рассказывает Махашвета, а не Джабали, дает возможность сопровождать изложение происходящего описанием ее личных переживаний, ее горя, причем речь идет как о тех страданиях, которые она испытывала сразу после смер-

ти своего возлюбленного, так и о тех, что причиняют ей воспоминания в самый момент ее рассказа (один раз ее монолог даже прерывается обмороком). Рассказ Джабали в этой ситуации давал бы взгляд постороннего человека, был бы лишен субъективности и эмоционального напряжения. Но кроме того, когда некий спустившийся с неба муж забирает с собой бездыханное тело Пундарики и повелевает Махашвете ждать будущей встречи с возлюбленным, та может сообщить лишь о своем изумлении: она не знает, кто был этот муж и куда он унес мертвого Пундарику. Об этом станет известно лишь к концу книги, а до той поры сохраняется неизвестность, поддерживающая читательский интерес к развитию действия. Однако если бы рассказчиком в данном случае выступал наделенный всеведением мудрец Джабали, он, разумеется, должен был бы сразу объяснить все происходящее и столь существенное для романа умолчание оказалось бы невозможным.

Тема судьбы, важная в «Кадамбари», как и всяком санскритском романе, проведена у Баны несравненно более тонко, чем у Субандху. Во-первых, все происходящее с героями здесь тщательно мотивировано. Например, Чандрапида попадает к озеру Аччхода потому, что он сначала долго гнался за парой киннаров, а затем искал какой-нибудь водоем, чтобы напоить коня. А во вторых, если рассматривать роман целиком, т. е. с окончанием, дописанным сыном Баны, то в «Кадамбари» вообще нет ничего случайного и беспричинного, все, кажущееся таковым, становится на свои места в финале, судьба же при прояснении событий из прошлых жизней героев фактически оборачивается кармой.

Таким образом, контраст между катха Субандху и Баны более чем очевиден. Следует, однако, подчеркнуть, что речь здесь идет отнюдь не о «критике» романа Субандху, — «Васавадатта» высоко ценилась в индийской традиции (Warder, 1977, с. 235—236), а в том, что касается оценок, традиции всегда права. Нашей задачей было выявить не недостатки, а особенности произведения Субандху, выявить то, что отличает «Васавадатту» от «Кадамбари». При этом упоминались композиция, сюжет, повествование, образы персонажей, и во всем этом различия оказались столь разительны, что два романа можно счесть принадлежащими разным эпохам. Основываясь на всех перечисленных характеристиках, «Васавадатту» следовало бы считать гораздо более архаичным образцом жанра катха, чем «Кадамбари». Тогда незамысловатая история царевича Кандарпакету, по самой общей структуре напоминающая сюжеты древней натаки ⁶, нашла бы свое место в истории литературы, будучи отделена несколькими столетиями от романов Баны и Дан-

⁶ Влюбленность и страдания разлуки, затем соединение любящих, затем снова разлука, которая кажется безнадежной, и наконец окончательное счастливое соединение. Ср. «Урваши» и «Шакунталу» Калидасы.

дина. Однако вся картина тут же изменится, если принять во внимание стиль Субандху. Риторика описаний «Васавадатты» с ее многократным варьированием сгруппированных по видам аланкар не оставляет никаких сомнений в принадлежности ее автора к литературе индийского Средневековья. В стихотворном вступлении к роману Субандху с гордостью называет себя «сокровищницей мастерства в создании произведений, состоящих из шлеш в каждом слове» (*pratyakṣaraśleṣamayaprabandhavinīyāsavaidagdhya-nidhiḥ*, строфа 13), а особое пристрастие к шлеше и превращение ее из простой аланкары в основу или неперенный компонент других аланкар характерно исключительно для средневековой санскритской кавьи, даже более поздней, чем 7 век. Чем можно объяснить подобный парадокс? Почему одно произведение в разных своих чертах сближается с разными периодами истории литературы? Вполне допустимым представляется предположение, что Субандху использовал в своем романе сюжет значительно более древнего произведения⁷. При этом он наполнил книгу риторически украшенными описаниями, составляющими большую часть ее объема, но оставил без изменений сюжет. Не случайно, среди названий, упомянутых Патанджали, есть и «Васавадатта».

Но как бы там ни было, объективно существующий контраст произведений Субандху и Баны, даже если он объясняется как-то иначе, все же позволяет судить о некоторых тенденциях развития романа и о том, какими путями шла в Индии реализация огромных возможностей этого жанра. То, что украшенные описания играют в санскритском романе столь важную роль, связано с особенностями индийской литературы. Но настоящие перспективы развития романа заложены в повествовании. Наррация должна стать главным и организующим все остальное элементом средневекового романа. Романист здесь движим желанием увлекательно рассказать интересную историю. В связи с этим появляется интрига и усложняется сюжет, в нем может быть не одна, а несколько сюжетных линий, и каждая линия включает в себя множество эпизодов. Широта картины мира создается прежде всего тем, что герой по ходу развития действия путешествует, он видит разные интересные, достойные описания места, как относящиеся к реальной географии, так и сказочные. Он встречает многих людей, они оказываются вовлечены в действие, и так расширяется круг персонажей. Герои многое претерпевают, события их жизни постоянно вызывают отклик в их душе, при этом роман усваивает и развивает все доступные средневековой литературе средства изображения внутреннего мира. Короче говоря, именно вокруг рассказа о наполненной приключениями частной жизни группируются все компоненты романа Баны. Тогда как пренебрежение наррации

⁷ Не исключено, что древний сюжет лежит и в основе «Кадамбари», но вряд ли можно усомниться в том, что Бана его существенно переработал (Гринцер, 1995).

ей, безоговорочное господство описаний над повествованиями не позволяет Субандху реализовать все возможности избранного им жанра.

Теперь можно вернуться к вопросу о связи поэмы Шрихарши с санскритским романом. «Найшадхиячарита» посвящена событиям частной жизни, и она усвоила принятые в романах средства изображения любовных переживаний. Но махакавья описательна по самой своей природе. Повествование в ней необходимо присутствует, но всегда играет заведомо вторичную роль, и даже если его значение несколько возрастает, то это происходит за счет увеличения числа повествовательных описаний, т. е. описаний, являющихся в то же время сообщением о каком-то событии. Таких перспектив развития, как в романе, у повествования в махакавье нет и быть не может. Всякая история, чтобы стать сюжетом средневековой махакавьы, нуждается в определенной обработке. В теоретических трактатах махакавья часто называется «саргабандхой» (сочинение в саргах). Действительно, деление на сарги (главы) не является просто механической разбивкой текста на более или менее равные по объему фрагменты, каждая сарга обладает достаточно четким смысловым единством, это эпизод или несколько тесно связанных между собой эпизодов, иными словами, это определенная часть общего действия с ясно выраженным началом и концом. Стало быть, сюжет должен быть разделен на ограниченное число четко выделенных эпизодов. Большую часть объема каждой сарги составляет одно-два описания или одна-две сцены с речами персонажей. Следовательно, элемент чистого повествования в каждом эпизоде должен быть сведен к минимуму, он должен как можно скорее уступить место либо пространному описанию, либо не менее пространной речи одного из героев. Для махакавьы, таким образом, важны те моменты, когда развитие действия останавливается или почти останавливается. Махакавье постоянно нужны паузы. Если вспомнить пересказанную выше главу из «Харшачариты», где говорилось об охоте юного Харши, о дурных снах, о возвращении домой, встрече с отцом, встрече с матерью и т. д. и гипотетически представить, как подобный сюжет мог бы быть изложен в махакавье, то одна глава (уччхваса) романа превратилась бы по меньшей мере в десяток глав махакавьы, поскольку вместить все содержащиеся здесь события в одну или несколько сарг, не разрушив ее единства и не пожертвовав столь необходимыми паузами, было бы невозможно. Характерно, что пересказ достаточно большей части «Рамаяны» в двух главах поэмы Калидасы (RV. гл. 11—12), превращается в своеобразный конспект, где некоторые эпизоды вообще будут непонятны тому, кто незнаком с содержанием эпоса (например, эпизод с Джатаюсом 12.54—55). Таким образом, главы с преобладанием наррации были затруднительны даже для древней махакавьы, по сути дела, Калидаса здесь подменяет повествование чередой упоминаний о событиях, и так известных читателю. Вся сти-

листика махакавы с ее изолированными и подчиненными построению риторических фигур строфами противилась полноценному повествованию.

В свете сказанного нет нужды распространяться о том, что об интриге или смене рассказчиков в махакаве не может быть и речи.

Таким образом, романизация махакавы в «Найшадхиячарите» должна иметь границы.

Лучше понять существенные жанровые различия и место махакавы в системе жанров средневековой санскритской литературы можно, если сопоставить поэму о Нале с романом, в основу которого положено то же самое эпическое сказание. Речь идет о созданном в 10 веке на Юге Индии произведении Тривикрамахатты, известном под двумя названиями — «Налачампу» и «Дамаянтикатха»⁸. Конечно, Тривикрамахатта по своему значению для санскритской литературы не сопоставим с Баной или Шрихаршей. Но это в данном случае неважно: нас интересуют возможности жанра, а не возможности автора.

Тривикарамахатту, как и Шрихаршу, нельзя упрекнуть в рабском следовании фабуле эпического сказания, оба автора активно и, несомненно, вполне сознательно работали с сюжетом, т. е. вносили в его событийный ряд те или иные представлявшиеся им желательными изменения. Эта работа и станет предметом дальнейшего рассмотрения. Нам важно увидеть общий вектор приложения усилий каждого из них, иными словами, мы постараемся понять в каких направлениях преобразуется один и тот же эпический сюжет, чтобы стать сюжетом романа и сюжетом махакавы⁹.

⁸ Чампу (campū, этимология этого слова остается неясной, Warder, 1989, с. 187) представляет собой достаточно большое повествовательное произведение, написанное прозой и стихами вперемешку. Первым, кто упомянул о чампу, был Дандин (Kāvyadarśa 1.31), причем этот автор, судя по всему, не смешивал чампу с романом (катха и акхьяна). Однако книга Тривикрамахатты, считающаяся самым старым сохранившимся образцом чампу, своими двумя названиями как бы отрицает существование здесь каких-либо различий. И эта жанровая двойственность имеет основание в самом тексте памятника, поскольку в стихотворном вступлении автор сначала называет свое произведение катха (1.24), а затем чампу (1.25). Кроме того, восхваляя, как было принято в начале книг, великих мастеров слова прошлого, Тривикрамахатта упоминает Вальмики (1.11), Вьясу (1.12—13), Гунадхью и Бану (1.14), — два последние имени подчеркивают связь с традицией романа. Таким образом, названия книги сами по себе заслуживают специального исследования, но здесь нет возможности говорить об этом подробно, и придется лишь ограничиться указанием, что «Налачампу» некоторыми особенностями отличается от позднейших образцов (таких как «Чампу-Рамаяна» Бходжи) ставшего чрезвычайно популярным в средние века жанра чампу, зато имеет много общего с произведениями Баны и Субандху. Скорее всего, как и в случае с «Найшадхиячаритой», перед нами произведение, совмещающее признаки двух жанров, на сей раз — чампу и катха.

⁹ К сожалению, «Налачампу» — незаконченное произведение. Последняя, седьмая глава (уччхваса) оканчивается первым свиданием героев. Сохранилось предание, что,

Первое, что невольно обращает на себя внимание в «Налачампу», это введение рассказчиков: авторское повествование постоянно сочетается у Тривикрамахатты с рассказами персонажей. Странствующий аскет, встреченный Налем на охоте (гл. 1), рассказывает сидящему под деревом сала царю, что побывал в «южной стороне», где видел отдыхавшую в беседке под деревом ньягродха девушку необыкновенной красоты. Она как раз разговаривала с неким пришедшим с Севера паломником, и тот рассказывал ей о каком-то царе из Северной Индии. Гусь, который в эпосе выступает лишь в качестве вестника, в романе Тривикрамахатты становится прежде всего рассказчиком. Он сообщает Налю (гл. 2—3) о том, что страдавший от отсутствия потомства царь Видарбхи Бхима вместе со своей женой Приянгуманджари умилиствовал Шиву, о вещих снах, которые увидели царственные супруги, о явлении Даманаки, обещавшем рождение дочери, об огорчении желавшей сына Приянгуманджари, затеявшей было препирательство с мудрецом, но в конце концов смилившейся перед властью судьбы¹⁰, о беременности царицы, о рождении и наречении именем Дамаянти, о ее обучении в детстве и о наступившей затем юности. Представ перед Дамаянти, гусь не менее подробно рассказывает и предысторию Наля (гл. 4), в эпосе отсутствующую. Старый брахман Сомашарма, один из тех вестников, которых разослал по всему свету Бхима, чтобы созвать царей на сваямвару дочери, в тайне приглашенный Дамаянти, рассказывает царевне о своей встрече с Налем и его министром и другом Шруташилой и сообщает, что царь Нишадхов обещал прибыть в Кундину (гл. 5). Пушкаракша, посланный самой Дамаянти и встреченный Налем уже по дороге в Кундину, рассказывает, как царевна страдает в разлуке, ожидая приезда своего далекого возлюбленного (гл. 6). И наконец, посланный уже встретившимся с богами Налем к Дамаянти карлик Парватака, вернувшись в лагерь, описывает царю горе царевны, узнавшей, что он согласился принять обязанности вестника (гл. 7).

Если вспомнить о роли рассказчиков в романах Баны или Дандина, то само их использование в романе 10 века не будет казаться чем-то необычным, и все же нам бесполезно будет задаться вопросом об их функции¹¹.

когда отец нашего автора, придворный поэт Индры Третьего (914—916) из династии Раштракутов, находился в отъезде, при дворе состоялось литературное состязание, инициированное неким заезжим пандитом. И Тривикрамахатта вынужден был создавать главы своего романа, чтобы поддержать репутацию местных литераторов. Когда же отец вернулся, он оставил свой труд (Unni, с. 40.)

¹⁰ В эпосе у Бхимы, кроме дочери, родилось и 3 сына.

¹¹ Рассказчики эпоса — явление совершенно другого рода. Брихадашва рассказывает историю Наля Юдхистхира, а не самому Налю или Дамаянти, он не выступает как персонаж этой истории.

Что меняет тот факт, что о некоторых событиях рассказывает не автор, а сами персонажи? Конечно, это расширяет временные границы повествования, поскольку в занимающие меньше года (это ясно из описаний сезонов) события основного сюжета (от встречи со странствующим аскетом до встречи с Дамаянти в ее антахпуре) вводится история всей жизни главных героев, но ведь, в принципе, все эти сведения могли бы быть сообщены и непосредственно автором. Точно так же как сам автор мог бы попеременно сообщать о событиях происходящих в разных местах (в стране Нишадхов и в Видарбхе), обеспечивая, таким образом, необходимые для истории о взаимной любви в разлуке пространственные перемещения повествования. Настоящее значение рассказчиков в другом — сам факт выслушивания рассказа есть важный эпизод в развитии действия, иными словами, автору важно сообщить о тех или иных событиях не только читателю, но и героям, поскольку услышанное не оставляет Наля и Дамаянти равнодушными.

Возьмем один эпизод в качестве примера.

Гусь, к которому приблизилась царица Видарбхи, желает ей стать женой Наля. Услышав это имя, Дамаянти испытывает сильнейшее волнение. Она спрашивает гуся, кто это. Гусь рассказывает о владыке Нишадхов Вирасене и его жене Рупавати, о том, как этот царь, мечтая о потомстве, почтил Шиву, после чего Рупавати забеременела. Многие особенности поведения беременной царицы предвещали рождение великого героя. Родился мальчик, рождение сопровождалось благими знамениями. Царь устроил праздник. Ребенка нарекли Налем. Он взрослеет и учится, его образованность удивительна (дается длинный список наук и искусств, в которых он сведущ). Кроме того, он невероятно красив. Далее гусь повествует о том, как однажды царевич вошел в залу для собраний и, поклонившись отцу, не поприветствовал его министра Саланкаяну. Министр произносит длинную речь об обязанностях и правильном поведении правителя. Вирасена восхищен речью своего министра и объявляет, что он хочет уйти в лес и предаться тапасу. Астрологи говорят, что сейчас самое благоприятное время для помазания на царство. Совершается сопровождаемая благими знамениями абхишека. Царь прощается с сыном и оставляет царство. Все подданные в горе. Нал безутешен, он лишь вспоминает об отце и плачет. Этот рассказ производит на героиню сильное впечатление, особенно тронута она описанием страданий Наля после разлуки с отцом.

etac cākarnya damayantī cintitavatī — aho snehavān ārdrahṛdayaḥ khalvasau mahānubhāvaḥ | tat sarvathāsmatprītipātraṃ bhavitum arhati | (NaIc. c. 283)

«Услышав это, Дамаянти подумала: „Ах, этот великий душой наделен любовью и мягким сердцем. Поэтому он во всех отношениях достоин стать объектом моей любви“».

Эпос уделяет данному эпизоду лишь несколько шлок (3.53.23—32). Гусь, к которому подошла Дамаянти, говорит только, что красота царя Нишадхов не знает себе равных и он один достоин стать ее мужем (3.53.28—30), на что царица коротко отвечает: «Скажи Налю то же самое» («[...] tvam aruetaṃ nala vada» 3.53.31). Романист, как мы убедились, существенно расширяет эту сцену. И при этом он делает ее основой речи персонажа, охватывающую всю предысторию главного героя и вызывающую отклик в душе героини. Тривикрамахатта, таким образом, рассказывает одновременно о жизни Наля и о зарождении любовного чувства к нему у Дамаянти.

В махакавье Шрихарши та же сцена строится совсем иначе. Пытаясь поймать золотого гуся героиня уходит за ним в лес (3.4—11). Оставшись с царевной наедине, гусь обращается к ней с речью. Он восхваляет Наля и говорит, что она единственная среди женщин достойна стать его супругой (3.13—52). Дамаянти в ответ хвалит гуся, но не высказывает какого-либо определенного желания (3.55—59). Гусь не уверен в ее чувствах (3.61) и говорит снова. Он упрекает царевну за скрытность и просит ее оставить страх. Он способен достать для нее что угодно, даже остров Ланку (3.62—66). Дамаянти отвечает шлешей: «ceto nalaṃ kāmāyate madyaṃ» (3.67) — «Мое сердце не хочет Ланки (Мое сердце хочет Наля)». Гусь понимает ее стыдливость (3.68), но говорит, что не может сообщить царю о ее сомнительном намерении, опасаясь, что она передумает (3.69—73). Дамаянти вынуждена пересилить свой стыд (3.74). Она клянется, что покончит с собой, если не станет женою Наля. Она умоляет гуся рассказать о ней царю Нишадхов, предлагая взамен даже свою жизнь. Кроме того, она дает советы, как правильно выбрать время для передачи ее послания (3.75—97). Теперь гусь полностью уверен в любви царевны (3.98—99). Он сообщает Дамаянти, что Наль уже любит ее и описывает его страдания в разлуке (3.100—128). Тут появляются подруги царевны, искавшие ее в лесу, и гусь улетает (3.129). Дамаянти плачет, провожая его взглядом (3.130—132), а гусь, вернувшись к Налу, повторяет ему все слова царевны Видарбхи (3.133—135). Так небольшой эпизод эпического сказания развернут автором средневековой махакавы в целую главу, а главное, обретает отсутствующий в первоисточнике драматизм, т. е. стоящую за внешними событиями, внутреннюю, психологическую борьбу. У каждого из участников диалога есть своя скрытая цель: гусь должен узнать сокровенные чувства Дамаянти, а та должна победить свою стыдливость, чтобы рассказать о них. Героине приходится впервые самой вслух объявить о своей любви, что невероятно трудно, почти невозможно, поскольку противоречит всем канонам поведения.

Роман и махакавья существенно расширяют содержание эпического эпизода, но действуют при этом с разными целевыми установками. Для романа важна история, он излагает события произошедшие за много лет и

превращает персонажей в рассказчика и эмоционально заинтересованного слушателя. Персонажи махакавы — собеседники. Удалившаяся от подруг Дамаянти разговаривает с золотым гусем, пока те ее ищут, — эта сцена может занимать лишь очень небольшой отрезок времени¹², но этот внешне статичный эпизод обладает драматическим напряжением, отсутствующим как в соответствующем фрагменте первоисточника, так и в «Налачампу».

При всем обилии описаний в романе главенствует повествование и весь свой материал он стремится подчинить повествованию, т. е. превратить в историю, в ряд событий, следующих во времени одно за другим. Странствующий аскет не мог сообщить Налю, кто была та необыкновенная красавица, которую он видел и как ее зовут. После этого Наль томится от любви к неизвестной ему девушке и пытается расспрашивать о ней всех пришедших с Юга паломников. Услышав произнесенное голосом с неба имя Дамаянти, он чувствует блаженство от одного лишь звучания этого имени, но все еще лишь строит догадки не та ли это царевна, в которую он влюблен. И лишь после рассказа гуся любовное чувство героя окончательно конкретизируется. Обычный для средневековой литературы мотив «влюбленности по рассказу», в данном случае, взят непосредственно из эпического сказания, но в романе мотив этот становится историей, любовное чувство постепенно зарождается и формируется на глазах читателя. Для этого Тривикрамахатте и понадобились рассказчики.

Придавая любовным переживаниям временную протяженность, т. е. делая их объектом повествования, роман жертвует драматизмом отдельной сцены.

Эпизод первой встречи Наля и Дамаянти драматичен даже в эпосе. Герой должен стать вестником к царевне, которую любит он сам, и он сам уговаривает свою возлюбленную избрать в мужа одного из богов (3.55.13—56.22). Статичность, своеобразная ретардация и в то же время драматизм поэмы Шрихарши достигают в этой сцене своего апогея. Оставаясь невидимым, Наль смотрит на Дамаянти (7.1—9). Это созерцание возлюбленной занимает практически целую главу, где герой в своем внутреннем монологе описывает и восхваляет каждую часть ее тела поочередно (7.10—107). Далее Наль решает стать видимым и предстает перед царевной и ее подругами (7.108). Дамаянти смотрит на Наля (8.1—19), она восхваляет пришедшего (8.20—30), решает, что это кто-то из богов, принявший обличье Наля, и под видом лбезностей в адрес гостя выражает восхищение красотой своего возлюбленного (8.32—49). Наль садится на предложенное ему место и начинает говорить (8.50—54). На этом заканчивается первая часть сцены с

¹² В «Налачампу» разговор происходит в присутствии подруги, которую зовут Парихасанашила.

ее чрезвычайно длительным, почти останавливающим течение времени любованием друг другом и восхвалением друг друга. Наль произносит речь вестника, передает послание богов и просит царевну выбрать на сваямваре одного из них (8.55—108). Далее следует очень напряженный и драматичный диалог, где реплики персонажей перемежаются с авторскими комментариями. По сути дела, в девятой главе происходит сложный словесный поединок: Наль приводит все новые и новые аргументы, доказывая безвыходность положения царевны, поскольку ей придется так или иначе соединить свою жизнь с одним из богов (даже самоубийство не спасет ее от их власти, никакой свадебный обряд не может свершиться вопреки их воле и т. д.), а Дамаянти ищет способы, чтобы все эти доводы опровергнуть. Но за всей этой дискуссией стоит внутренняя борьба. Героиня отстаивает свое право на выбор, при этом она начинает диалог с прямых насмешек над богами и их посланием, а заканчивает его в состоянии близком к полному отчаянию. Наль же, выполняя важнейший долг царя, связанный с удовлетворением желаний достойных просителей (нарушение этой обязанности запятнало бы всю славу царского рода), заставляет себя отстаивать интересы своих соперников и причинять, как он сам видит, неимоверные страдания той, кого он любит. К концу концов герой не выдерживает и теряет контроль над собой (9.101—102, Дамаянти к этому моменту уже находится на грани смерти), забыв о долге, он говорит о своей любви и просит царевну стать его женой (9.103—120). Так, как и в сцене с гусем, в результате драматической коллизии любовное чувство идеального влюбленного торжествует над всем.

В романе эта сцена предстает совсем иначе. Тривикрамахатта в очередной раз вводит в свое произведение рассказчика. Прежде чем лично явиться в антахпур царевны, Наль отправляет к ней сопровождаемого Пушкарешей карлика Парватаку (гл. 7). А некоторое время спустя вернувшийся Парватака рассказывает царю о своей встрече с Дамаянти и о ее страданиях при известии о намерениях богов. Таким образом, даже заложенный в эпическом сказании элемент внутренней борьбы оказывается полностью снятым, ведь хотя Парватака и описывает пространно горе царевны, борьбе при этом нет места, поскольку самого Наля, вестника богов, нет в этот момент рядом с героиней. Когда же ночью того же дня Наль приходит в антахпур сам, героиня уже знает все. После внутреннего монолога царь все же передает ей послание богов, Дамаянти безмолвно страдает, и отвечает Налу ее подруга Приямвадика, которая говорит, что царевна любит лишь его одного, а в любви человек не может ничего изменить. После чего герой уходит. Так, одна сцена из эпоса фактически превращена в две, а драматизм ее существенно ослаблен. С другой стороны, здесь вновь становится очевидной связь романа с повествованием. Страдания Наля, ставшего вестником к своей же возлюбленной, представлены в виде череды сцен, как и зарожде-

ние любовного чувства преобразованы в историю. Во время прогулки в лесу Виндхья (гл. 5) Наль видит, как 4 гуся не подпускают чакравака к его подруге. Это недобрая примета, предвещающая будущие бедствия героя. Далее с неба спускаются боги и Наль с тяжелым сердцем вынужден согласиться на их просьбу. Он страдает во время беседы с пытающимся развлечь и утешить его Шруташилой, страдает слушая рассказ Парватаки, страдает, исполняя дело вестника, и страдает вернувшись один в свой лагерь. Во всех этих эпизодах небольшая часть эпического сказания как бы трансформируется в соответствии с требованиями романной наррации.

Формально, санскритский роман не менее описателен, чем махакавья: во всех упоминавшихся выше романах есть великое множество пространнейших описаний (разумеется, занимаясь сюжетом, мы опускали их в наших пересказах), и эти описания составляют, вероятно, большую часть общего объема их текста. Но по существу, описательность романа и махакавьи имеет совершенно разную природу. В романе это, во-первых, явление стилистическое: высокому жанру нужна риторика, а риторике нужны описания, а во-вторых, описания играют существенную роль в создании той сказочной и придворной среды, в которой совершается действие романа, и одновременно осуществляют необходимую для всякого интригующего повествования ретардацию этого действия. Описательность махакавьи — это ее сущность. Древняя махакавья стремилась к созданию целостного образа мироздания, и эта онтологическая картина мира создавалась именно описаниями. И даже с распадом единой картины царского космоса в средневековой махакавье изображение внешнего мира не перестало быть самоценным. Конечно, в этих поэмах, как и в романе, есть наррация. Сюжет здесь не случаен и важен даже сам по себе, а не только как рамка для описаний. В некоторые периоды истории жанра интерес к нарративным элементам мог даже явно проявляться (например, у Бхарави). Но махакавья сюжетна постольку, поскольку она стремится сообщить о некоем великом, значимом для всего мира событии. Ее повествовательность состоит именно в стремлении сообщить, а не в стремлении рассказать. Махакавью интересует мир, существующий сам по себе, и время этого мира, для романа же важен мир, окружающий человека, и время человеческой жизни. Два эти жанра глубоко различны по своей природе и, в конечном счете, отражают мировоззрение разных эпох. Ведь интерес к изображению внутреннего мира свойственен не только роману. Этот же интерес очевиден и в рассмотренной выше любовной поэзии малых форм. Кроме того, обратившись к драматическим жанрам, всегда уделявшим внимание изображению эмоциональных состояний, мы обнаружим, что и здесь переживания героев стали играть гораздо большую роль, чем раньше. Так, Бхавабхути (7 в.) старается довести эти переживания до крайней степени, до надрыва, герои постоянно заняты из-

лиянием чувств, речи их нередко сопровождаются слезами и обмороками (ср. наблюдение С. К. Де, что герои Калидасы почти не плачут, а герои Бхавабхути плачут то и дело; Де, 1987, с. 39), напряженная внутренняя борьба прорывается в многочисленных останавливающих всякое развитие действия монологах. А. К. Уордер пишет о различиях древней и средневековой драматургии: «Бхавабхути едва ли можно сравнить с Бхасой как драматурга, настолько их методы различны, хотя и одинаково взяты из „Натьяшастры“. Бхаса стремится к быстрому действию, Бхавабхути к поэтическому выражению борьбы и сопутствующих ей эмоций» (Warder, 1994, с. 271). Но именно отсутствие психологизма и сосредоточенность на внешнем являются отличительными чертами поэмы Магхи. «Шिशупалавадха», таким образом, предстает как произведение, намеренно архаизированное, произведение, отвергающее современную ему эстетику и стремящееся вернуться к эстетике древней. Седьмой век был богат на новации, искания и эксперименты, поэтому появление подобной охранительной и консервативной реакции представляется вполне вероятным, а махакавья как жанр идеально подходит для воплощения этой реакции. Магха, сделавший махакавью антиподом романа, а возможно, и литературной формой, отстаивающей древнюю эстетику в противовес эстетике новой, именно потому и смог создать произведение, вызвавшее столько подражаний и ставшее эталоном своего жанра на несколько столетий, что он очень точно почувствовал сущность и природу этого жанра. Поэма же Шрихарши, как и всякое гибридное произведение, свидетельствует о глубоком жанровом кризисе, не случайно традиция считает «Найшадхиячариту» последней великой махакавьей.

В этой работе было уделено немало внимания вопросу о сосуществовании романа и махакавьи, но тему нельзя считать исчерпанной. Если бы перед нами стояла задача в полном объеме проследить историю влияния одного жанра на другой, это потребовало бы отдельного исследования поэтики самого индийского романа, увеличения числа рассматриваемых литературных памятников, привлечения не только санскритских, но и пракритских текстов¹³, а, главное, гораздо более детального анализа некоторых необычных сюжетных элементов, встречающихся в махакавьях, в том или ином отношении отклоняющихся от магистральной линии развития жанра (например, сходство с романным повествованием отмечено Уордером в нескольких эпизодах «Рамачариты» Абхинанды, Warder, 1988, с. 103). Но наш пред-

¹³ Собственно говоря, первым произведением, соединившим некоторые признаки романа и махакавьи, была созданная на много веков раньше, чем «Найшадхиячарита», пракритская поэма Вакпатираджи (8 в.) «Гаудавахо» («Gauḍavaḥo» — «Убийство Гаудийца», Warder, 1994, с. 402), остающаяся за рамками нашего посвященного лишь санскритской махакавью исследования. Кроме того, поэма эта столь необычна, что нуждается в специальном исследовании.

мет поэта, а не история, т. е. нам сейчас важно зафиксировать явление и понять его смысл, пусть даже и не прослеживая всего пути возникновения и развития этого явления. Применительно к этой задаче сказанного выше о романе и махакавы вполне достаточно, чтобы подвести некоторые итоги.

Взаимодействие и сосуществование романа и махакавы следует рассматривать как борьбу старой и новой эстетики, в конечном счете, старого и нового взглядов на мир, выраженных в двух жанровых формах. Именно в результате этого противостояния, начиная с поэмы Магхи, роман и махакава становятся антиподами в системе жанров санскритской литературы. Конечно, их объединяет стремление к максимальному использованию возможностей стиля кавья (хотя нужно отметить, что роман, во-первых, не имеет стилистической однородности, присущей нашим поэмам, и во-вторых, находит свои способы организации аланкар в рамках длинных фраз, выявленные и подробно рассмотренные Хекстедом, Hueckstedt, 1985) и обилие описаний, но поверхностное сходство, как всегда, лишь фон, на котором особенно ярко заметны различия.

Герой романа, сохраняя черты эпического величия, почти полностью погружается в сферу частной человеческой жизни, герой махакавы предстанет в образе бога. События, о которых повествует роман, значимы прежде всего для самих персонажей, важны как факты их личной биографии, а от деяний, лежащих в основе сюжета махакавы, зависит будущее всего мира. Герой романа действует с величайшей и абсолютно личной заинтересованностью (это вопрос жизни или смерти: Пундарика не может жить без Махашветы, Харша не может жить, не отомстив за брата), в действиях героя махакавы подчеркивается его бесстрашие и отстраненность (Кришна сражается с Шишупалой ради мироздания и по просьбе Брахмы, переданной через Нараду, а не из собственных желаний или интересов). В мире романа эмоции воспринимаются как ценность, поэтому акцентируется душевная тонкость персонажей, поэтому герои постоянно плачут, падают в обморок и т. д. Переживания субъективно мучительны, но объективно прекрасны, поэтому они и становятся важнейшим объектом изображения. В мире же махакавы ценностью обладает пребывание выше эмоций, покой божества, непричастного душевным волнениям. Мир романа измеряется человеческими масштабами, это то, что окружает героя (утонченный и полусказочный придворный быт), и то, с чем он встречается во время своих странствий. Мир средневековой махакавы — это в идеале символическая картина макрокосма, которую можно охватить одним взглядом, герой же по-настоящему непричастен миру, стоит выше него, и изображение внешнего мира, лишенное единого принципа, распадается на картины, определяемые темой: эпические персонажи, безымянные влюбленные, простонародье. Время в романе — это время человеческой жизни, индивидуальное время истории

главных героев, оно важно и неповторимо. Время в мире махакавьи обесценивается и исчезает либо перед вневременной значимостью событий мифа, либо в извечно повторяющихся природных циклах.

Речь идет не просто о пассивной оппозиции двух жанров, а о напряженном и динамичном противостоянии, о борьбе. В «Шिशупалавадхе» воля автора заставляет сосуществовать элементы разных литературных эпох. Рассказ об одном дне войска вторгается в сказание о подвигах эпических героев. Великие деяния соседствуют с частной жизнью человеческой массы, мифологизация с демифологизацией, значимость событий со значимостью течения времени.

В поэме Шрихарши происходит решительная переориентация жанра. Махакавья в одночасье отказывается от своего мира и вступает в мир романа. Появляется много нового. Многие старые элементы переосмыслены. Один день войска становится одним днем героя. Всемирная сцена дается как путь героини к своему возлюбленному. «Найшадхиячарита» — свидетельства огромного поэтического дара ее автора и одновременно глубочайшего кризиса жанра махакавьи, кризиса той эстетики, той иерархии ценностей, того мировоззрения, которые этот жанр воплощал.

Однако романизированная махакавья все же не стала романом в стихах. В том, что касается изображения любовных страданий, статичного изображения придворного быта, словом, во всем, где не столь важна составляющая времени, сходство становится практически полным. Но там, где требуется наррация, где нужно рассказать о процессах, длящихся во времени, о вырастании некоего целого из событийного ряда, махакавья оказывается неспособной к романизации. Интериоризация конфликта, свойственная роману, присутствует в поэме Шрихарши в полной мере: вместо борьбы с врагом — борьба между долгом и влюбленностью, вместо тягот битвы — страдания от стрел Камы, жжение огня любви и т. д., но в разработке этих тем главенствует не история — история как нечто, обладающее временной длительностью и требующее нарратива, отходит на второй план, — а сцена, особенно важны диалогические сцены с использованием реплик персонажей и коротких авторских комментариев, где эмоциональная напряженность внутреннего конфликта достигает своего апогея (для страданий в разлуке — это разговор с гусем, для встречи влюбленных — разговор Наля и Дамаянти, для одного дня царя — разговор с подругами).

Глава 4

ПРОБЛЕМА АВТОРА

Теперь нам предстоит рассмотреть последнюю тему настоящей поэтики — вопрос об авторском самосознании. Но прежде, чем заняться собственно средневековой махакавьей, мы в очередной раз вернемся к творчеству величайшего поэта гуптской эпохи.

«Рагхуванша» начинается с краткой молитвы.

vāgarthāviva saṃpr̥ktau vāgarthapratipattaye ।
jagataḥ pitarau vande pārvatīparameśvarau ॥ (RV. 1.1)

«Для обретения речи и смысла я славлю родителей мира Парвати и Верховного Владыку, соединенных, как речь и смысл».

Дандин в «Кавьядарше» рекомендовал «восхваление [богов]» (namaskriyā 1.14) как один из вариантов начала махакавы, вполне вероятно, что существовала традиция подобных зачинов — по аналогии с нанди в драматургии, — но для нас важно, что и эта традиция, и строфа Калидасы отражают древнее представление о даре художественного слова как о милости, ниспосылаемой богами. Соединенные «как речь и смысл» Шива и Парвати творят мир, они же даруют «речь и смысл» поэту. Таково философское, т. е. наиболее обобщенное, представление о поэтическом творчестве. Далее Калидаса переходит к более конкретным предметам.

kva sūryaprabhavo vaṃśaḥ kva cālpaṇṣayā matiḥ ।
titīṣsur dustaraṃ mohād uḍupenāsmi sāgaram ॥
mandaḥ kaviyaśaḥprārthī gamiṣyāmyupahāsyatām ।
praṇśulabhye phale lobhād udbāhur iva vāmanaḥ ॥ (RV.1.2—3)

«Где род, происходящий от Солнца, и где [моя] скудная мысль? По неразумию я собрался пересечь в лодке непреодолимый океан.

Глупый, желающий славы поэта, я выставлю себя на посмеище, словно карлик, тянущий руку, жаждя плода, который может достать только высокий».

Это лукавое самоуничижение выражает, в конечном счете, одну характерную для всякой панегирической поэзии мысль: автор умалется перед величием своей темы. Махакавья должна рассказывать о великом, и поэт

восхваляет и возвеличивает свою тему, объявляя ее превосходящей его силы. История Солнечной династии столь значительна, столь глубока, столь прекрасна, что автор не в силах должным образом ее изложить (хотя именно это он и собирается сделать). Как возможно все-таки подступиться к подобной теме, объясняет следующая строфа:

athavā kṛtavāgdvāre vaṃśe 'smin pūrvasūribhiḥ |
maṇau vajrasamutkīrṇe sūtrasyevāsti me gatiḥ || (RV.1.4)

«С другой стороны, в этот род, врата для речи о котором созданы прежними поэтами, есть доступ и для меня, словно для нити в драгоценный камень, просверленный алмазом».

Думается, следует скорее согласиться с Маллинатхой, считавшим, что под «прежними поэтами» Калидаса подразумевал «Вальмики и прочих», чем с некоторыми современными исследователями, выражающими сомнения по поводу знакомства Калидасы с «Рамаяной» (Эрман, с. 37, прим.32). Но, как бы там ни было, поэт подчеркивает, что он не первый, кто взялся рассказать о деяниях царей из рода Рагху. Он — продолжатель. Существует традиция, ее создали великие поэты прошлого, и она обладает величием, адекватным величию темы, лишь через нее, как через некие «врата», нынешний поэт может приблизиться к подобной теме.

Далее следует восхваление Солнечной династии (1.5—8), после чего автор вновь говорит о себе и своей поэме.

raghūnām anvayaṃ vakṣye tanuvāgvibhavo 'pi san |
tadguṇaiḥ karṇam āgatya cāpalāya pracoditaḥ ||
taṃ santaḥ śrotum arhanti sadasadvyaktihetavaḥ |
hemnaḥ saṃlakṣyate hyagnau viśuddhiḥ śyāmikāpi vā ||
(RV.1.9—10)

«Я, хоть и скудно наделен даром речи, расскажу о потомках Рагху, будучи подвигнут на опрометчивые действия их достоинствами, достигшими [моих] ушей».

Да благоволят выслушать это праведники, умеющие различать истинное и ложное, — лишь в огне проявляется чистота и нечистота золота».

Величие предмета, как выясняется, не только умаляет автора, но и оправдывает его. Это еще один мотив, вполне традиционный для панегирика. Но Калидаса возвеличивает не только свою тему и предшествующую традицию, в слегка завуалированной форме восхваляется и сама поэма, ведь именно она имплицитно сравнивается с золотом, чистота которого станет видна лишь в огне суждений истинных знатоков.

Поэт, с гиперболизированной скромностью говоривший о своем поэтическом даровании, провозглашает три ценности: тему, традицию, делающую

эту тему доступной для нового художественного воплощения, и произведение, которое становится третьей ценностью лишь благодаря причастности к первым двум.

Шло время. И вот уже достоянием традиции — славнейшим ее достоянием — стала сама «Рагхуванша». Именно так, в качестве одного из великих творений «прежних поэтов», должен был воспринимать поэму о роде Рагху Кумарадаса, в 7 веке создавший махакавью, хотя и посвященную не всей истории Солнечной династии, а лишь подвигам главного ее представителя, Рамы, но все же столь многим обязанную произведению Калидасы, что предание превратило эту чисто литературную связь в личные отношения авторов. Истинный характер этой связи важен для нашей проблемы.

Р. С. Свамнатхан, посвятивший «Джанакихаране» Кумарадасы специальное исследование, подробно останавливается на отношениях двух поэтов (глава «Kumārādāsa and Kālidāsa», Swaminathan, с. 66—76). «[...] Кумарадаса находился в особых отношениях с Калидасой, а именно — он поместил перед собой „Рагхуваншу“ Калидасы в качестве идеала и старательно подражал выдающемуся творению великого поэта, заимствуя у него материал в виде идей, выражений и образов» (Там же, с. 67) — таким утверждением индийский ученый предвещает свое сопоставление произведений двух авторов. Далее, сравнив на уровне отдельно взятой строфы мотивы, встречающиеся в творчестве обоих поэтов, Свамнатхан обнаружил огромное количество совпадений «в идеях и выражениях» («in ideas and expressions»), причем в ряде случаев Кумарадаса использовал образы не только из «Рагхуванши», но и из «Кумарасамбхавы» и даже «Мегхадуты». Список примеров занимает 4 страницы (Там же, с. 71—74). Помимо этого ученый нашел в «Джанакихаране» ряд сцен и описаний, чья структура явно возникла под влиянием «Рагхуванши» и «Кумарасамбхавы». Все это также рассматривается как проявление «старательного подражания». Вообще, без слов «подражать» и «подражание» не обходится почти ни один абзац соответствующей главы в книге Свамнатхана. Следуя этой логике до конца, нужно было бы сделать вывод, что в лице автора «Джанакихараны» мы имеем лишь эпигона Калидасы. Но Свамнатхан не делает этого напрашивающегося вывода, более того, из других частей его исследования явствует, что как читатель он вполне чувствует значимость и важность махакавы Кумарадасы.

Индийский филолог начинает свой анализ с представляющегося ему непререкаемым постулата о подражании поэта второго плана великому поэту. Этот постулат, естественно, требует поиска сходств, и Свамнатхан находит их во множестве. Постараемся теперь вкратце рассмотреть ту же проблему связи между двумя поэтами, но, во-первых, не предвещая свое рассмотрение какими-либо утверждениями, во-вторых, стараясь сравнивать не столько отдельные «идеи и выражения», сколько более крупные фраг-

менты текста, в-третьих, обращая внимание не только на сходства, но и на различия.

Что касается трактовки сюжета в целом, нельзя не заметить, что Кумарадаса зачастую разворачивает именно те эпизоды, которые обойдены вниманием в поэме Калидасы. Жизнь Рамы и Ситы в Митхиле — их первая встреча (еще до свадьбы 7.1—21), страдания недолгой разлуки (7.22—34)¹, их любовные наслаждения (8.1—54) — все это отсутствует в «Рагхуванше», но есть у Кумарадасы. Строительство моста через океан лишь упомянуто Калидасой (12.70), в «Джанакихаране» же этот эпизод занимает целую главу. Развернут Кумарадасой и ряд батальных сцен: битва Джатаюса и Раваны (11.1—20), битва Сугривы и Валина (11.28—40), пленение Индраджитом Рамы и Лакшманы (18.1—8). Гораздо больше внимания, чем его предшественник, уделяет Кумарадаса антагонисту главного героя Раване (гл. 15—17). Зато важные для сюжета «Рагхуванши» события, произошедшие после возвращения в Айодхью (изгнание Ситы, убийство Шамбуки, рождение Куши и Лавы и т. д.) в поэме Кумарадасы отсутствуют.

Однако существует и целый ряд эпизодов общих для обеих поэм. В качестве примера можно привести эпизод случайного убийства Дашаратхой на охоте сына муні. Калидаса излагает все обстоятельства произошедшего довольно коротко (9.72—82). Царь без свиты приезжает к реке (9.72), слышит звук наполняемых водой кувшинов и, решив, что это слон, наугад пускает стрелу, тем самым совершая серьезный проступок (9.73—74, царю, как уже говорилось выше, нельзя убивать диких слонов), возглас: «о отец!» сообщает ему о страшной ошибке, а приблизившись, он находит умирающего сына тапасвинов (9.74—75). Царь относит отрока к родителям и сообщает им о своем непредумышленном преступлении (9.77). Старики плачут и с помощью царя удаляют стрелу. Их сын мертв (9.78). Отец убитого проклинает царя, сказав, что он умрет от скорби по сыну (9.79). Бездетный Дашаратха отвечает, что такое проклятие, по крайней мере, обещает ему рождение сына (9.80). Старики просят у царя дров и огня, чтобы сжечь себя вместе с сыном, и Дашаратха исполняет их просьбу (9.81—82). Центром эпизода, безусловно, является встреча царя с родителями мальчика. До этого момента идет лишь краткое перечисление действий и происшествий — обычный для махакавы суррогат повествования, который здесь прерывает лишь сцена встречи, где раса каруна (жалость) достигает своего апогея. Кумарадаса уделяет этому эпизоду в целом больше места (1.72—88), но о встрече с родителями и проклятии отца лишь кратко сообщается в самом конце (1.86—88). Большую часть рассказа в «Джанакихаране» занимает речь умирающего мальчика

¹ Доброй влюбленности Рамы и Ситы нет в «Рамаяне» Вальмики, но тема эта появляется у Бхавабхути, а позднее у Камбана и Тулсидаса.

(1.77—84), т. е. как раз то, что отсутствовало у Калидасы. Эта полная жалости к своим беспомощным родителям и горьких упреков царю речь заставляет Дашаратху плакать и становится эмоциональной кульминацией эпизода.

Следовательно, как в разработке всего сюжета, так и в подходе к отдельной сцене, Кумарадаса отнюдь не стремился просто копировать древнюю махакавью.

Теперь перейдем к главному элементу нашего жанра — к описаниям и используемым в них мотивам. Мы начнем с описания разрушенного города, поскольку это редкая тема, и нет никаких сомнений в том, что она появилась в «Джанакихаране» под влиянием Калидасы.

У Кумарадасы идущий вместе с Вишвамित्रой и Лакшманой Рама описывает некий город (названия в поэме нет), через который они проходят и который опустел из-за объявившейся в его окрестностях ракшаси.

na bhunakti purā puraśriyaṃ paritaḥ kīrṇakaraṇkaśaṅkarā |
 avamagnaśiraḥkapāladṛgvivaraprodgataśādvalā mahī ||
 phaṇibhiḥ pratibimbamātarāḥ śitibhir bhānti śirovalambibhiḥ |
 racitair iva veṇibandhanair virahād asya purasya śāsituḥ ||
 bhavi bhoginibhaṃ vilokayaṃ tuṭumo hāram ahāryavepathuḥ |
 harihastahatasya hastinaḥ kararandhe nibhṛtaṃ niliyate ||
 pratimā viśadena lūtikāpālenāvr̥tadṛṣṭir iksyate |
 ruditair iva puṣṭitekṣaṇā vipulatṛāsakṛtair anekaśaḥ ||
 ślathabhittivirūḍhabhūruhastiramūlāgravinirgamakṣatam |
 sphuṭatīva bhṛśaṃ śucāturaṃ hṛdayaṃ tadgṛhacitrayoṣitām ||
 nakulaḥ parijīrṇavaibudhapratibimbānanamadhyarandhrataḥ |
 sphuritaṃ parikarṣati krudhā rasanāṃ tasya sarīṣṭpaṃ || (ЖН. 4.55—60)

«Давно уже не наслаждается городским процветанием эта земля, удобренная (?) разбросанными повсюду костями (или: *женская ипостась Шанкары, усеянная черепами*), с травой, пробивающейся из глазниц погрузившихся [в почву] черепов.

Статуи матерей сияют свисающими с голов черными змеями, словно узлами кос, заплетенных из-за разлуки с правителем этого города.

Мышь, увидев на земле похожее на змею ожерелье, непрерывно дрожа, украдкой скрывается в отверстии хобота слона, убитого лапой льва.

Статуя, чьи глаза закрыты блестящей паутиной, выглядит так, словно очи ее расцвечены многократным плачем, вызванным сильным испугом.

У женщин, нарисованных на [фронтон]ах домов, словно разрывается сильно измученное горем сердце, поврежденное выходом жестких корней деревьев, выросших на прохудившихся стенах.

Мангуст змею, появившуюся из дыры на лице обветшавшего идола, вырывает яростно, словно его язык».

Сопоставим этот небольшой фрагмент поэмы Кумарадасы с описанием покинутой Айодхьи в «Рагхуванше» (16.11—21).

Лейтмотив всего описания в «Джанакихаране» — это образ разрушенных статуй, он встречается в каждой второй строфе. Мотив этот действительно восходит к поэме Калидасы.

stambheṣu yoṣitpratiyātānānām utkrāntavarṇakramadhūsarāṇām |
stanottariyāṇi bhavati saṅgān nirmokaṇaṭṭhaḥ phaṇibhir vimuktaḥ || (RV. 16.17)

«Среди колонн на статуях красавиц, серых из-за вылинявшей раскраски, прилипнув, стали покровами на груди лоскуты кожи, сброшенной змеями».

Итак, у Калидасы есть и статуи и змеи — близость мотивов налицо, но в описании из «Рагхуванши» мотив этот встречается лишь один раз, тогда как Кумарадаса варьирует его в каждой четной строфе, ни разу не повторяя при этом в точности образа из произведения своего предшественника (у Калидасы: кожа змей — одежда на статуях, у Кумарадасы: змеи — косы, паутина — слезы, змея — язык), кроме того, мотив усилен, с одной стороны тематически очень близким мотивом испорченных изображений на стенах домов (у Калидасы говорится о нарисованных слонах, 16.16), а с другой — сравнением брошенного ожерелья со змеей. Змеи в описании Айодхьи входят в общий ряд хищников и диких зверей, что является важнейшей темой всего описания (шакалы 16.12, лесные буйволы 16.13, тигры 16.15, львы 16.16, обезьяны 16.19), тогда как у Кумарадасы эта тема сокращена до двух строф, где говорится о слоне, убитом львом, и охотящемся мангусте. Образ ожерелья есть и в «Рагхуванше», здесь жемчужное ожерелье (16.18) объект сравнения для лунного света на стенах домов, сквозь которые проросли побеги травы, у Кумарадасы прорастающей сквозь пустые глазницы черепов. Паутина (kṛmitantujāla) в описании из «Рагхуванши» висит не на статуях, а на окнах (16.20).

Следовательно, мы можем констатировать, что Кумарадаса, с одной стороны, действительно, многое заимствует у древнего поэта, но с другой — он, во-первых, меняет общую тематику описания, выдвигая периферийный для Калидасы мотив на первый план и, наоборот, отодвигая в тень мотив, бывший очень важным, а во-вторых, повторяя образы своего предшественника, он каждый раз создает для них другое контекстное окружение.

Нужно отметить, что автор «Джанакихараны» не только не скрывает, но даже подчеркивает связь своей поэмы с произведениями Калидасы, он как бы приглашает читателя к сравнению (Р. С. Свамнатхан видит в этом похвальную «честность»). Ярчайший пример такой демонстративной ориентации на предшественника — восьмая глава поэмы, одну половину которой занимает описание любовных наслаждений героев (8.1—54), а вторую — речь Рамы, описывающего наступление ночи. Даже порядковый номер этой

главы не случаен. Любому знакомому с санскритской кавьей читателю сразу же очевидно, что Кумарадаса полностью повторил структуру и общее содержание знаменитой восьмой главы «Кумарасамбхавы». Но наш поэт стремился еще больше усилить ощущение сходства. Описание захода солнца начинается с того, что Рама, «подобный Увенчанному Полумесяцем» (*ardhaśaṣī-maulisannibhaḥ* 8.54) поднялся на крышу дворца, т. е. дается прямое сравнение героя поэмы с Шивой, сравнение, мотивированное, собственно говоря, как раз сходством ситуации с «Кумарасамбхавой», где Шива, сидя со своей супругой на вершине горы, также произносит речь об окончании дня и наступлении ночи. Если же сравнить и сами речи, структура их оказывается практически одинаковой, в обеих поэмах смена времени суток разделена на этапы: 1) солнце клонится к закату (KS.8.30—44, JH.8.56—61); 2) солнце скрылось, но еще горит вечерняя заря (KS.8.45—47, 53—54, JH.8.62—64); 3) наступает полная тьма (KS.8.55—57, JH.8.65—69, но у Кумарадасы строфы 67—69 посвящены звездам); 4) восходит луна (KS.8.58—64, JH.8.70—74); 5) лунная ночь (KS.8.65—74, JH.8.75—92). Но вчитавшись в оба описания, нельзя не почувствовать различия. Калидаса изображает широкую картину вечернего и ночного мира, тогда как описание из «Джанакихараны» кажется лишенным этой широты. Понять причину подобного впечатления несложно. Древний поэт, сохраняя общую тематику всего описания, в каждой строфе вводит какую-нибудь новую тему. Например, в связи с заходящим солнцем Калидаса пишет о горных водопадах (8.31), о чакраваках (8.32), о стадах слонов (8.33), об отражении солнца в воде озер (8.34), о кабанах (8.35), о павлине (8.36) и т. д. Кумарадаса же в каждой строфе варьирует лишь один образ — солнечный диск на закате. Конечно, в результате описание у средневекового поэта становится тематически гораздо более узким.

Еще один пример несомненной ориентации на произведение предшественника — описание возвращения Рамы и Ситы в Айодхью на летающей колеснице Пушпаке (20.4—52). Как и в «Рагхуванше», Рама, обращаясь к вновь обретенной супруге, говорит о том, как выглядит простирающаяся далеко внизу земля. Но и в этом случае дело не обходится без изменений. Герой Калидасы часто соединяет описание ландшафта с воспоминаниями о событиях, случившихся в том или ином месте. Все путешествие овеяно воспоминаниями о долгой жизни супругов в лесах. Рама в «Джанакихаране» вводит тему воспоминаний лишь один раз (20.32). Значительно меняется и сама картина земного ландшафта. У Калидасы она довольно разнообразна: океан (13.2—14), берег (13.15—18), лес Дандака (13.22—25), гора Мальяват (13.26—29), озеро Пампа (13.30—32), река Годавари (13.33), лес Панчавати (13.34—35), обитель Агастья (13.36—37), озеро Пяти Апсар (13.38—40), обитель Сутикшны (13.41—44), обитель Шарабханги (13.45—46), гора Читракута и река Мандакини (13.47—49), обитель Атри (13.50—53), сангам (место

слияния Ганги и Ямуны 13.54—58), город царя Нишадов (13.59), река Сарая (13.60—63). Ландшафт у Кумарадасы гораздо более однообразен: океан (20.10—22), некая загадочная гора Девасаха (20.22—29), гора Мандара (20.30—34), река Годавари (20.32), гора Виндхья (20.33—34), Хималай со столицей Куберы Алакой (20.35—47, описание навеяно «Кумарасамбхавой»), гора Кайласа (20.48—52). Таким образом, как и в случае с наступлением ночи, Кумарадаса решительно сужает тематические рамки описания. Вместо широкой картины земного мира перед нами лишь варьирование двух тем — океан и горы. И то и другое присутствует и в описании из «Рагхуванши», но Кумарадаса, выбрав именно эти два элемента ландшафта из всех остальных, строит на них всю речь своего Рамы. Причем задача эта, очевидно, представлялась поэту столь важной, что ради нее он был готов пренебречь реальной географией (конечно, южанин Кумарадаса мог плохо знать северную Индию, но все же маршрут «Шри-Ланка — Айодхья via Гималаи» выглядит несколько странным).

Думается, приведенных примеров достаточно, чтобы сделать некоторые выводы. Верно ли утверждение индийского ученого, что Кумарадаса подражал великому поэту прошлого? Подражать значит стремиться к сходству. Конечно, сходство между «Джанакихараной» и произведениями Калидасы не вызывает сомнений и не является случайным, но ограничивались ли этим задачи автора? Всякий раз, как мы брались за рассмотрение схожего, мы наталкивались на различия. Подражатель легко мог бы устранить эти бросающиеся в глаза отклонения от образца. Кумарадаса, с одной стороны заимствует у автора «Рагхуванши» темы, мотивы и даже отдельные словосочетания, а с другой — никогда не повторяет, никогда не копирует его построение образов, более того, усложнив свою задачу, он многократно варьирует один и тот же взятый из произведения предшественника мотив и каждый раз находит новые формы его воплощения. Очевидно, это было нелегким делом. В антологии Джальханы есть посвященная Кумарадасе строфа Раджашекхари (9 в., Swaminathan):

jānakīharaṇaṃ kartuṃ raghuvaṃśe sthite sati |
kaviḥ kumārādāsaśca rāvaṇaśca yadi kṣamaḥ ||

«Создать „Джанакихарану“ (совершить похищение Джанаки) при существующей „Рагхуванше“ (при существующем роде Рагху) способен разве что поэт Кумарадаса да Равана».

Возможно, задачей Кумарадасы было не подражание, а соперничество? В этой связи представляет интерес одно предание, сохранившееся в датированной 11 веком хронике «*Suvarṇṇapuravaṃśa*» (Kumārādāsa. Introduction, с. 65). Царь Суварнапуры пригласил Кумарадасу и попросил его написать поэму на буддийский сюжет. Исполняя заказ, поэт создал махакавью «śrī-

ghanananda» («Будда и Нанда»), т. е. использовал сюжет древней поэмы Ашвагхоши «Саундарананда» («О прекрасном Нанде»). Ознакомившись с поднесенным ему произведением царь одобрил его, но заметил, что поэма Ашвагхоши лучше. Кумарадаса был столь раздосадован такой оценкой своего труда, что пытался сжечь поэму (она до нас не дошла) и покинул Суварнапуру. Из великого множества буддийских сюжетов наш автор выбрал именно тот, который некогда вдохновил величайшего санскритского поэта буддизма. И слова о том, что его произведение уступает древнему, побудили его от этого произведения отказаться. Предпринятое выше краткое сопоставление «Джанакихараны» с махакавьями Калидасы позволяет нам предположить, что отношение Кумарадасы к этим поэмам, было таким же, как и его отношение к поэме Ашвагхоши. Речь должна идти именно о соперничестве, о желании превзойти. Сходство, разумеется, для этого также необходимо, если бы его не было, нам возможно и не пришлось бы в голову сравнивать произведения двух поэтов, а Кумарадасе как раз и нужно такое сравнение. Но сравнивая, читатель должен видеть, прежде всего, различия и улучшения. Поэт все время стремится показать, что он способен писать лучше, чем писал до него на ту же тему Калидаса. Конечно, он, состязаясь с древним поэтом, совершает некоторую подмену, поскольку соперничает с Калидасой в рамках поэтики своего времени, где риторика алаинкар усложнилась и в значительной мере стала самоценной и самодовлеющей, иными словами, Кумарадаса, в известном смысле, действительно превосходит Калидасу в искусстве многообразного риторического варьирования узкой темы, но для Калидасы не это было главным.

О том, что подобное соперничество с предшественником отнюдь не являлось чем-то исключительным, свидетельствует еще один опыт сравнения поэмы интересующего нас жанра. Герман Якоби подробно проанализировал замеченные им схожие черты в поэмах Бхарави и Магхи. «Киратарджуния» и «Шишупалавадха» содержат целый ряд близких по содержанию эпизодов (Jacobi, с. 122, например, сражение волшебным оружием). Не менее похожи и многие описания. Так, в четвертой главе обеих поэм дается описание гор, начинающееся авторской речью, а заканчивающееся речью одного из персонажей, при этом оба поэта использовали здесь различные стихотворные размеры и ямаки. Кроме того, Якоби приводит около пятидесяти строф, где Магха использует мотивы, заимствованные из «Киратарджунии», каждый раз усложняя их (Там же, с. 133). Заслуживает внимания и то, что последняя строфа каждой главы в махакавье Бхарави содержит слово «lakṣmī», а у Магхи ту же функцию маркера окончания сарги выполняет синонимичное слово «śrī» (Там же, с. 123). Короче, Магха, как и Кумарадаса, сознательно делал свою поэму напоминающей некоторыми чертами другую поэму того же жанра, но созданную раньше. Для чего? Причину сходства немецкий

ученый видел — абсолютно правильно, на наш взгляд, — в соперничестве. Якоби со всей убедительностью на множестве примеров показывает, что Магха всякий раз старался превзойти своего предшественника: там, где у Бхарави одна аланкара, он находил способ ввести две, если в «Киратарджунни» мы находим одну строфу с редким размером, в «Шिशупалавадхе» их окажется несколько и т. д. Более того, по остроумному предположению Якоби, даже само имя Магха, возможно, псевдоним, взятый не без умысла. Ведь имя Бхарави можно осмыслить как «Солнце Сияния» (bhā-ravi), а Магха (māgha) — это название зимнего месяца (январь-февраль), т. е. время, когда солнце лишается своего сияния. Как бы там ни было, несомненно одно — Магха не простой подражатель, не копиист, не эпигон, он — соперник, его задача сделать не так, как Бхарави, а лучше, чем Бхарави. Основанием для подобного соперничества Якоби считал принадлежность авторов к разным направлениям индуизма: Бхарави был шиваитом, и его поэма — прославление Шивы, Магха — вишнуит, и он хотел воспеть божество своего культа так, чтобы затмить при этом славу другого божества. Таким образом, причины соперничества переносятся из собственно эстетической сферы в область конкуренции различных ветвей индуизма. Само же соперничество при этом становится лишь частным случаем в истории санскритской литературы, порожденным, в конечном счете, личными обстоятельствами в жизни поэтов. Может быть, Бхарави и Магха действительно исповедовали разные формы индуизма. Хотя даже это нельзя утверждать категорически, поскольку религиозная ориентация поэмы могла определяться взглядами царя, при дворе которого создавалось произведение, а не взглядами автора (еще раз вспомним историю о буддийской махакавы Кумарадасы). Но даже допустив, что нелюбовь вишнуита к шиваиту имела место, переоценивать значение этого фактора не следует. Нельзя забывать, что мы имеем дело с придворной литературой, а для нее светскость является принципиально важным условием (если эта литература становится по настоящему религиозной, это вернейший признак упадка придворной культуры). Подлинная религиозная литература Средневековья, как правило, противопоставляет себя именно придворной литературе. Смешивать их означает разрушать те «перегородки», которые средневековая культура так старательно возводила. В поэме Магхи много религиозных элементов, но это лишь часть ее мира, здесь есть и эротика, и комизм, и поэт далек от того, чтобы подчинить весь свой материал задачам проповеди или гимнографии; в конечном счете, некоторое усиление этих элементов есть, прежде всего, следствие общей архаизаторской тенденции произведения. Если бы Магха руководствовался именно религиозными побуждениями, он мог бы создать некую антишиваитскую поэму, но нельзя отрицать тот факт, что автор «Шिशупалавадхи» соперничает не с шиваизмом, а с Бхарави, т. е. ареной борьбы стала не мифо-

логия, теология, культ и т. д., а поэтическое мастерство. Но главное, пример с Кумарадасой доказывает, что перед нами не единичный случай. Более того, вполне вероятно, что Ратнакара и другие авторы многочисленных поэм, создававшихся по образцу «Шिशупалавадхи», были движимы тем же духом соперничества. Рассматриваемое явление даже не ограничивается одним лишь жанром махакавы. С. Д. Серебряный в результате сопоставления поэмы-послания Дхои (12 в.) «Паванадута» («Pavanadūta» — «Ветер-вестник») с «Мегхадуттой» Калидасы обнаружил, что между двумя произведениями существует связь, очень похожая на ту, что мы сейчас обсуждаем: «Поэма „Ветер-вестник“ написана так, что сходство ее с „Облаком-вестником“ не только не скрывается, но, напротив, всячески подчеркивается — на различных уровнях художественной структуры: от стихотворного размера до сюжета и композиции» (Серебряный, с. 176).

Все это показывает, что для всех подобных примеров должно существовать какое-то общее объяснение. На наш взгляд, следует говорить о существовании в санскритской литературе явления типологически очень схожего с практикой «ответов» в арабской, персидской и тюркских литературах. Именно к такому выводу и приходит в связи с поэмой Дхои С. Д. Серебряный (Там же, с. 190—191).

Все сказанное имеет прямое отношение к проблеме авторского самосознания. Для Калидасы традиция, воплощенная в творениях «прежних поэтов», была идеалом, открывающим путь для его собственного творчества. Для Кумарадасы произведения его предшественников тоже, вероятно, обладали немалым авторитетом, но авторитет этот воспринимался как вызов, как повод, чтобы его превзойти и затмить. Калидаса заявлял, что он в силах справиться со своей темой, прежде всего, благодаря великим поэтам прошлого. Магха очень многим обязан Бхарави, но невозможно себе представить, чтобы он заговорил о «Киратарджуни» как об идеале, позволившем и ему заняться высокой поэзией. Вхождение в традицию отныне мыслится по-другому. Происходит новое осознание авторства. Вероятно, прав С. С. Аверинцев, утверждавший особую важность соперничества для всей эпохи «рефлексивного традиционализма» (Аверинцев, 1986, с. 111—112), поскольку конвенциональная риторика и строгий жанровый канон создают необходимые для всякого состязания «правила игры». Но соперничество — это общее понятие. Практика же «ответов» с ее конкретными приемами постоянного введения в собственное произведение узнаваемых элементов чужого произведения с целью их пересоздания в нечто лучшее есть, на наш взгляд, явление, свойственное лишь средневековой культуре. Если отвлечься от нашего материала и рассматривать вопрос на уровне литературной типологии, то нужно сказать, что данное весьма непростое явление, в котором главенствует соперничество, но есть элементы и подражания, и игры, и диало-

га, порождено сильнейшим напряжением между тотальным господством канона и новым острым чувством авторской индивидуальности. Непререкаемый авторитет традиции и осознание ценности индивидуально-авторского начала в собственном творчестве, существуя одновременно, создали почву для напряженного соперничества через подражание, для постоянного утверждения личного авторства через активное, критическое, порой даже агрессивное усвоение и преобразование созданного предшественниками.

Усиление личностного начала в авторском самосознании средневекового художника делает соперничество между авторами столь актуальным и интенсивным, что в различных культурах независимо друг от друга возникает одно и то же явление — практика «ответов». Возвращаясь на индийскую почву, отметим, что сложность реализующегося в «ответах» соперничества не только в его многогранности, в наличии в нем различных элементов, но и в разной степени глубины возможного противостояния соперничающих авторов. С одной стороны, именно со склонностью средневековых поэтов к состязательности связано возникновение и закрепление в махакавье глав со сложными аланкарами. Эти всегда повествующие о битве главы (КА. гл. 15, SV. гл. 19, JH. гл. 18), изобилующие чрезвычайно сложными украшениями, такими, как фигурные стихи, строфы, образованные повторением одного согласного звука с разными огласовками и т. д.², всегда служили своего рода вызовом на противоборство, и более поздние авторы должны были приложить все усилия, чтобы превзойти здесь своих предшественников. В этих главах поэты демонстрировали уровень своего мастерства, свою «технику», соперничество же при этом превращается в простую игру, в спортивное состязание. Такое противоборство может быть легко замечено и описано историком литературы. С другой стороны, наш анализ произведения Магхи показал, что этот поэт не принимал многих особенностей современной ему литературы, Магха был понят нами как архаист и консерватор. И эта очень глубокая, затрагивающая самые существенные стороны поэтики борьба тоже реализуется в виде некоторых аспектов «ответа» Магхи на «Киратарджунию». Таким образом, диапазон применения «ответа» очень широк — от словесной игры до построения важнейших смысловых структур.

Теперь от практики «ответов» вернемся вновь к встречающимся в махакавьях высказываниям авторов о себе и о своем творчестве. Такого рода высказывания в поэме Шрихарши позволяют нам составить некоторое представление об авторском самосознании в период высокого Средневековья.

² Мы не приводим примеров, так как их легко найти в большинстве работ по истории санскритской литературы (например, у Уордера или у Линхарда). Есть они даже в небольшом очерке в популярной книжке Бэшама (Бэшем, с. 449—450). Создается впечатление, что если санскритские поэты состязались в умении сочинять такие стихи, то современные санскритологи состязаются в способности их переводить.

Скромность в том, что касается собственного поэтического дарования, проявляемая Калидасой и даже Магхой (SV. «Kavivaṇṣavarṇana», 5), осталась в прошлом. Автор «Найшадхиячариты» восхваляет не только свое произведение, но и самого себя. Самовосхваление поэта — вещь вполне обычная в средневековых литературах, но всегда важно, за что именно он себя хвалит. Прославляя свои достоинства, реальный поэт всегда создает образ идеального поэта, он рассказывает, каким должен быть создатель поэзии.

Каждая глава махакавы Шрихарши заканчивается строфой в размере шардулавикридата. Эта строфа своего рода авторская подпись, завершающая саргу, она посвящена не героям поэмы, а самому поэту. Две первые пады всегда одни и те же: они содержат имя автора, а также имена его родителей.

śrīharṣaṃ kavirājarājimukūṭalaṅkārahīraḥ sutam
śrīhīraḥ suṣuve jitendriyacayaṃ māmalladevī ca yam ।

«Бриллиант, украшавший диадему из вереницы царей поэтов, Шри Хира и [супруга его] Мамалла-деви родили сына Шрихаршу, победившего все свои чувства [...]».

Третья и четвертая пады этих финальных строф всякий раз различны. В них сообщается о завершении очередной главы и, как правило, дается короткая информация о творчестве нашего автора. Анализируя этот материал, мы постараемся, насколько это возможно, разделить сведения о поэте и о поэме.

Что сообщает нам о себе Шрихарша? Он автор многих произведений. Свои книги поэт представляет членами одной большой семьи (необходимый для этого род устанавливается по грамматическому роду названия или жанра). Вот, например, последние строки четвертой сарги:

turyaḥ sthairyavicāraṇaprakaraṇabhṛātryayaṃ tanmahā-
kāvyē 'tra vyagalan nalasya carite sargo nisargojjvalaḥ ॥ (NC. 4.123)

«[...]родили сына Шрихаршу, победившего все свои чувства], в махакаве которого „Жизнь Наля“, являющейся братом „Стхарьявичарана-пракараны“³, окончена эта четвертая сарга, блистательная по природе».

В седьмой главе поэма объявляется братом произведения, называемого «Речь в восхваление рода правителя земли Гауды»⁴ (gauḍorvīśakulapraśasti-

³ «Sthairyavicāraṇaprakaraṇa» — согласно Нараяне и ряду других комментаторов, философский труд, опровергавший буддийскую доктрину всеобщей изменчивости (Jani, 1996, с. 31). Маллинатха, судя по всему, был знаком лишь с махакавией Шрихарши, поскольку никаких конкретных сведений о других его работах он не дает.

⁴ Какой именно бенгальский царь имелся в виду, вопрос дискуссионный (Там же, с. 28).

bhāṇitibhrātaṁ 7.109) — очевидно, образец придворного панегирика. В конце семнадцатой главы сообщается, что «Найшадхиячарита» очень похожа на свою сестру «Чхандахпрашастии» («Наставление в метрике»⁵, *svasuḥ susadr̥ṣi chandaḥpraśaster mahākāvyē* 17.219), а в следующей главе поэма оказывается «благой из-за родства со [своей] сестрой „Шивашактисиддхи“»⁶ («Совершенство Шивы и Шакти», *śivaśaktisiddhibhaginīsaubhṛātrabhavye mahākāvyē* 18.149). Произведения даже помогают друг другу, как самые настоящие родственники. Так, «Найшадхиячарита» «несокрушима благодаря родству с „Кханданакхандой“»⁷ (*khaṇḍanakhaṇḍato 'pi saha-jāt kṣodakṣame tanmahākāvyē* 6.113). Помимо перечисленных Шрихарша называет еще три своих произведения. Два названы без упоминания о «родственных отношениях», это «Арнававарнана» (*Aṅṇavavarṇana* — «Описание океана»⁸ 9.160) и чампу «Навасахасанкачарита» (*Navasāhasāṅkacarita* — «Жизнь нового Сахасанки»⁹). Зато вместе с названием еще одного панегирика мы узнаем, что себя Шрихарша видел отцом своих творений:

tasya śrīvijayaapraśastiracanātātasya bhavye mahākāvyē cāruṇi naiṣadhiyacarate sargo 'gamat pañcamah || (NC. 5.138)

«[...] у него, отца сочинения, [называемого] „Шривиджаяпрашастии“¹⁰, в благой и прекрасной махакавье „Найшадхиячарита“ закончена пятая сарга».

Помимо перечня своих трудов Шрихарша особо отмечает свою научную деятельность в области логики: «[...] у него, несравненно потрудившегося над [проблемами] логики [...]» (*tarkeṣvapyasamaśramasya [...] tasya*, 10.138). В последней строфе поэмы эта тема возникает вновь, когда автор с гордо-

⁵ В некоторых рукописях «Chindapraśasti» — «Восхваление Чхинды». По мнению Д. Р. Бхандаркара и М. Кришнамачариара, речь шла о Чхинде, царе Гаи, упомянутом в надписи 1176 года (Там же, с. 28).

⁶ Вероятно, тантрический трактат.

⁷ «Khaṇḍanakhaṇḍakhādyā» — сохранившийся до наших дней трактат с труднопереводимым названием, посвящен полемике с Удайной, знаменитым представителем средневековой ньяи. Считается одним из лучших изложений веданты.

⁸ Так понимает это название большинство исследователей и старейший комментатор Видьядхара, однако Д. Р. Бхандаркар высказал предположение, что имелся в виду царь «Aṅṇoṇaḥ, who belonged to Chahaman dynasty of Sambar», что, по мнению Джани, маловероятно, так как слово «varṇana» (описание), как правило, не использовалось в названии панегириков (Там же, с. 27—28).

⁹ Существует много теорий о том, кого именно Шрихарша именует новым Сахасанкой (Викрамадитьей?), однако ни одна из них не может считаться достаточно обоснованной (Там же, с. 30—31).

¹⁰ «Śrīvijayaapraśasti» — «Восхваление Шривиджая». Ни одна из попыток идентифицировать этого правителя не получила всеобщего признания (Там же, с. 31—32).

стью сообщает, что «его речи в [вопросах] логики сокрушили оппонентов» (gharṣītaparāś tarkeṣu yasyoktayaḥ, Kavipraśasti 4)

Такова творческая и научная деятельность Шрихарши. Но этим образ нашего автора не ограничивается. В первых двух падах кроме своего имени поэт называет и имена своих родителей. Действительно, он любящий и почтительный сын: «[...] у него, чья голова — пчела у лотоса ног матери [...]» (tasya[...] mātṛcaraṇāmbhojālīmauleḥ 12.113). Но и это еще не все. Не случайно и то, что автор каждый раз говорит о своей победе над чувствами. Придворный поэт, как выясняется, достиг вершин йоги, поскольку он «в самадхи (во время медитации) воочию зрит высший брахман, океан блаженства» (yaḥ sāksātkurute samādhiṣu paraṃ brahma pramodārṇavam, Kavipraśasti 4).

Если все эти краткие высказывания Шрихарши о себе и своем творчестве собрать вместе, то возникает весьма величественная картина. Автор ваяет монументальный образ самого себя. Он литератор, причем работающий в разных жанрах, использующих как стихи, так и прозу. Он ученый и религиозный мыслитель, круг его научных интересов очень широк: веданта, логика, тантрическая философия, филология. Нужно учесть и то, что поэт постоянно демонстрирует свою эрудицию, наполняя поэму специальной терминологией, почерпнутой из самых разных сфер научного знания: от аюрведы до джайнской теологии. Шрихарша предстает перед нами настоящим средневековым энциклопедистом. Но он еще и йог, достигший познания абсолюта. И наконец, он образцовый сын, что для индуиста важная религиозная заслуга (можно сказать, что созерцание высшего брахмана и почитание родителей здесь две стороны религиозности — внутренняя и внешняя).

Для нас важно не то, насколько величественный образ из «Найшадхия-чариты» соответствует действительности, важно, что Шрихарша захотел создать этот образ. Личность автора предстает как ценность даже большая, чем отдельное произведение, ведь эта личность включает в себе возможность создания самых разных произведений — художественных и научных, светских и религиозных. Все созданное одним автором при этом стало восприниматься как единое целое, что тоже связано с усилившимся чувством творческой индивидуальности: трудно себе представить, чтобы Калидаса, называя свое имя в прологе одной из пьес, заодно упомянул бы и о своих поэмах. Метафора семьи прекрасно передает это новое отношение к своему творчеству. Связь творца и его творений здесь сугубо личная, как у отца с детьми. Все эти разные произведения теснейшим образом связаны между собой не жанром, не темой, не стилем, а тем, что у них общий автор (отец), они суть проявления различных граней его творческой личности. А то, что махакавыя есть лишь часть этого большого целого, делает ее еще прекраснее, ведь достоинства одного произведения здесь как бы распространяются

и на другие: полемический философский труд делает ее несокрушимой, а религиозный трактат благодной.

Но следует оговориться: было бы большой ошибкой пытаться интерпретировать поэму в духе философии веданты или, скажем, искать в ней некий скрытый смысл, связанный с тантризмом. Предмет гордости автора — его способность переходить из одной сферы в другую, он может создать и светскую поэму о любви и религиозный трактат, он универсален в интеллектуальной деятельности и именно в этом видит свое достоинство. Стремления подчинить все эти сферы одной идее, свести все столь дорогое его сердцу многообразие к единому принципу у него нет. Сказанное Ф. И. Щербатским о Вачаспати Мишре, отстаивавшем с равным энтузиазмом взаимоисключающие философские системы, — «Ученость для него гораздо важнее истины» (Щербатской, с. 24) — если снять подразумеваемую исследователем негативную оценку, есть характеристика целой эпохи. Калидаса в начале «Рагхуванши» назвал основные ценности, определяющие значение как самой литературной деятельности, так и ее результатов. Теперь список этих ценностей существенно изменен. Его открывает личность автора, реализующая себя во всем объеме своего творчества.

Теперь от сведений о поэте и его трудах перейдем к высказываниям о самой поэме. В чем видел ее достоинства сам Шрихарша? Прежде всего, он подчеркивает ее новизну. Эта поэма «совершенно новое творение» (*kāvye 'ātinavye kṛtau* 21.149). Эта махакавыя — «странник на дороге, невиданной родом поэтов» (*kavikulādṛṣṭādhvapānthe mahākāvyē* 8.109). Шрихарша, таким образом, прямо провозглашает, что поэма написана так, как раньше никто не писал, он решительно декларирует свое новаторство, свою непохожесть на «прежних поэтов». И весь наш анализ «Найшадхиячариты» подтверждает эту авторскую оценку. Значит ли это что поэт полностью порывает со всякими традициями? Отнюдь. Шрихарша говорит о новизне не без оглядки на предписания теоретической поэтики. Так, практически весь четвертый раздел «Дхваньялоки» посвящен проблеме нового в поэзии. При этом Анандавардхана стремится доказать неисчерпаемость канонической поэзии, доказать, что, несмотря на огромный объем накопленных традицией литературных текстов, в поэзии возможно создание нового. Вероятно, к 9 веку в индийской культуре стал ощущаться кризис литературного канона (Алиханова, Вертоградова с. 57—58). Поэзия малых форм, как всегда, наиболее быстро и чутко реагирующая на веяния времени, первой стала искать способы обновления и переосмысления старого материала: появились стихи, иронически обыгрывающие стершиеся от многовекового повторения традиционные мотивы, и стихи с новой, нетрадиционной тематикой (Там же). Среди теоретиков же развернулась дискуссия о возможности нового в рамках канона. Согласно Анандавардхане, неисчерпаемость поэзии обеспе-

чивают дхвани и расы. И здесь мы встречаем ту же метафору пути, что и в поэме Шрихарши: «[...] благодаря расе и прочему эта дорога поэзии, казалось бы уже измеренная тысячами,— нет! бесчисленным множеством — поэтов, топтавших ее на все лады, вновь оказывается не имеющей конца» (пер. Ю. М. Алихановой, Анандавардхана, с. 192). Лучшим же средством, чтобы придать новизну поэме, т. е. произведению большого объема, Анандавардхана считал подчинение ее содержания одной главенствующей расе: «[...] когда в большом сочинении одна раса изображается главной, это придает ему необычайную красоту и делает его содержание непохожим [на содержание других произведений]» (Там же, с. 195). В качестве примеров таких поэм теоретик называет подчиненную, по его мнению, печальной (karuṇa) расе «Рамаяну» и спокойной (śānta) расе «Махабхарату». О господстве одной (разумеется, любовной) расы в своей поэме говорит и Шрихарша. Его махакавья — это «луна амриты любовной [расы]» (śṛṅgārāmṛtaśitagau [...] mahākāvye 11.130). Она «сладостна от обилия расы» (kṛṣetararasasavāda [...] mahākāvye 15.93). С расой связывает поэт и новизну своей поэмы, поскольку она обладает «речью со средствами для выражения [любовной] расы, нетронутые другими [поэтами]» (anyākṣuṇṇarasaprameyabhaṇitau [...] mahākāvye 20.161). Так новаторство — абсолютно реальное, не иллюзорное новаторство — вдруг оборачивается почти традиционализмом. Автор как бы следует традиции (творит по заветам Вальмики и Вьясы), при этом ломая ее. Но авторская индивидуальность здесь вновь должна стать решающим фактором. Если, с одной стороны, объем существующей литературы огромен, а с другой, сама по себе поэзия неисчерпаема, то именно от поэта зависит, сможет ли он создать нечто новое. Меньше чем век спустя после Анандавардханы поэт, драматург и филолог Раджашекхара создал трактат, который и сам отличается существенной новизной. Как пишет С. Д. Серебряный: «В отличие от большинства других индийских поэтологических трактатов „Кавьямиманса“ посвящена не столько анализу поэтических текстов как таковых, сколько описанию условий и норм поэтического творчества, т. е. в значительной степени обращена к личности поэта» (Серебряный, 1996, с. 166). Обсуждение же проблем новизны Раджашекхара начинает с резкого противопоставления двух мнений, и мы вновь встречаемся с образом дороги как метафорой поэтического творчества.

purāṇakavikṣuṇṇe vartmani durāpam aspr̥ṣṭaṃ vastu tataś ca tad
 eva saṅskartuṃ prayateta iti ācāryāḥ | na iti vākpatirājaḥ |
 āsaṅsāram udāraiḥ kavibhiḥ pratidinagrhitāsāro 'pi |
 adyāpyabhinnamudro vibhāti vācāṃ parispanḍaḥ || (Kāvyaṃimāṃsā, с. 133)

«— На пути, исхоженном древними поэтами, трудно найти нетронутый предмет, поэтому следует обрабатывать то же, что и древние,— так [говорят

старые] учителя. — Нет, — [говорит] Вакпатираджа, — хоть от начала сансары его богатства черпают великие поэты, источник речей и сегодня выглядит непечатым».

Раджашекхара, как и Анандавардхана, убежденный сторонник возможности нового в канонической поэзии, но он делает главный акцент на личности автора. Он предлагает свою классификацию поэтов, применительно к их отношению к традиции. Все поэты при этом делятся на две группы и пять видов. В первую группу «земных» (*laukika*) поэтов входят 4 вида: все они по разному преобразуют традиционный материал (Там же, с. 137). Во второй, неземной (*alaukika*) группе всего один вид авторов, Раджашекхара называет такого автора «*cintāmaṇi*» (волшебный драгоценный камень, исполняющий любое желание владельца).

cintāsamaṃ yasya rasaikasūtir udite citrākṛtir arthasārthaḥ |
aḍṣṭapūrvō nipuṇaiḥ purāṇaiḥ kaviḥ sa cintāmaṇir advitīyaḥ ||

(Kāvyamīmāṃsā, с. 138)

«У кого, стоит ему лишь помыслить, тут же является караван предметов удивительного облика, — единый источник расы, прежде невиданный искусными древними [поэтами], это бесподобный поэт „чинтамани“».

Итак, бывают поэты, способные создать нечто действительно новое. Наименование, которое им дал Раджашекхара, вновь возвращает нас к поэме Шрихарши. Дело в том, что из последней строфы первой главы мы узнаем, что вся «Найшадхиячарита» есть «результат сосредоточения над мантрой чинтамани» (*cintāmaṇimantracintanaphale [...] mahākāvye 1.145*). Правда, все тот же Раджашекхара мельком упоминал о возможности развить воображение при помощи «мантр, тантр и прочего» (см. пер. С. Д. Серебряного, 1996, с. 170), но все же относительно конкретного смысла высказывания Шрихарши читатель остается в недоумении до 14 главы поэмы. Однако события этой главы связаны с еще одним персонажем «Найшадхиячариты», о котором необходимо сказать несколько слов.

Увидев собравшихся на сваямвару гостей, царь Бхима обеспокоен: он не знает, кто же сможет подобающим образом рассказать Дамаянти обо всех претендентах на ее руку. Отец невесты мысленно обращается с мольбой к Вишну (10.67—69). И Вишну посылает на землю Сарасвати (10.70—72). Так на страницах поэмы появляется персонаж, отсутствующий в эпическом сказании. Сарасвати — богиня мудрости и красноречия, воплощение божественной Речи. Шрихарша, как правило, называет ее просто Речь (*vāc*), — под этим именем Сарасвати была известна еще в поздневедийской литературе.

Прежде всего поэт дает небольшое описание сошедшей с небес в залу для сваямвары богини (10.74—88), и ее облик заслуживает особого внимания.

madhyesabhaṃ sāvataṭāra bālā gandharvavidyāmayakaṇṭhanālā |
 trayimayībhūtaḥvalīvibhaṅgā sāhityanirvartitadṛkṭaraṅgā ||
 āsīd atharvā trivalitivedimūlād vinirgatya vitāyamānā |
 nānābhicārocitamecaśrīḥ śrutiṛ yadīyodararomarekhā || (NC. 10.74—75)

«Дева, чье горло состоит из науки гандхарвов ¹¹, складки на [животе] ¹² возникли из тройки [вед], волны глаз ¹³ созданы литературой, сошла в середину собрания.

[Дева], у которой Атхарва-шрути была линией волос на животе ¹⁴, тянущейся, выйдя из трех вед, [ставших] тремя складками, с черной красотой, подобающей различным закланиям».

Вся богиня состоит из наук, искусств и священных текстов. Возможно, ее образ навеян описанием Кавьяпуруши из третьей главы упоминавшегося трактата Раджашекхары. Кавьяпуруша — воплощение литературы и сын Сарасвати. Мать говорит ему:

[...] aho ślāghaṇīyo 'si | śabdārthau te śarīraṃ saṃskṛtaṃ mukhaṃ prākṛtaṃ bāhuḥ uro miśraṃ | samaḥ prasanno madhura udāra ojasvī cāsi | uktitaṇaṃ te vaco rasa ātmā romāṇi chandāṇsi praśnottarapravahilakādikaṃ ca vākelīḥ, anuprāsopamādayaś ca tvām alaṅkurvanti | (Kāvya-mīmāṃsā, c. 13)

«[...] О, ты достоин хвалы! Слово и смысл — твое тело, санскрит — лицо, пракрит — рука, апабхрмша — бедра, пайшачи — ноги, смешанный [язык] — грудь. Ты уравновешен, ясен, сладостен, благороден и силен ¹⁵. Искусство [изящных] изречений у тебя речь, раса — душа, стихотворные размеры — волоски на теле, [стихи из] вопросов и ответов, загадки и прочее — шути-вая болтовня, аллитерации, сравнения и другие [фигуры] тебя украшают».

Но Шрихарша существенно расширяет и усложняет картину. Складывая различные виды вербальной деятельности в мозаичный образ богини Речи, он иногда играет числовыми совпадениями: ее руки — это «метрика, подразделяющаяся на джати и вритту ¹⁶, (jātyā ca vṛttena ca bhidyamānaṃ chan-

¹¹ Наука гандхарвов — пение.

¹² Trivalī — три складки на животе, канонический элемент женской красоты.

¹³ Волны глаз — метафора-сравнение (рупака), основанная на представлении о подвижности глаз как компоненте традиционного облика красавицы. Интересно, что литература ассоциируется с глазами, т. е. с чтением (а не со слушанием). Образ «волн» при этом, скорее всего, связан с движением взгляда по строчкам текста.

¹⁴ Romāvalī — еще один элемент женской красоты.

¹⁵ Обыгрываются названия пяти из десяти достоинств (guṇa) поэтической речи.

¹⁶ Две системы стихосложения в санскритской кавье. Вритта основана на регулярном чередовании долгих и кратких слогов при их фиксированном количестве в паде. Джати — моросчитающая система.

do bhujadvandvam abhūd yadīyam 10.77), а локти — паузы (viśrānti) в середине строфы; две школы мимансы — ее груди (10.81) и т. д.

Нередко применяет Шрихарша и шлеши:

asaṅśayaṃ sâ guṇadīrghabhāvakṛtāṃ dadhānā vitatiṃ yadīyā |
vidhāyikā śabdaparamparāṇāṃ kiñcāraci vyākaraṇena kāñcī ||

(NC. 10.78)

«У которой пояс, длинный благодаря протяженности нитей, порождающий вереницы звуков (парадигмы слов), конечно же, создан грамматикой».

Сравнение пояса с грамматикой мотивировано не только тем, что «śabda» — это и звуки вообще (звон пояса и браслетов часто упоминается в описаниях женщин) и членораздельные слова, но также и выражением «guṇadīrghabhāvakṛtāṃ dadhānā vitatiṃ» — букв. «имеющий длину, созданную протяженностью (dīrghabhāva) нитей», где каждый член композита является грамматическим термином: guṇa — гласные второй ступени, dīrgha — долгие гласные, bhāva — название безличного пассива, kṛt — суффиксы, образующие имена от глаголов. С этими значениями возможно следующее описание пояса: «имеющий собрание (vitati) суффиксов „крит“, безличного пассива, долгих гласных и гласных ступени „гуна“». Таким образом, пояс и в самом деле как бы «создан» грамматикой.

Иногда используются и утпрекши, обыгрывающие значения терминов. Так, талия богини «словно состоит из буддизма», который назван при этом «śūnyātmātāvāda» — «учение об отсутствии сущности» (10.88), что намекает на тонкую талию красавицы.

Итак, Сарасвати-Вач предстает как воплощение всей вербальной культуры, т. е. вед, наук и художественной словесности, можно сказать, что Шрихарша в поэтической форме воплотил философские представления о божественной Речи как основе всякого знания.

Сарасвати, как уже говорилось выше, проводит Дамаянти через все собрание, восхваляет гостей и царства, из которых они прибыли, создавая таким образом величественную картину, охватывающую все мироздание. А в самом конце сваямвары явившие свою милость новобрачным боги дарят Налю подарки. Агни подчиняет герою огонь и обещает, что пища, которую Налъ приготовит, вкусом превзойдет амриту (14.73—75), Яма отдает во власть царя все виды оружия (14.76—78) и т. д. Мотив этот есть и в эпосе, и Шрихарша лишь слегка расширил и видоизменил его. Но свой дар царю предлагает и отсутствующая в «Сказании о Нале» Сарасвати (14.83—89). Она дарит ему мантру «чинтамани», ту самую, благодаря которой, как мы помним, и была создана «Найшадхиячарита».

Богиня Речи произносит следующую загадочную шлоку:

avāmā vāmārdhe sakalam ubhayākāraghaṭanād
 dvidhābhūtaṃ rūpaṃ bhagavadabhidheyam bhavati yat |
 tad antar mantram me smara haramayaṃ sendum amalaṃ
 nirākāraṃ śaśvaj japa narapate sidhyatu sa te || (NC. 14.85)

«Наполовину мужчина и [наполовину] женщина, цельный благодаря соединению двух форм облик, на котором ты должен сосредоточиться,— эту состоящую из Хары с полумесяцем, святую, бестелесную, [пребывающую] во мне мантру, о царь, затверди, всегда произноси, и да поможет она тебе».

Калидаса в начале «Рагхуванши» прославляет соединенных Шиву и Парвати, эта же тема слияния мужского и женского начал (naraṇāṇī) присутствует и здесь, но строфа Шрихарши имеет и второй смысл, передающий звуковой состав мантры.

«С „о“ и „т“¹⁷ в обеих половинах, разделенная надвое благодаря соединению двух букв форма, которую следует почитать Бхагаваном,— эту мою святую мантру, состоящую из „ha“ и „ga“ без обоих звуков „a“¹⁸, но с „i“, с точкой¹⁹ и с полумесяцем²⁰, между теми [двумя], о царь, затверди, всегда произноси, и да поможет она тебе».

«О» и «т», образующие две половины мантры, это два священных слога «ОМ». Они разделены «ha» и «ga» без «a», т. е. «hr̥», добавив «ī», получим «hrī», а добавив в графике деванагари точку и полумесяц, получим всю мантру: om hrī om²¹.

Затем следует рассказ о могуществе мантры.

sarvāṅgīrasāmṛtastimitayā vācā sa vācaspatiḥ
 sa svargīyamṛgīdṛśām api vaśikāyāya mārāyate |
 yasmai yaḥ spṛhatyanena sa tad evāpnoti kiṃ bhūyasā
 yenāyaṃ hṛdaye kṛtaḥ sukṛtinā manmantracintāmaṇiḥ ||

(NC. 14.86)

«Благодаря речи, пропитывающей все части тела амритой расы, она — Владыка Речи; она подобна Маре в деле подчинения небесных ланеглазых

¹⁷ avā — okāreṇa, mā — makāreṇa.

¹⁸ haramayaṃ hakārarephātmaṃ nirākārām aś ca aś ca tau au taylor ākāraṃ svarūpaṃ nirgatau rahitau.

¹⁹ ī ca indus ca tābhyām indubhyām saha varttate.

²⁰ sakalam kalayā arddhacandreṇa sahitam.

²¹ Такого рода строфы не могут быть поняты без комментария, и мы опирались на комментарий Маллинатхи. Такой же вид имеет мантра и у Нараяны. Но некоторые комментаторы предлагали и другие варианты реконструкции мантры (Jani, 1957, Appendix 2, с. 17) Далее Маллинатха находит в мантре и третий смысл, позволяющий изобразить янтру — рисунок, состоящий из геометрических фигур и помогающий внутренней концентрации при произнесении мантры.

[красавиц]; добродетельный, сотворивший в сердце эту мою мантру чинтамани, обретает то, к чему стремится, о чем еще [говорить]?»

Действие мантры поддается экспериментальной проверке.

puṣpair abhyarcya gandhādibhir api subhagaiś cāru haṇsena mām cen
niryāntīm mantramūrṭīm japati mayi matiṃ nyasya mayyeva bhaktaḥ ।
samprāpte vatsarānte śirasi karam asau yasya kasyāpi dhatte
so 'pi ślokaṇ akāṇḍe racayati rucirān kaututaṃ dṛśyam asya ॥ (NC. 14.87)

«Если мой бхакт, почтив меня, грациозно передвигающуюся на гусе²², прекрасными цветами, ароматами и прочим, сосредоточив на мне мысль, будет произносить меня, имеющую облик мантры, то по завершении года стоит ему лишь положить руку кому-нибудь на голову, тот внезапно создаст блистательные строфы,— на это ее чудо следует посмотреть!»

Далее следует очень важная строфа, построенная на использовании шлеши:

guṇānām āsthānīm nṛpatilaka nārītividitām
rasasphītām antas tava ca tava vṛtte ca kavituḥ ।
bhvitrī vaidarbhīm adhikam adhikaṇṭhaṃ racayitum
paṇḍitambhakṛdācaraṇaśaraṇām anvaham aham ॥ (NC. 14.88)

«О украшение царей, основу добродетелей, известную как женщина, с душой, полной [любвонной] расы, рожденную в Видарбхе (вместилище достоинств, знаменитый среди стилей, преисполненный расой [стиль] вайдарбхи) я ежедневно непременно буду делать прибежшей (прибежшим) для игр объятий на шее (в горле) у тебя и у воспевающего твою жизнь».

Эта труднопереводимая строфа нуждается в комментариях. Дамаянти родилась в Видарбхе, поэтому ее часто называют Вайдарбхи (видарбхийка), но слово «вайдарбхи» — это еще и термин традиционной поэтики. Так называется один из стилей (mārga, gīti) поэтической речи, который как Дандин (1.42), так и Вамана («samagraguṇā vaidarbhī» 1.2.11 — «Вайдарбхи [наделен] всеми достоинствами) считали наилучшим, т. е. заключающим в себе все 10 достоинств. Поэтому и описание в строфе имеет 2 смысла: один относится к царевне, второй к стилю. Таким образом, наделено двумя значениями и обещание Сарасвати: во-первых, она говорит, что Вайдарбхи (Дамаянти) будет ежедневно обнимать шею Наля, во-вторых, что вайдарбхи (лучший стиль) будет пребывать в горле у поэта, который расскажет о жизни Наля. Нетрудно догадаться, какого поэта богиня имеет в виду.

Она продолжает:

²² Сарасвати, как правило, изображается сидящей на гусе.

bhavadvṛttastotur madupahitakaṇṭhasya kavitur
 mukhāt puṇyaiḥ ślokaḥ tvayi ghanam udeyaṁ janamude |
 tataḥ puṇyaślokaḥ kṣitibhuvanaloḥasya bhavitā
 bhavān ākhyātaḥ san kalikaluṣahārī harir iva || (NC. 14.89)

«Из уст воспевающего твою жизнь поэта, в чьем горле я пребываю, пусть возникнут в изобилии [посвященные] тебе чистые (пунья) шлоки на радость людям, поэтому у обитателей земного мира ты будешь наречен Пуньяшлока²³, словно Хари, устраняющий грязь Кали[юги]».

Дар Сарасвати существенным образом отличается от даров других богов. Ведь их дары предназначались лично Наю: именно ему и только ему будут подвластны огонь, оружие и т. д. Но мантра чинтамани может служить не только царю Нишадхов. Она полезна еще и поэту, а как становится ясно из двух последних строф, особенно тому поэту, который расскажет о жизни Наля. Можно сказать, что Сарасвати дарит царю будущую поэму о нем. И действительно, именно благодаря мантре, как утверждает сам автор, и появилась на свет «Найшадхиячарита». Обычные причинно-следственные отношения между автором и персонажем здесь перевернуты, персонаж оказывается причиной, действующей на автора. Такой весьма необычный ход позволил Шрихарше придать образу Сарасвати как бы еще одно измерение: богиня Речи предстает перед читателем уже не как персонаж, существующий на страницах книги, а как настоящее божество, инициировавшее создание этой книги. Поэзия даруется, боги ниспосылают «речь и смысл». Мы вернулись к тому, с чего начали, когда говорили о Калидасе. Но на самом деле это представление возвращает нас еще дальше, в ведийскую эпоху. «Мифологизированному сознанию поэт представляется целиком зависимым от Вач — ср. слова этой богини в 10.125.5: „Кого возлюблю, того делаю могучим, того — брахманом, того — риши, того — мудрым“» (Елизаренкова, 1989, с. 480).

Что же, окончательно подводя итог, можно сказать о понимании авторства поэтом 12 века?

С одной стороны, перед нами новый и по-новому осознавший свою роль поэт высокого Средневековья. Он декларирует новизну своего произведения и, действительно, не боится по собственной воле менять многие иногда самые существенные традиционные характеристики жанра. Он осознает и даже подчеркивает ценность и уникальность своей авторской индивидуальности, которая придает единство всему его творчеству. Он восхваляет свою разносторонность, свою ученость, свой религиозный опыт, поскольку все

²³ Согласно Апте, «well-spoken of» или «auspicious to repeat or utter the name of». Используется как эпитет Наля, Кришны и Юджиштхиры.

эти личные достоинства отражены в его творчестве, увеличивая ценность последнего. Это авторское сознание той эпохи, когда важнейшим жанром становится роман, а многие другие жанры романизируются.

С другой стороны, поэзия даруется. Это дарование представлено как некий магический ритуал с мантрой, действие которой столь гарантировано, что его можно экспериментально проверить. Что значит автор, если поэзия ниспосылается свыше? Пусть она ниспосылается не каждому, но, если поэзия, как и наука, т. е. все, что имеет отношение к слову, исходит от божественной Речи, есть лишь часть Речи, как можно считать творцом автора? Шрихарша говорил о новом и личном в художественном творчестве, но невозможно себе представить более радикального отрицания нового и личного, чем этот образ Сарасвати-Речи, воплощающей всю полноту искусств и познаний.

Средневековое представление о роли поэта, в конечном счете, двойственно: оно возвеличивает автора и тут же умаляет его. Здесь соседствуют возраставшее веками осознание значения авторской индивидуальности и сохраняющееся древнее представление о божественном вдохновении. При этом создается впечатление, что возрастание одного начала парадоксальным образом вызывает и рост другого: чем больше автор осознает и утверждает свое личное авторство, тем больше он же подчеркивает безличный характер творчества, в котором все даруется и ниспосылается. Так, в «Найшадхиячарите» полностью сформировавшаяся идея индивидуального авторства уживается с каким-то даже не религиозным, а магическим, чуть ли не шаманским пониманием художественного творчества. Нужно сказать, что Средневековье не только не может, но и не стремится преодолеть эту двойственность и она сохраняется вплоть до литературы Нового времени.

Библиография

Тексты

- Agnipurāṇam. Hindi Sahitya Sammelan, Prayāg, 1998.
- Amarakoṣa of Amarasiṃha. Edited with Ratnaprabha Sanskrit and Hindi Commentaries by Dr. Brahmananda Tripathi, Caukhamba Subharati Prakashan, Varanasi, 1996.
- Amaruka. Amaruśatakam. With śṛṅgāradīpikā of Vemabhūpāla, critically edited with an Introduction, English Translation and Appendices Ch. R. Devadhar. Motilal Banarsidass, Delhi, 1984.
- Bharata. Nāṭyaśāstra. Choukhambha Sanskrit Sansthan, Varanasi, 1980.
- Bhartṛhari. The Epigrams Attributed to Bhartrihari. Collected and critically edited by D. D. Kosambi. Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1948.
- Bāṇabhaṭṭa. Harṣacaritam. Satyabhamabai Pandurang, Bombay, 1946.
- Bāṇabhaṭṭa. Kādambarī. Edited with the Chandrakalā and Vidyotini Sanskrit and Hindi Commentaries by Krishnamohana śāstrī. Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Varanasi, 1995.
- Bhāmaha. Kāvyaḷaṅkāraḥ. Chaukhambha Sanskrit Sansthan, 1981.
- Bhāsa. Bhāsanāṭakacakram. Plays ascribed to Bhasa. Critically edited by C. R. Devadhar. Motilal Banarsidass, Delhi, 1987.
- Bhaṭṭi. Bhaṭṭikāvya. Edited with an English Translation by Dr. Maheshwar Anant Karandikar and Dr. (Mrs.) Shailaja Karandikar. Motilal Banarsidass, Delhi, 1982.
- Bhāravi. Kirātārjunīya. With Ghantapath Sanskrit Commentary of Kolāchal Mallināth and With Prakash Hindi Commentary by Adityanārāyaṇ Pandey. Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, 1980.
- Daṇḍin. Kāvyaadarśaḥ. Edited with Prakasha Sanskrit and Hindi Commentaries by Acharya Ramchandra Mishra. Chowkhamba Vidyabhavan, Varanasi, 1991.
- Hemacandra. Anekārthasaṅgraha. Varanasi, 1929.
- Kālidāsa. Kumārasambhava. 1—8 Cantos with Sanjivini Commentary by Mallinātha. Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Varanasi, 1987.
- Kālidāsa. Raghuvamśa. With a Commentary called Saṅjivani by Mallinātha and Maṇiprabhā Hindi Commentary by Haragovinda śāstrī. Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Varanasi, 1983.
- Kālidāsa. Vikramorvaśiyam. Edited with a New Sanskrit Commentary, a Literal Translation, Exhaustive Notes in English, and Appendices by M. R. Kale. Motilal Banarsidass, Delhi, 1991.
- Kumārādāsa. Jānakīharaṇa. Edited by S. Paranavitana, Ceylon, 1967.
- Kṣemendra. Daśāvatāracaritam. Complete interpretations of Sukhabodhinī with Hindi Commentations by Budhisharma Bajpai. Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Varanasi, 1989.

Māgha. śiśupālavadha. With the Sarvankaśā Sanskrit Commentary by Mahopadhyay Mallinath and the Maniprabha Hindi Commentary by Haragovinda Shastri. Chowkhamba Vidyabhavan, Varanasi, 1993.

Maḥābhārata (Буйьрата). Gītāpres. Gorakhpur. Vol. 1—6.

Rājaśekhara. The Kāvya-Mīmāṃsā. Edited with Prakāśa Hindi Commentary by Ganga Sagar Rai. Chowkhamba Vidyabhavan, Varanasi, 1982.

Rudrata. Kāvyaḷaṅkāra. With the Sanskrit Commentary of Namisādhu, edited with the Prakāśa Hindi Commentary by Pandit Rāmadeva śukla. Chowkhamba Vidyabhavan, Varanasi, 1966.

Sagaranandin. Nāṭakalakṣaṇaratnakosha. Critically Edited with a Prabhā Hindi Commentary by Bābūlāl Shukla. Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, 1972.

Sātavāhana. Gāthasaptaśatī. With the Commentary of Gangādharabhatta. Nirnaya-Sagara Press, Bombay, 1889.

Subandhu. Vāsavadattā. Edited with the Prabodhini Sanskrit and Hindi Commentaries by Shankaradevi Shastri. Chowkhamba Vidyabhavan, Varanasi, 1993.

śrīharṣa. Naiṣadhamahākāvyaṃ. Mahopādhyāyaśrīmāllināthakṛtajīvātu vyākhyāyuta-maniprabhā hindi vyākhopetam. Cowkhamba Amarabharati Prakaśan, Vol. 1—2. 1983.

Trivikrama Bhaṭṭa. Nalacampū or Damayantīkathā. Caukhamba Subharati Prakashan, Varanasi, 1994.

Vāmana. Kāvyaḷaṅkārasūtra. Along with Kamadhenu Sanskrit Commentary of Shri Gopendra Tripurahar Bhupal, edited with Hindi Translation by Shri Hargovinda Shastri. Chaukhamba Subharati Prakashan, Varanasi, 1995.

Viśvanātha. Sahityadarpanaḥ. Motilal Banarsidass, Delhi, 1992.

Исследования и переводы

Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации.— Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Москва, 1986.

Алиханова Ю. М. К истокам древнеиндийского понятия «раса».— Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва, 1988.

Алиханова Ю. М. Эпическая поэма на санскрите и стиль кавья. Теория стиля литератур Востока. Москва, 1995, с. 105—139.

Алиханова Ю. М. Бхамаха о видах поэзии. «У времени в плену». Москва, 2000, с. 181—214.

Алиханова Ю., Вертоградова В. Предисловие к сборнику «Индийская лирика 2—10 веков». Москва, 1978, с. 3—60.

Анандавардхана. Дхваньялока. Перевод с санскрита, введение и комментарий Ю. М. Алихановой. Москва, 1974.

Аннамбхатта. Тарка-санграха, такра-дипитака. Перевод, введение и комментарий Е. П. Островской. Москва, 1989.

Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. Москва, 1995.

Бэшем А. Чудо, которым была Индия. Москва, 2000.

Васильков Я. В. Происхождение сюжета Кайратапарвы.— Проблемы истории языков и культуры народов Индии. Москва, 1974.

Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. «Индоевропейский язык и индоевропейцы». Том 2. Издательство Тбилисского Университета, Тбилиси, 1984.

Гринцер П. А. Генезис текста романа «Кадамбари» Баны.— Стхапкашраддха. Сборник статей памяти Г. А. Зографа. Санкт-Петербург, 1995, с. 381—401.

Гринцер П. А. «Кадамбари» Баны и поэтика санскритского романа.— Бана. Кадамбари. Москва, 1995, с. 369—609.

Дубянский А. М. Стилеобразующие факторы древнетамильской панегтрической поэзии.— Теория стиля литератур Востока. Москва, 1995, с. 140—159.

Елизаренкова Т. Я. Ригведа — великое начало.— Ригведа, мандалы 1—4. Москва, 1989, с. 426—543.

Елизаренкова Т. Я. Слова и вещи в Ригведе. Москва, 1999.

Елизаренкова Т. Я. Мир идей ариев Ригведы.— Ригведа, мандалы 5—8. Москва, 1999.

Елизаренкова Т. Я. О Соме в Ригведе.— Ригведа, мандалы 9—10. Москва, 1999, с. 323—353.

Панчатантра. Пер. А. Сыркина. Москва, 1962.

Семенцов В. С. Бхагаватгита в традиции и в современной научной критике.— Бхагаватгита. Москва, 1999.

Серебряный С. Д. Авторская индивидуальность в санскритской поэме «подражании» («Облако-вестник» Калидасы и «Ветер-вестник» Дхои). Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность. Москва, 1994, с. 171—219.

Серебряный С. Д. Раджашекхара «Рассуждение о поэзии». Восточная поэтика. Москва, 1996, с. 166—217.

Сыркин А. Я. Древнеиндийское наставление в любви. Предисловие в книге Ватсяяна Малланага Кама-Сутра. Восточная литература. Москва, 1993, с. 5—36.

Фрезер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Москва, 1986.

Щербатской Ф. И. Теория познания и логика по учению позднейших буддистов. Части 1—2. Санкт-Петербург, 1995.

Эрман В. Г. Калидаса. Очерк жизни и творчества.— Калидаса Род Парху. Санкт-Петербург, 1996.

Ali S. M. The Geography of the Puranas. People's Publishing House. New Delhi. 1973.

Apte V. S. The Practical Sanskrit-English Dictionary. Motilal Banarsidass, Delhi, 1995.

Brinkhaus H. The Mārkaṇḍeya-Episode in the Sanskrit Epics and Purāṇas.— On the Understanding of Other Cultures. Oriental Institute, Warsaw University. Warsaw. 2000. P. 59—70.

De S. K. Treatment of Love in Sanskrit Literature. Cosmo Publications. 1987.

De S. K. Aspects of Sanskrit Literature. Calcutta. 1959.

Daniélou A. Le polithéisme hindou. Paris. 1960.

Dasgupta S. N., De S. K. A History of Sanskrit Literature. Classical Period. Vol. 1. Calcutta, 1946.

Dumont L. Homo Hierarhicus. Essai sur le système des castes. Gallimard. 1966.

Eastman A. C. The Nāṣadhacarita as the Source Text of the Nala-Damayanti Drawings. Journal of the American Oriental Society. Baltimore. 1950. Vol. 70. No. 4. P. 238—242.

Emeneau M. B. Notes on śrīharṣa's Nāṣadhīyacarita.— Semitic and Oriental Studies Presented to William Popper. University of California Publications in Semitic Philology. Vol. 9. Berkeley and Los Angeles. 1951. P. 87—102.

Gonda J. The Meaning of the Sanskrit Term *Dhāman-*. Amsterdam. 1967.

Gonda J. Ancient Indian Kingship from the Religious Point of View. Leiden. 1969.

Granoff P. E. Philosophy and Argument in Late Vedānta. śrī Harṣa's Khaṇḍanakhaṇḍakhādyā. Dordrecht.

Held G. J. The Mahābhārata. An Ethnological Study. London — Amsterdam. 1935.

Ingalls D. H. H. Words for Beauty in Classical Sanskrit Poetry. Indological Studies in Honour of W. Norman Brown. New Haven. 1962.

Ingalls D. H. H. An Anthology of Sanskrit Court Poetry. General Introduction. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1965.

Jacobi H. On Bhāravi and Magha. Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes. 3. Band, 2. Heft. Wien. 1889. P. 121—145.

Jani A. N. A Critical Study of śrīharṣa's Naiṣadhiyacaritam. Oriental Institute. Baroda. 1957.

Jani A. N. śrīharṣa. Sahitya Akademi. Delhi. 1996.

Keith A. B. A History of Sanskrit Literature. Oxford University Press. 1956.

Kramrisch S. The Hindu Temple. Vol.1—2. Motilal Banarsidass, Delhi, 1996.

Krishnamachariar M. History of Classical Sanskrit Literature. Motilal Banarsidass. Delhi. 1974.

Lienhard S. A History of Classical Poetry: Sanskrit—Pali—Prakrit. History of Indian Literature. Vol.3. Wiesbaden. 1984.

Macdonell A. A. A History of Sanskrit Literature. Munshi Ram Manohar Lal. Delhi. 1961.

Mirashi V. V. and Navlekar N. R. Kalidasa. Date, Life and Works. Bombay, 1969.

Monier-Williams M. A Sanskrit-English Dictionary. Motilal Banarsidass, Delhi, 1993.

Peterson I. V. Tapas and Kṣātra Dharma in Bhāravi's Kirātārjunīya. The Journal of Oriental Research Madras, 1992. P. 336—351.

Ramji-Upadhyaya. Sanskrit and Prakrit Mahākāvya. Chowkhambha Vidyabhavan, Varanasi, 1992.

Renou L. Sur la structure du kāvya. Journal Asiatique. 1959, t.247.

Ruben W. Kalidasa. The Human Meaning of his Works. People's Publishing House. New Delhi. Translated by Joan Becker. 1984.

Sastri G. A. Concise History of Classical Sanskrit Literature. Oxford University Press. Calcutta. 1960.

Sellmer S. The Heart in the ṛg-veda. On the Understanding of Other Cultures. Oriental Institute, Warsaw University. Warsaw. 2000. P. 383—395.

Swaminathan C. R. Jānakīharaṇa of Kumāradāsa. Motilal Banarsidass, Delhi, 1977.

Trynkowska A. The Structure and Function of the First Sarga of Māgha's śiṣupālavadhā. On the Understanding of Other Cultures. Oriental Institute, Warsaw University. Warsaw, 2000. P. 479—487.

Unni N. P. Nala Episode in Sanskrit Literature. College Book House. Trivandrum. 1977.

Warder A. K. Indian Kavya Literature. Vol.1. Literary Criticism. Motilal Banarsidass, Delhi, 1989.

Warder A. K. Indian Kavya Literature. Vol.2. The Origins and Formation of Classical Kāvya. Motilal Banarsidass, Delhi, 1990.

Warder A. K. Indian Kavya Literature. Vol.3. The Early Medieval Period (śudraka to Viśākhadatta). Motilal Banarsidass, Delhi, 1977.

Warder A. K. Indian Kavya Literature. Vol.4. The Ways of Originality (Bāṇa to Dāmodara-gupta). Motilal Banarsidass, Delhi, 1994.

Warder A. K. Indian Kavya Literature. Vol.5. The Bold Style (śāktibhadra to Dhanapā-lā). Motilal Banarsidass, Delhi, 1988.

Weber A. The History of Indian Literature. Takshila Hardbounds. Delhi. Translated by John Mann and Theodor Zachariae. 1981.

Winternitz M. History of Indian Literature. Motilal Banarsadass. Delhi. Translated from German into English by Subhadra Jha. Vol.3. 1985.

Summary

M. A. Rousanov. Poetics of Medieval *Mahākāvya*.

The book deals with the mahākāvya or, to characterise it by the European term, the court epic—one of the most popular genres in Sanskrit poetry. Although mahākāvya is acclaimed as the highest of form of kāvya literature by Sanskrit poets, it has suffered a curious neglect in Western indological studies. Of course the epics of Kālidāsa have their prominent place in the history of Indian literature, but the long and elaborate descriptions, the adoption of an ornate and difficult style, the introduction of academic ideas into the body of poetry in “Kirātājuniya” and the mahākāvyas that followed it led a number of Western scholars to criticise Bhāravi and the later court epic poets for their excessive love of descriptions at the expense of the narrative flow, for the “verbal gymnastic” and using poetry just as a pretext to demonstrate their all-round knowledge in matters of science and philosophy. So the post-Kālidāsa epics are generally considered to represent the gradual degradation of the aesthetics ideals, realised in ancient poetical works. The author argues against this common view. This “Poetics” is concerned with the study of the following epics: “Kirātārjuniya” (“Arjuna and the Kirāta”) by Bhāravi (6th cent. A.D.), “Śīsupālavadha” (“Slaying of Śīsupāla”) by Magha (7th cent. A.D.) and “Naiṣadhiyacarita” (“Life of the king of Niṣadha country”) by Śrīharṣa (12th cent A.D.). The main aim of the author was to trace and display in these poems not the decay of the old literary canon but the rise of a new one. The attempt is being made to discern the origins and the beginnings of medieval Sanskrit literature as opposed to the ancient literature.

Chapter One is devoted to the research of mahākāvya’s descriptions. The author examines the model of the court epic universe and reveals a system of mythopoetic ideas it based on.

Chapter Two gives a detailed analysis of characters in mahākāvya and methods the poets used to depict emotions and an inner experience of the heroes.

Chapter Three discusses the problem of relations between mahākāvya and medieval Sanskrit romance. These two forms had many features in common, and their coexistence and interaction helps us to elucidate the true nature of the Indian court epic.

Chapter Four brings forward the problem of poetic individuality in Sanskrit literature. The author challenges our customary notions of medieval poet, who assiduously imitated the masterpieces of his great predecessors. The analysis of the “Naiṣadhiyacarita” shows in Śrīharṣa’s epic a novelty of such a nature that we can say with some confidence it is due to the individual genius of the poet, who was trying to create a new kind of poem.

Оглавление

<i>Введение.</i>	
Махакавья. Жанр и его история	5
<i>Глава 1.</i>	
От космоса к храму	17
<i>Глава 2.</i>	
От царя к влюбленному	62
<i>Глава 3.</i>	
Проблема жанра	100
<i>Глава 4.</i>	
Проблема автора	131
Библиография	155
Summary	159

Русанов М. А.

P88 Поэтика средневековой махакавы.— М., 2002.— 164 с.
ISBN 5-7281-0577-7

Историческое развитие санскритологии сложилось так, что усилия большинства исследователей были сосредоточены на изучении только древнеиндийской словесности. Средневековая литература на санскрите остается малоизученной. К концу гуптской эпохи кавья уже располагала детально разработанным жанровым канонам и многовековой традицией, высшие достижения которой были воплощены в творениях Калидасы. Но и в более позднее время священный язык не был забыт поэтами. Продолжала существовать и зародившаяся в глубокой древности эпическая поэма, всегда занимавшая высшую ступень в жанровой иерархии. Поэтому рассмотрение особенностей ее развития в 6—12 вв. позволяет понять, как переосмысляя канонические мотивы, меняя традиционные сюжеты, преобразуя древние жанровые формы, средневековые авторы создавали новые, а порой и новаторские произведения.

ББК 83.3(0)3

Научное издание

М. А. Русанов

ПОЭТИКА СРЕДНЕВЕКОВОЙ МАХАКАВЫ

Под редакцией И. С. Смирнова

Обложка — М. Гуров

Макет, верстка — А. Касьян

ЛР ИД № 05992 от 05.10.2001.
Подписано в печать 22.04.2002.
Гарнитура Букинист.
Формат 60×90 ¹/₁₆ .
Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. л. 12.
Тираж 1000 экз. Заказ 173

Издательский центр Российского
государственного гуманитарного
университета.
125267, Москва, Миусская пл., 6.
Тел. (095)973-42-00

