

Н.Р.Лидова
ДРАМА И РИТУАЛ В ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

Н.Р.Лидова

ДРАМА И РИТУАЛ В ДРЕВНЕЙ ИНДИИ



РОССИЙСКИЙ ОТКРЫТЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

**ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А.М.ГОРЬКОГО**



”НАУКА”



**ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА**

**СЕРИЯ
ОСНОВАНА
В 1969 Г.**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Г.А.ЗОГРАФ
Е.М.МЕЛЕТинский (ПРЕДСЕДАТЕЛЬ)
С.Ю.НЕКЛУДОВ (СЕКРЕТАРЬ)
Е.С.НОВИК
Б.Л.РИФТИН
С.С.ЦЕЛЬНИКЕР**

**ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА
"ВОСТОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА"**

Н.Р. Лидова

ДРАМА И РИТУАЛ
В ДРЕВНЕЙ
ИНДИИ

МОСКВА 1992 _

ББК 83.3
Л55

Ответственный редактор
П.А.Гринцер

Лидова Н.Р.

Л55 Драма и ритуал в древней Индии. – М.: Наука.
Издательская фирма "Восточная литература",
1992. – 149 с. (Исследования по фольклору и мифо-
логии Востока).

ISBN 5-02-017676-1

Книга посвящена изучению взаимоотношений ритуала и драмы в древней Индии. На основе наиболее значительного древнеиндийского трактата о театре – Натъяшастре, ведийских гимнов, текстов брахман, упанишад и шиваитских агам автор предлагает новую гипотезу зарождения древнеиндийской драмы. Генезис театрального искусства автор связывает с формированием в середине I тыс. до н.э. (одновременно с буддизмом и джайнизмом) новой ритуально-мифологической системы, важнейшей составной частью которой была религиозная драма.

В книге рассматриваются такие важные культурологические проблемы, как формирование новой мифологии, появление храмового богослужения и возникновение иконоческого культа.

Л 4603000000-120 107-93
013(02)-92

ББК 83.3

ISBN 5-02-017676-1

© Н.Р.Лидова, 1992

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» с 1969 года, знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительно-типологического и чисто теоретического характера, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов. В ней публикуются монографии и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения мифологии народов Востока.

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

- В.Я.Пропп.* Морфология сказки. 1969.
- *Г.Л.Пермяков.* От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.
- Б.Л.Рифтин.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.
- Е.А.Костюхин.* Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.
- Н.Рошину.* Традиционные формулы сказки. 1974.
- П.А.Гринцер.* Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.
- Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895-1970). Сост. Е.М.Мелетинский и С.Ю.Неклюдов. 1975.
- Е.С.Котляр.* Миф и сказка Африки. 1975.
- С.Л.Невелева.* Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.
- Е.М.Мелетинский.* Поэтика мифа. 1976.
- В.Я.Пропп.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.
- Е.Б.Вирсаладзе.* Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.
- Ж.Дюмезиль.* Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.
- Паремиологический сборник. Пословица. Загадка (структура, смысл, текст). Сост. Г.Л.Пермяков. 1978.
- О.М.Фрейденберг.* Миф и литература древности. 1978.
- Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. Под ред. Е.М.Мелетинского. 1978.
- Б.Л.Рифтин.* От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.

- С.Л.Невелева.* Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.
- Е.М.Мелетинский.* Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. 1979.
- Б.Н.Путилов.* Миф—обряд—песни Новой Гвинеи. 1980.
- М.И.Никитина.* Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. 1982.
- В.Тэрнер.* Символ и ритуал. Пер. с англ. 1983.
- М.Герхардт.* Искусство повествования (Литературное исследование «1001 ночи»). Пер. с англ. 1984.
- Е.С.Новик.* Обряды и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. 1984.
- С.Ю.Неклюдов.* Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.
- Паремиологические исследования. Сборник статей. Сост. Г.Л.Пермяков. 1984.
- Е.С.Котляр.* Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.
- Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Пер. с англ., франц., румынск. Сост. Е.М.Мелетинский и С.Ю.Неклюдов. 1985.
- Ж.Дюмезиль.* Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.
- Ф.Б.Я.Кейпер.* Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.
- Н.А.Спешнев.* Китайская простонародная литература (Песенно-повествовательные жанры). 1986.
- Я.Э.Голосовкер.* Логика мифа. 1987.
- Е.А.Костюхин.* Типы и формы животного эпоса. 1987.
- Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках (сб. статей). Сост. Л.Ш.Рожанский. 1987.
- Г.Л.Пермяков.* Основы структурной паремиологии. 1988.
- А.М.Дубянский.* Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. 1989.
- Г.А.Ткаченко.* Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чунь-цю». 1990.
- И.М.Дьяконов.* Архаические мифы Востока и Запада. 1990.
- П.Д.Сахаров.* Мифологическое повествование в санскритских пуранах. 1991.

Готовятся к печати:

Историко-этнографические исследования по фольклору. Сборник статей памяти С.А.Токарева.

А.Б.Лорд. Сказитель. Пер. с англ.

Малые формы фольклора. Сб. статей памяти Г.Л.Пермякова.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Рождение искусства остается тайной, раскрытие которой составляет одну из ключевых проблем гуманитарного знания. Бесспорной кажется мысль о влиянии ритуала на становление различных видов искусства. Однако чрезвычайно редко возникает возможность реконструировать процесс зарождения художественных форм не на уровне интуитивного знания или общих представлений, но благодаря исследованию конкретных текстов. Древнеиндийские литературные памятники, сохранившие подробные описания ритуала и многочисленные свидетельства об архаической культурной традиции, предоставляют такую возможность.

К их числу несомненно принадлежит *Натьяшастра* — один из самых древних и, быть может, самых загадочных текстов индийской культуры. Название этого трактата состоит из двух санскритских слов: *натья* в нем означает «театр», «театральное действо» или более специально — «драма», а *шастра* служит принятым в индийской традиции обозначением священной книги, рассматривающей конкретную область знания. Как это часто бывает с древнеиндийскими памятниками, в отношении *Натьяшастры* трудно утверждать что-либо определенно. Неясно время создания трактата, неизвестен автор, лишь гипотетически можно определить предназначение этого грандиозного энциклопедического сочинения, стоящего у истоков древнеиндийской традиции осмысления искусства.

Исследователи этого памятника неоднократно подчеркивали, что по охвату информации и разнообразию представленных тем он не имеет себе равных среди аналогичных сочинений древности и средневековья¹. Действительно, в 36 главах трактата затрагиваются самые разнообразные вопросы: ритуал и мифология, связанные с ранними мистерияльными представлениями; характеристика развитой литературной драмы, преследовавшей уже не сакральные, а чисто эстетические цели и опиравшейся на разработанные принципы актерской игры; и, наконец, теория драмы, включающая типологию жанров и анализ формальной структуры литературных санскритских пьес. Разнообразие проблематики свидетельствует о многослойности этого памятника, отразившего как очень древние представления о ритуальных истоках индийского те-

атра, близкие к эпохе его зарождения, так и достаточно поздние сведения, относящиеся к периоду классической санскритской драматургии². Легендарным автором Натъяшастры считается Бхарата Муни — мудрец, получивший знания о театральном искусстве от самого Брахмы. Однако уже первые попытки анализа содержания памятника показали, что трактат не был написан от начала до конца как единое произведение и даже не получил достаточной редакторской обработки. Вероятнее всего, текст Натъяшастры возник благодаря усилиям многих неизвестных нам авторов, на протяжении веков передававших и развивавших знания о драме³.

Время создания Натъяшастры неизвестно, и все существующие в науке датировки установлены косвенным путем. В современной западной индологии наиболее вероятным временем возникновения Натъяшастры считаются I–II вв. н.э., однако и эта дата всего лишь условно определяет период составления свода, признанного каноническим в последующие столетия. Несомненно, составитель дошедшей до наших дней версии Натъяшастры опирался на длительную традицию теоретических размышлений о драме. Вполне возможно, что именно в начале нашей эры он обобщил основные источники по театральному искусству и создал компендиум, имевший универсальное предназначение.

Однако проблема датировки Натъяшастры не может быть сведена к вопросу об эпохе возникновения дошедшего до нас памятника. Его текст многослоен, и даты, обосновываемые историко-культурными сведениями трактата, отстоят друг от друга более чем на тысячелетие — от V в. до н.э. до VII в. н.э.⁴. Аргументируя «крайние» точки зрения, исследователи пытаются вычленить древнейшее ядро памятника или, напротив, имеют в виду самый последний этап его формирования, когда текст Натъяшастры уже включал все разновременные интерполяции. Строго говоря, Натъяшастра не имеет определенной даты создания. Несомненно, значительная ее часть появилась до начала нашей эры. В I–II вв. н.э., в преддверии расцвета классической санскритской драматургии, ранний текст был упорядочен и дополнен сведениями, соответствовавшими живой театральной практике той эпохи. Тогда же, как кажется, многие архаические понятия были переосмыслены и получили новое, более актуальное толкование. И наконец, в позднейший период, когда искусство драмы переживало следующие фазы своего развития, Натъяшастра приобрела дополнительные интерполяции, характеризующие новшества своего времени. Все эти разновременные слои не просто соседствуют в дошедшем до нас тексте памятника, но переплетаются и сливаются друг с другом. Их различение представляет большую исследовательскую трудность, однако без этого необходимого, хотя часто и интуитивного этапа работы невоз-

можно понять и адекватно оценить закономерности развития древнеиндийского театра⁵. Фактически задача исследователя, пытающегося на основе Натьяшастры проследить историю зарождения драмы, сводится к осторожной реконструкции, законы которой во многом продиктованы текстом самого памятника. Так, в частности, в период создания канонической редакции памятника, когда под драмой понималось литературное произведение, подчиняющееся формальным законам жанра, большая часть сведений о начальном этапе становления театра представлялась легендарной уже самим авторам трактата и была включена в Натьяшастру в виде мифов, как дань древней и авторитетной традиции. Однако, на наш взгляд, именно легенды и мифы о возникновении драмы, как и подробные описания сценических ритуалов, отражают реальную ситуацию зарождения театра и позволяют в целом достоверно проследить историю взаимоотношений ритуала и драмы.

* * *

Проблема происхождения древнеиндийской драмы, имеющая важнейшее значение для понимания различных аспектов древнеиндийской культуры, уже давно поставлена в науке. Однако, несмотря на более чем столетнюю историю изучения и существование многочисленных гипотез, она до сих пор остается нерешенной. Сущность полемики сосредоточена вокруг двух основных вопросов: 1) имеет ли древнеиндийская драма ритуальное или светское происхождение; 2) когда и в какой этнокультурной среде она зародилась.

В зависимости от решения этих вопросов исследователи предлагают гипотезы независимого развития древнеиндийской драмы или отстаивают предположение об иноземном влиянии, находят истоки театра в арийской или неарийских культурах Индии, отодвигают время его возникновения в глубь веков или приближают к началу нашей эры⁶.

Так называемые ритуальные теории лучше аргументированы и более последовательны, чем концепции, связывающие генезис драмы с игровой народной традицией. Однако ритуальные теории расходятся в принципиальном вопросе об обрядовой практике, лежащей в основе сценического искусства Индии. Подразумевается, что необходимым и достаточным условием для доказательства культового происхождения театра является обнаружение непосредственных связей ранних форм драмы с каким-либо определенным ритуалом, что в конечном счете позволяет ответить на вопросы о времени и среде, в которых она зародилась.

В большинстве случаев поиски ритуала были связаны с ведийской обрядово-мифологической системой. Исходя из идеи

структурной близости ритуала и драмы, культовые истоки театра пытались найти в гимнах-диалогах Ригведы. Форма гимнов, предполагавшая двух и более участников, наводила на мысль о том, что они могли разыгрываться в процессе торжественного жертвоприношения несколькими жрецами⁷. Однако подобная интерпретация диалогов Ригведы, как и попытки видеть в них разрозненные части ведийских мистерий, распространенных в эпоху индоевропейской древности, были подвергнуты аргументированной критике. Отмечалось, что ни Ригведа, ни более поздние источники по жреческой практике (брахманы и шраута-сутры) не содержат каких-либо прямых или косвенных сведений о существовании специальных ритуалов, в которых могли бы использоваться гимны-диалоги. А.Б.Кейт считал это достаточным основанием для того, чтобы вообще не видеть в диалогах ритуальное или магическое предназначение, и относил их к числу светских гимнов⁸. П.Тиме указывал, что диалоги Ригведы каждый раз фиксируют статическую ситуацию и не содержат развития действия, наличие которого принципиально важно для становления драмы⁹.

Помимо гимнов-диалогов в ведийской культуре внимание исследователей неоднократно привлекали обряды *Сомакраяна* (somakrayaṇa) и *Махаврата* (mahāvṛata)¹⁰. Оба ритуала выделялись среди других ведийских обрядов своим зрелищным, театрализованным характером. Это позволило предположить, что сформировавшиеся в их недрах элементы театральности послужили отправной точкой для развития индийского драматического искусства.

Однако показать непосредственные связи названных ритуалов и драмы так и не удалось, что оставило эти концепции на положении правдоподобных, но недоказуемых гипотез. Трудно отрицать, что любой развитый торжественный ритуал, совершаемый при большом стечении верующих, содержит определенный момент театрализации, будучи не только сакральным действием, но и мистериальным зрелищем. Однако исторические свидетельства показывают, что наличие в ритуальной культуре драматизированных ритуалов само по себе еще не обуславливает появления драмы. Многие регионы древнего мира знали театрализованную обрядность, которая тем не менее не стала основой для возникновения драматического искусства.

Неоднократные попытки обнаружить истоки театра в конкретных ведийских обрядах привели лишь к тому, что даже убежденные сторонники идеи ритуального происхождения древнеиндийской драмы вслед за ее не менее убежденными противниками вынуждены были признать, что «ведийские гимны и ритуалы не являются непосредственными предтечами классической драмы»¹¹.

К числу новых и аргументированных концепций ритуального генезиса древнеиндийского театра принадлежит теория Ф.Б.Я.Кейпера, изложенная в его книге «Варуна и Видушака. О происхождении санскритской драмы»¹². В отличие от своих предшественников, искавших свидетельства возникновения драмы в ведийских текстах, Кейпер обращается к Натьяшастре. В ритуально-мифологическом содержании Натьяшастры Кейпер усмотрел черты ведийского мировоззрения¹³. Он пришел к выводу, что первые драмы были сценическим воплощением ведийского космогонического мифа, воспроизведением борьбы между Индрой и асурами. Исследователь разграничил собственно драму и пурварангу, предварявшую каждое представление. В пурваранге, традиционно считавшейся обычным прологом к спектаклю, он увидел особый ритуальный акт, имевший наряду с драмой важнейшее религиозное значение.

Обряды Натьяшастры, по мнению Кейпера, представляют собой эквивалент ведийского жертвоприношения — *яджны*¹⁴. Делая этот вывод, исследователь не указывал на какой-то конкретный ритуал типа *яджны*, но апеллировал к ведийскому ритуализму в целом. Невозможность уточнить обряд, лежавший у истоков театра, Кейпер связывал с тем, что «в жреческой литературе видна только часть вершины айсберга ведийской культуры и нет основания полагать, что в ней может быть найдена отправная точка для позднейшего развития драмы»¹⁵. Стремясь не столько выявить определенный ритуал, сколько показать черты ритуального сознания, определившего характер сценической обрядности и сюжеты ранних драм, Кейпер создал оригинальную методологию изучения генезиса древнеиндийской драмы.

При всей плодотворности методологии и доказательности многих наблюдений Кейпера нельзя тем не менее не отметить по крайней мере два спорных момента его концепции: рассматривая сценическую обрядность, он акцентирует в ней прежде всего то, что удастся связать с ведийским мировоззрением; представляя обряды трактата как эквивалент *яджны*, он никак не интерпретирует тот факт, что сама Натьяшастра не обозначает описанные в ней ритуалы термином «*яджна*» и называет их совершенно иначе, а именно *пуджей*.

В данном случае название ритуала имеет принципиальное значение, поскольку *яджна* и *пуджа* были в известной степени противопоставлены друг другу в индийской традиции или, во всяком случае, являлись актуальными для различных этапов ее развития. *Яджна* как торжественный ритуал занимала центральные позиции в ведийское время, а *пуджа*, получившая распространение в постведийскую эпоху, стала основным ритуалом индуизма¹⁶. Важные отличия существуют и в самом характере обрядности, соответствовавшей тому и другому ритуалу: ведийские кровавые жертвоприношения, совершавшие-

ся на специальных алтарях, и бескровные подношения благовоний, цветов и воды к изображению бога в индуизме; символическая переусложненность, магизм яджны и внешняя ритуальная простота, подчеркнутый эстетизм пуджи; индивидуальная сущность ведийского обряда, подразумевающего конкретного заказчика-жертвователя, и соборный характер пуджи как ритуала, посвящаемого богу от имени всех адептов.

Отсутствие упоминаний о связи сценической обрядности с яджной и прямые указания на пуджу в тексте Натъяшастры уже сами по себе вызывают сомнение в интерпретации ритуалов трактата как эквивалентных яджне и вынуждают вновь поставить вопросы о том, что за обряд был связан с зарождением древнеиндийской драмы и в рамках какой ритуальной культуры (ведийской или неведийской) следует искать ее истоки. Рассмотрение этих вопросов и является основной целью данной книги.

Глава I

РИТУАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ НАТЬЯШАСТРЫ

Пурваранга

Непосредственно описанию ритуалов посвящены II, III и V главы Натьяшастры, в которых охарактеризованы три основных обряда, связанных с древнеиндийской сценической практикой: обряды основания и освящения вновь построенного театрального здания, совершавшиеся в нем только один раз, и регулярно воспроизводимая пурваранга, являвшаяся ритуалом, предварявшим каждое представление драмы.

Пурваранга была длительной церемонией, первая часть которой проходила на внутренней части сцены при закрытом занавесе, а вторая — непосредственно перед зрителями. За закрытым занавесом расставлялись музыкальные инструменты и располагались музыканты (чему соответствовала стадия *Pratyāhāra*), рассаживались певцы (*Avataraṇa*), начинались вокальные упражнения (*Ārambha*), настраивались музыкальные инструменты (*Āśrāvaṇā*). Затем репетировали различные манеры исполнения (*Vaktrapāṇi*), музыканты подтягивали струны, добиваясь желаемого звучания (*Parighaṭṭanā*), и делали руками условные жесты, служившие для указания ритма (*Samghoṭanā*). Наконец игра струнных инструментов сливалась в гармоничное целое со звуками барабанов (*Mārgāsārīta*), выверялся ритм исполнения (*Āsārīta*) и звучало песнопение (*Gītaavidhī*) в честь богов (НШ.5.17-21).

На первый взгляд все эти стадии пурваранги имеют чисто технический, прикладной характер и естественны перед началом любого спектакля. Однако, согласно Натьяшастре, каждая из них обладает еще и сакральным смыслом, являясь особой формой поклонения богам. Так, *Пратьяхара* совершается в честь нагов и ракшасов, апсары наслаждаются *Аватараной*, гандхарвы радуются *Арамбхе*, данавы находят удовольствие в *Ашраване* и *Вактрапани*, *Паригхаттаной* вновь почитаются полчища ракшасов, *Самгхотана* ублажает гухьяков, *Маргасарита* — якшей, а песнопение *Гитавидхи* исполняется ради богов (НШ.5.45-50). Таким образом, вся эта часть пурваран-

ги, совершаемая за закрытым занавесом, представляется, по Натъяшастре, совершенно необходимой и с ритуальной точки зрения, служа для почитания демонов (ракшасов и данавов), божеств низшего пантеона (гандхарвов, апсар, гухьяков и якшей), а также всех богов¹⁷.

Часть церемонии, за которой наблюдали зрители, собравшиеся в театре, включала, согласно Натъяшастре, еще десять обязательных стадий: ритуальное песнопение типа *Madraḥka* или *Vardhamanaka*, сопровождавшееся танцем, *Utthāpana*, *Parivartana*, *Nāndī*, *Śuṣkāpakṛṣṭā*, *Raṅgadvāra*, *Cārī*, *Mahācārī*, *Trigata* и *Prarocanā* (НШ.5.12-15). Эти стадии пурваранги также имели ритуально-символическое значение и исполнялись ради поклонения основным богам индуистского пантеона. Песнопение и танец типа *Вардхаманак* служили для почитания Рудры. *Уттахпана*, считавшаяся началом сценической части церемонии, была обрядом воздвижения *джарджары* (оружия-знамени Индры, защищавшего натью от демонов). *Паривартана* совершалась в честь локапалов¹⁸ — защитников мира и покровителей четырех основных сторон света. *Нанди*, или молитвословие, восхвалявшее богов, брахманов и царя, произносилось ради Сомы. *Шушкапакришта* являлась песнопением в честь *джарджары* и одновременно ублажала сонмы предков. *Рангадвара*, предвоявшая представление, включавшее слова и жесты, служила для поклонения Вишну. *Чари*, представлявшее собой сочетание движений, выражающих светлое и радостное настроение (*шрингара-расу*)¹⁹, почитало Уму, а *Махачари*, состоявшее из движений, передававших ощущение ужаса (*раудра-расу*), исполнялось в честь Шивы. Разговор между *сутрадхарой* (руководителем театральной труппы) и двумя его помощниками (*Pāripāṛśvaka*) именовался *Тригатой*, а заканчивалась пурваранга *Прарочаной* — восхвалением драмы, содержащим намек на ее содержание и пожелание успеха. По определению Натъяшастры, пурваранга в целом «должна быть пуджей богам и является пуджей богам, приводящей к дхарме, славе и долголетию [и служащей] для услады дайтьев, данавов и всех небожителей» (НШ.5.57-58).

Большинство стадий пурваранги сопровождалось особыми ритуальными песнопениями (*Dhruvā*), ритм и темп исполнения которых четко оговаривались в тексте V главы Натъяшастры. Следует отметить, что появление детализированно-подробных указаний относительно песнопений и инструментального сопровождения ритуала совсем не случайно. Весь ход пурваранги был подчинен музыке, которая оказывалась стержнем происходящего на сцене и фактически выступала в роли незримого «дирижера-распорядителя» всей ритуальной церемонии. Медленный в начале, темп исполнения на протяже-

нии пурваранги постоянно убыстрялся, музыка звучала все громче и достигала наивысшего напряжения в центральный момент подношения даров, и в точном соответствии с нею нагнетались, достигали кульминации и разрешались ритуальные события.

По ходу пурваранги звучала совершенно особая, «божественная» музыка, принадлежавшая к древнеиндийской музыкальной системе *Гандхарва* (НШ.28.9). Этот тип музыки, согласно индийским музыковедческим трактатам и музыкальным разделам *Натьяшастры*²⁰, мог исполняться только в качестве сопровождения ритуальных церемоний, создавая соответствующий настрой у верующих, вовлекая их в происходящее в ритуальном пространстве и оказывая важнейшее религиозное воздействие.

Примечательно, что именно в зависимости от ритма и темпа исполнения *Натьяшастра* различает две основные разновидности пурваранги — *Чатурасра* (*Saturasra*) и *Трьясра* (*Tryasra*). Каждая из них должна была включать все перечисленные выше стадии, а их единственное и самое существенное различие состояло в том, что для *Чатурасра-пурваранги* предписывался 16-дольный размер, а для *Трьясра-пурваранги* — 12-дольный (НШ.5.87-88; 143-144). Согласно *Натьяшастре*, размер не только определял ритм и темп песнопений и инструментальной музыки, но и подчинял себе движения участников ритуала (НШ.5.149). Так, в *паривартах*, или круговых обходах сцены, неоднократно совершавшихся по ходу ритуала, в случае пурваранги типа *Чатурасра* и соответственно 16-дольного размера они должны были совершать 16 движений и жестов, в то время как в *Трьясра-пурваранге* этих же движений и жестов было только 12 (НШ.5.151). Таким образом, на каждое метрическое деление приходился ровно один жест или шаг участника ритуала, который в согласии с ритмом и темпом музыки исполнялся им быстрее или медленнее. Все это показывает, насколько тесно поведение исполнителей пурваранги было связано с музыкальным сопровождением и в значительной степени зависело от него. Каждое сценическое движение, строго выверенное и подчиненное ритму, считалось ритуально значимым и обладало совершенно определенным обрядовым смыслом. Основу сценического движения составляли цепочки особых танцевальных шагов, именуемых в *Натьяшастре* *Сучи Чари* (*Sūcī Cārī*)²¹. Они выполнялись то с правой, то с левой ноги и позволяли участникам пурваранги перемещаться в ритуальном пространстве.

И в *Чатурасра*- и в *Трьясра-пурварангах* вслед за начальным песнопением и танцем исполнялась *Уттахана*, состоявшая из четырех круговых обходов, или *париварт*, последо-

вательно совершавшихся на сцене. Все париварты также сопровождались песнопением (*уттхапани-дхрува*), прерывавшимся ненадолго в конце каждой париварты и начинавшимся вновь в значительно убыстрившемся темпе.

В основном описании пурваранги не сообщается, кто именно обходил сцену в первой париварте, говорится лишь, что она исполнялась в медленном темпе и по ходу ее звучали барабаны, безмолвствовавшие в других частях *Уттхапаны*. Однако в конце V главы появляется следующее уточнение, указывающее, что во время исполнения *уттхапани-дхрувы*, когда музыканты вновь и вновь бьют в барабаны, сцена «украшается цветами, принесенными четвертым исполнителем ритуала» (НШ.5.156-157). В процитированных шлоках речь идет о том единственном моменте *Уттхапаны*, соответствовавшем самому началу ритуала, когда сцена еще пуста и на ней под звуки барабанов появляется так называемый четвертый исполнитель ритуала (*Caturtha-kāra*), принимавший участие в пурваранге наряду с сутрадхарой и двумя его помощниками. Очевидно, именно он совершал первую париварту, плавно и медленно, под аккомпанемент протяжного песнопения, обходя сцену и разбрасывая по ней цветы.

Следующую париварту исполнял уже сам сутрадхара, выходивший на сцену с двумя своими помощниками. В руках у сутрадхары была охапка белых цветов, один из его помощников нес золотой кувшин, а другой — джарджару. Все трое были одеты в белые одежды. Перед появлением на сцене им предписывалось совершить очистительные обряды, сосредоточиться и прикрепить амулеты, оберегающие от злых сил.

Интерпретируя происходившее затем на сцене, можно утверждать, что вначале усилия исполнителей пурваранги были направлены на подготовку сцены к центральному моменту ритуала — акту жертвоприношения²². В ритуальном контексте это означало совершение специальных действий, направленных на то, чтобы все происходящее в сценическом пространстве перестало принадлежать к обыденности профанического мира и начало бы обладать всеобщей сакральной значимостью. Иначе говоря, сценическое пространство следовало наделить магическими свойствами или, что то же самое, особым образом организовать. Анализ предписаний Натьяшастры показывает, что организация сцены строилась по типу создания на ней образа мира, ритуальной модели мироздания, переводившей сценическое пространство в иной, сакральный и космический масштаб. Деятельность сутрадхары и его помощников, направленная на установление порядка, отвечающего законам всего мироздания, проходила в течение двух начальных частей пурваранги — *Уттхапаны* и *Паривартаны* — и сама по себе включала несколько взаимосвязанных стадий.

Вначале, как свидетельствует Натьяшастра, сутрадхара почитал Брахму. Поставив ноги на небольшом расстоянии друг от друга и не сближая их, он делал пять торжественных шагов в честь этого бога, а затем синхронно с помощниками совершал несколько танцевальных шагов. Остановившись в центре сцены и приблизившись к сакральной точке, именуемой *Брахма-мандалой* (букв. — «кругом Брахмы»), сутрадхара рассыпал там цветы. Совершив цветочное подношение Брахме и почтив его таким способом, сутрадхара соединял руки в жесте *Лалита* (*Lalita*) и выполнял тройной поклон в честь Брахмы, каждый раз делая один шаг и касаясь руками земли.

Восстанавливая логику действий сутрадхары, можно считать, что сакрализация сцены начиналась с выделения ритуально наиболее значимой области — центра сценического пространства, воплощающего собой центр всего мироздания. Символически он конкретизировался в *Брахма-мандале* — круге Брахмы, где, по указанию Натьяшастры, божество незримо присутствовало лично: «в середине сцены встал сам Брахма, из-за того в середине сцены совершается рассыпание цветов» (НШ.1.94; 5.74). В пурваранге сутрадхара рассыпал цветы, поклоняясь тем самым Брахме как верховному богу, находящемуся в центре мироздания. Почтив его таким способом, он одновременно обеспечивал и божественную защиту центра конкретного ритуального пространства, создаваемого на сцене. |

Продолжим рассмотрение пурваранги по Натьяшастре. Как свидетельствует текст, обозначив центр и почтив божество центра, сутрадхара приступал к исполнению третьей париварты *Уттахпаны*, посвященной воздвижению джарджары. В этой париварте, начинавшейся в значительно убыстрившемся темпе, сутрадхара торжественно обходил *Брахма-мандалу*, совершая тем самым *прадакшину* (*Pradakṣiṇa*), и последовательно выполнял цепочки танцевальных шагов, начиная движение с правой ноги и приставляя к ней левую, а затем наоборот. Вслед за этим он подзывал помощника с золотым кувшином, наполненным водой, и выполнял омовение (*Sauca*), а затем полоскание рта маленькими глотками воды, набираемой из ладоней (*Асамана*), и вновь окроплял свое тело водой. Все эти действия Натьяшастра предписывала совершать с особым усердием, поскольку с их помощью достигалось очищение сутрадхары. После омовения он осторожно брал джарджару, призванную, как указывает Натьяшастра, сокрушить все препятствия, и совершал обряд ее воздвижения. На этом третья париварта заканчивалась, и в столь же быстром темпе начиналась четвертая. Сутрадхара произносил мантры (ритуальные заклинания) и, стремительно двигаясь,

совершал танцевальные шаги, начиная движение с левой ноги. Затем он выполнял пять специальных ритуальных шагов, двигаясь по направлению к музыкальным инструментам, располагавшимся в глубине сцены, и вновь повторял цепочку танцевальных шагов. На этом четвертая париварта считалась завершенной, а вместе с ней заканчивалась и *Утмхапана* (НШ.5.65-89).

Таким образом, как свидетельствует Натъяшастра, следующий после выделения центра этап сакрализации обрядового пространства был связан с воздвижением джарджары. Натъяшастра прямо не оговаривает ритуальную символику жарджары, упоминая лишь о ее функции божественного оружия, защитившего первую драму от демонов. Однако обрядовая роль жарджары достаточно легко поддается реконструкции. По всей видимости, она выступала как главная вертикальная ось обрядового пространства и одновременно ассоциировалась с символической осью воображаемого образа мира (*axis mundi*). Очевидно, в символическом строе ритуала поднятие жарджары было тождественно воздвижению мирового древа (*arbor mundi*) и обладало той же семантикой, отражающей установление связей между всеми частями мироздания и манифестирующей прекращение хаоса²³. На сцене, имевшей четко выделенный центр и зримую вертикальную ось, возникал космогонический образ мира, необходимо требовавший перехода в иное, сакральное время. Требовалось уйти от привычной размеренности обыденного существования и передать ритм движения вселенной. Очевидно, в пурваранге это достигалось с помощью вокального и музыкального сопровождения ритуала. Учитывая исключительную важность, которая в Натъяшастре придается музыке, звучавшей на протяжении всех стадий пурваранги, можно предположить, что исполнение мелодий и песнопений преследовало не столько декоративно-внешнюю, сколько конкретную обрядовую цель, позволяя добиваться согласованности пространственно-временных характеристик создаваемой на сцене модели космоса. По всей видимости, гармоничное сочетание музыкальных созвучий служило земной манифестацией космического порядка и одновременно выступало действенным средством защиты организованного мира от хаоса. Нагнетавшееся музыкальное звучание, убыстрявшееся от париварты к париварте, и стремительные сценические движения участников ритуала, полностью подчиненные ритму и темпу музыки, как бы отражали быстроту течения космического времени и одновременно делали обрядовое пространство гармонически стройным, динамичным и внутренне напряженным. Не исключено, что само изменение ритма и темпа музыки рассматривалось как способ активизации потенциальных сил космоса, пробуждаемых и поддерживаемых с помощью ритуала.

* * *

Как свидетельствует Натъяшастра, совершив *Уттхапану*, сутрадхара переходил к исполнению следующей стадии пурваранги — *Паривартаны*, считавшейся обрядом почитания локапалов — хранителей сторон света. Под аккомпанемент соответствующей инструментальной музыки и особого песнопения (*паривартани-дхрува*) легкими, грациозными шагами сутрадхара обходил сцену справа налево, описывая на ней большой символический круг. Сделав пять специальных ритуальных шагов (*Atikrānta Cārī*), он останавливался и совершал поклон в направлении той стороны света, которая соответствовала его местоположению на окружности. Затем сутрадхара возобновлял движение и через пять шагов выполнял следующий поклон. Первый поклон он совершал на восток, в честь Индры, второй — на юг, в честь Ямы, третий — на запад, в честь Варуны, и последний — на север, в честь Дханады (Куберы).

Очевидно, что символический смысл исполненных сутрадхарой действий состоял в том, чтобы зафиксировать границу конкретного ритуального пространства, совпадающую с границей всего мироздания, и отделить организованный космос от хаоса. Предложенная интерпретация *Паривартаны* подтверждается общей логикой развития ритуала, в котором после определения центра и установления вертикальной оси наступала очередь периферийной зоны. Как свидетельствует Натъяшастра, в сценических ритуалах охранительной, мирообразующей формой являлась окружность, центр которой находился в *Брахма-мандале*. Этот большой круг, отделявший сакральный мир от несакрального, профанического, также именовался *мандалой* (*maṇḍala*). Он имел четыре выделенные точки, ориентированные по главным сторонам света. Именно в этих точках, обходя сцену, сутрадхара совершал поклоны локапалам, как бы обращаясь к их ритуальной функции защитников мира и покровителей основных географических направлений.

Согласно Натъяшастре, дальнейшее повышение уровня сакральности сценического пространства было связано с поклонением трем верховным божествам — Шиве, Брахме и Вишну, выступавшим в ипостасях «среднего», «мужского» и «женского» начал. Ради их почитания сутрадхара поворачивался лицом на восток и выполнял три подчеркнуто торжественных шага-поклона. Шаги эти различались между собой и назывались, как свидетельствует Натъяшастра, «мужским», «средним» и «женским». Первый шаг, служивший для поклонения Рудре (Шиве), сутрадхара делал высоко поднятой пра-

вой ногой, которая считалась «мужской»; второй шаг, почитавший Брахму, он выполнял невысоко поднятой правой ногой, и он воспринимался как «средний», а третий шаг-поклон в честь Упендры (Вишну) сутрадхара совершал левой, или «женской», ногой.

Возможно, это действие сутрадхары восходило к архаической мифологеме трех шагов Вишну, с помощью которых бог пересекал все мировые сферы и добился целостности мироздания (РВ.І.22.17; І.154). Это тем более вероятно, что, почтив Шиву, Брахму и Вишну, сутрадхара также добивался того, что ритуальное пространство, создаваемое на сцене, становилось не только организованным и упорядоченным, но и целокупным. Оно было защищено в центре и на периферии, и в нём властвовали три главных бога, контролирующих все сферы бытия. В этом упорядоченном и целокупном пространстве можно было совершать жертвоприношение, оно оказывалось подготовленным к кульминационному событию всего ритуала. Как свидетельствует Натъяшастра, на сцене с цветами в руках вновь появлялся четвертый участник пурваранги. Его передвижение по сцене сопровождалось барабанным боем, песнопения не исполнялись, однако громко произносились хвалебные восклицания (*stobha*). Четвертый жрец совершал дарение-пуджу в честь джарджары, сутрадхары и всех музыкальных инструментов, которые также надлежало почитать с помощью цветочного жертвоприношения. Натъяшастра не характеризует конкретные действия жреца, однако можно предположить, что они состояли в разбрасывании цветов у подножия джарджары, у ступней сутрадхары и на полу около музыкальных инструментов. Закончив пуджу, жрец покидал сцену, и ему вслед звучало протяжное, медленное песнопение (*Apakṛṣṭā Dhruva*).

На наш взгляд, сакральное значение пуджи состояло в достижении наивысшей космической гармонии, непосредственно связанной с гармонизацией уже упорядоченного и целокупного пространства сцены. Очевидно, это достигалось с помощью особо торжественных поз участников ритуала, музыкального сопровождения, размеренных движений и естественной красоты белых лотосов, рассыпаемых на полу сцены. Предполагалось, что в момент пуджи участники ритуала оказывались ближе всего к надличностному миру; ритуальное подобие мироздания, созданное на сцене, как бы полностью сливалось со своим космическим прообразом.

Согласно Натъяшастре, пуджа совершалась в честь джарджары, сутрадхары и музыкальных инструментов. Почитание джарджары имеет в Натъяшастре мифологическое обоснование. Во-первых, это единственный ритуальный символ, зримо присутствующий на сцене. Во-вторых, как гласит текст, «в

частях [джарджары] воплощены лучшие из богов неизмеримой силы. В верхней части установлен Брахма, во второй — Шанкара (Шива), в третьей установлен Вишну, в четвертой — Сканда, а в пятой — великие наги: Шеша, Васуки и Такшака» (НШ.1.91-93). Таким образом, само расположение богов в жарджаре делает ее аналогом мирового дерева, вершина которого находится в высших божественных сферах, а подножие достигает подземного мира, где властвуют великие змеи-наги. Совершая пуджу в честь жарджары, участники ритуала не только почитали все мироздание, конкретизированное в оси мира, но и поклонялись воплотившимся в жарджаре божествам.

Пуджа в честь сутрадхары свидетельствует о том, что в этот момент ритуала он персонифицировал собой бога. Косвенным указанием на это может считаться упоминание Натьяшастры о существовании практики посвящать пуджу конкретному богу. Однако на сцене не было какого-либо специального обрядового символа, который можно было бы отождествить с божеством, почитаемым с помощью пуджи. Вероятнее всего, эту роль принимал на себя сам сутрадхара, к ногам которого и клали цветы. Соприкасаясь с надличностным миром, на протяжении всей пурваранги, сутрадхара увеличивал и собственную сакральность, предстая в момент пуджи как зримое воплощение бога.

Объектом пуджи были и музыкальные инструменты. Их почитание в процессе цветочного жертвоприношения ясно показывает, что важнейшая ритуальная функция музыки, отмеченная нами ранее, прекрасно осознавалась и самими участниками культовой церемонии. Можно предположить, что не только исполнители пурваранги, но и адепты воспринимали игру музыкальных инструментов и звуки песнопений как эстетическое, земное отражение божественного начала — для всех присутствующих на церемонии гармония высших сфер проявлялась в гармонии музыкальных созвучий. !

Эстетизм *музыка*

Вернемся к описанию пурваранги. Пуджа была основным ритуальным таинством, кульминацией обряда. Именно поэтому сразу же вслед за ней, в соответствии с логикой развития ритуала, сутрадхара произносил *Нанди* — главную литанию сценического жертвоприношения. Обитателей божественного мира, привлеченных с помощью пурваранги к земным делам, он просил о земном благополучии и процветании царя, всего царства, брахманства и коров. Натьяшастра приводит текст канонической *Нанди*: «Поклон всем богам, а также благополучие дваждырожденным. Царем Сомой завоевано здоровье и для коров. Да возвысится брахманство, а также сокрушатся

враги брахманства. Да будет махараджа править этой землей с морями. Пусть это царство благоденствует. Да будет успешной эта сцена (спектакль) и обретет дхарму, дарованную Брахмой, его устроитель. Пусть будет славен создатель драмы и возрастет его дхарма. Пусть этим жертвоприношением всегда будут довольны боги» (НШ.5.108-112). В конце каждой пяды (стиха) *Нанди* оба помощника сутрадхары ясно и громко восклицали: «Да будет так!» (НШ.5.112-113).

После рецитации *Нанди* звучало специальное песнопение (*шушкапакришта-дхрува*), а сразу же вслед за ним сутрадхара низким голосом произносил двустишие-шлоку. Содержание этой шлоки составляло восхваление бога, в отношении которого ранее была совершена пуджа (НШ.5.116). Кроме того, в том же двустишии следовало упомянуть и почтить царя или восславить брахманов. Весьма любопытно, что Натьяшастра нигде прямо не сообщает, кого именно из богов надлежало почитать с помощью пуджи. Этот факт нельзя объяснить небрежностью или забывчивостью составителя трактата, соблюдавшего редкостную тщательность изложения во всем, что касается совершения ритуала. Тем более это маловероятно, если учесть особую значимость сведений, непосредственно связанных с пуджей. Некоторая неопределенность свидетельств Натьяшастры по поводу бога, почитавшегося с помощью пуджи, а также отсутствие конкретных указаний на его счет (как и самого имени) заставляют думать, что объектом цветочного поклонения могли выступать различные представители индуистского пантеона. Это предположение кажется правдоподобным и с ритуальной точки зрения, поскольку возможность посвящать пуджу тому или иному богу позволяла многообразно конкретизировать обрядовые цели сценического жертвоприношения и — что даже более важно — обеспечивала универсальность пурваранги как ритуала в целом.

После совершения пуджи и произнесения *Нанди* таинство жертвоприношения считалось завершенным; достигнув своей наивысшей точки, ритуальная церемония неизбежно шла на спад. Цель пурваранги была достигнута, и все последующие действия сутрадхары и его помощников были направлены на десакрализацию сценического пространства, лишение его ритуальных функций. Созданную на сцене модель космоса требовалось разрушить во избежание вредоносных или случайных воздействий на мироздание. Следует отметить, что десакрализация места совершения ритуала является столь же необходимой и логически обусловленной, как и изначальная

организация культового пространства, и в тех или иных формах присутствует в ритуальной практике различных религий.

В пурваранге символическое разрушение космоса начиналось с *Рангадвары* — церемонии опускания джарджары. При этом, как свидетельствует Натьяшастра, сутрадхара оставался один в центре жертвенной площадки, а оба его помощника отступали назад, в глубину сцены. Опускание джарджары было достаточно торжественным и сопровождалось звуками особого песнопения (*Additā Dhruvā*). Читалась так называемая *джарджара-шлока*, прославлявшая знамя Индры, а затем еще одна шлока в честь опускания джарджары. В символическом прочтении опускание джарджары соответствовало низвержению мирового древа. Сакральный мир, лишенный своей вертикальной оси, еще продолжал существовать, хотя в значительной степени терял гармоничность, целостность и стабильность.

Взяв джарджару в правую руку, сутрадхара, как свидетельствует Натьяшастра, переходил к исполнению следующей стадии пурваранги, называвшейся *Чари*. Приняв специальную позу (*Avahitta Sthāna*) и сделав левой рукой жест *Паллава* (*Pallava*), он совершал пять одинаковых шагов, а затем цепочку танцевальных шагов с левой ноги. Закончив движение, сутрадхара останавливался и произносил двустиишие (*чари-шлоку*), вызывавшую у присутствующих особый эмоциональный отклик (*шрингара-расу*). Затем он еще раз обходил сцену, поворачивался лицом к зрителям и, пятясь, удалялся в глубь сцены. Там он отдавал джарджару одному из своих помощников и под звуки быстрого, стремительного песнопения приступал к последней, решающей стадии уничтожения сакрального пространства. Весьма примечателен способ, избираемый для этого сутрадхарой. Жрец начинает выполнять движения, предписываемые следующей стадией пурваранги — *Махачари*, он стремительно и резко двигается по сцене, то уходя в глубь нее, то появляясь на первом плане, и неоднократно меняет тип ритуальных шагов, ритм и темп их исполнения. Вначале, совершая танцевальные шаги, сутрадхара двигался по направлению к музыкальным инструментам, затем, расставив ноги на определенном расстоянии друг от друга и не сближая их, он делал пять шагов в очень быстром темпе, после чего вновь следовала цепочка танцевальных шагов, выполнявшихся с левой ноги. Менялось направление движения, и сутрадхара делал три шага вперед, а затем повторял танцевальные шаги. Наконец, остановившись и поставив ноги вместе, сутрадхара произносил двустиишие, вызывавшее у аудитории чувство страха (*раудра-расу*), после чего исполнял еще три ритуальных шага.

Значение на первый взгляд непонятных и даже беспорядочных действий сутрадхары раскрывается в содержании пес-

нопения-дхрувы, которое, согласно Натъяшастре, являлось каноническим и непременно должно было сопровождать эту стадию пурваранги. Песнопение представляет собой своеобразную молитву-заклинание, включающее следующие слова: «Пусть этот танец Тандава, всегда приносящий благо, шагами [которого] повержены горы и [в результате которого] приведен в волнение океан вместе со всеми существами, защитит [нас] в конце пралайи» (НШ.5.130-131).

Таким образом, очевидно, что, исполняя *Махачари*, сутрадхара уподоблялся Шиве и воспроизводил перед верующими его оргиастический танец. Можно себе представить, что слова ритуального песнопения и энергичные движения сутрадхары порождали достаточно ясное и целостное впечатление, так что в восприятии присутствующих на церемонии устанавливалась точная мифологическая параллель: Шива в процессе танца Тандава разрушил все мироздание в целом, а сутрадхара уничтожил его сакральный образ в пространстве сцены. Закончив шаги, сутрадхара замирал и произносил шлоку, выражавшую настроение ужаса (*раудра-расу*), соответствующее пафосу утраченной гармонии.

Предложенная ритуально-мифологическая интерпретация *Чари* и *Махачари* подтверждается свидетельством самой Натъяшастры, указывающей, что обе эти стадии пурваранги в незапамятные времена были исполнены Махешварой (Шивой) и Умой, изобразившими их с различными движениями и *расами* (НШ.5.122-123). При этом *Чари* в трактате связывается с Умой, которая не только является женой Шивы в ее благой и милостивой ипостаси, но и, что более важно, манифестирует созидательную энергию (*шакти*) своего супруга. *Махачари*, в свою очередь, непосредственно ассоциируется с Шивой, предстающим в образе Натараджи, разрушающего вселенную в конце космической гибели мира (*пралайи*).

На наш взгляд, *Чари* и *Махачари* допустимо рассматривать как две части единого ритуального танца, в процессе которого меняется энергетика Шивы, трансформирующаяся от светлых и созидательных проявлений до темных и разрушительных. Чрезвычайно любопытно, что изощренное ритуальное содержание действий сутрадхары должно было недвусмысленно точно восприниматься каждым, кто присутствовал на церемонии. Практически это достигалось с помощью особой формы внушения, называемой в трактате *расой*. Согласно указаниям Натъяшастры, *шрингара-* и *раудра-расы* являются такими же неотъемлемыми частями *Чари* и *Махачари*, как и составляющие их песнопения и движения. Более того, не только танцевальные позы, но и обе *расы* были созданы Умой и Шивой уже при первом исполнении танца Тандава. Для того чтобы понять особое значение *расы* как составного эле-

мента анализируемых стадий пурваранги, рассмотрим несколько более подробно обе упомянутые ее разновидности.

Первой в связи с *Чари* должна была возникать *шрингара-раса*. Традиционно она трактуется как эстетическое переживание эротических эмоций, вызываемых представлением драмы. Однако, по всей видимости, подобное содержание *шрингара-раса* приобрела достаточно поздно²⁴. Более раннее изначальное понимание этой *расы* в древнеиндийской традиции было связано с представлением о свете, блеске, яркости и чистоте (НШ.6,с.84)²⁵. По-видимому, в пурваранге сутрадахара посредством пластики, мимики и сопровождающих его действия гармоничных созвучий стремился вызвать не эротическое переживание, появление которого здесь практически необъяснимо и ничем не обосновано, а некое ощущение сияния, благодати и чистоты. В этой связи хочется напомнить, что в трактате пантомима *Чари* связывается с Умой, само имя которой означает «светлая, чистая, благая». Очевидно, внушая всеми своими действиями *шрингара-расу*, сутрадахара передавал адептам ощущение идеального, гармонически совершенного мироздания, ассоциирующееся с понятиями свечения, сияния, света²⁶. Наивысшее выражение это направленное воздействие на аудиторию получало в момент произведения *чари-шлоки* — двустипшия, тоже вызывавшего *шрингара-расу*, но уже посредством особого сочетания слов. Светлое и радостное ощущение, воспринятое адептами, становилось как бы последним значительным проявлением божественного начала, безраздельно властвовавшего в гармоничном мироздании.

Чари заканчивалась, и в следующее мгновение начиналась стадия непосредственного разрушения упорядоченного космоса и переход к хаотически неопределенному и раздробленному миру. В задачу сутрадахары, совершавшего движения *Махачари*, входило не только символическое уничтожение сакрального пространства сцены, но и актуализация совсем другого состояния, внушаемого им всем без исключения адептам. После светлой *шрингара-расы* наступала очередь темного и страшного переживания — *раудра-расы*, изначально связанной с Шивой, считавшимся ее богом-покровителем (НШ.6.44). На создание этого впечатления были направлены все выразительные средства, использовавшиеся в ритуале, — ускорялся ритм и темп музыки, движения сутрадахары теряли плавность и становились резкими, стремительными. На смену космическому свету приходила тьма хаоса, и ощущение этого недвусмысленно точно выражалось в стихах, внушавших *раудра-расу*. Фактически в пурваранге переживание той или иной *расы* являлось особым, очень сложным ритуальным приемом, порождающим у адептов надличностное, экстатическое

ощущение приобщенности к божеству²⁷ и познание его в светлой ипостаси создателя и хранителя мира и грозной ипостаси его разрушителя. }

Вернемся к описанию ритуала. Очевидно, в процессе разрушения ритуального пространства сутрадхара находился на сцене один, так как Натъяшастра указывает, что он зовет своих помощников. Их появление на сцене сопровождалось специальным песнопением (*Narkuṭaka Dhruvā*), под аккомпанемент которого сам сутрадхара совершал танцевальные шаги с левой ноги. Помощники сутрадхары за время их отсутствия на сцене, по-видимому, успевали переодеться и загримироваться, поскольку один из них предстает в облике *видушаки* (*Vidūṣaka*) — лысого и горбатого карлика, вызывающего смех. После того как все исполнители ритуала вновь занимали свои места на сцене, начиналась следующая стадия пурваранги, именуемая *Тригатой*. По определению Натъяшастры, она представляла собой небольшую костюмированную интермедию, «имеющую вид пьесы» (НШ.5.139). Участники *Тригаты* представляли «игру намеками», задавая друг другу не вполне понятные вопросы типа «кто здесь находится?», «кем одержана победа?» и реагируя на них отрывочными и не менее загадочными ответами. Особенно таинственными были реплики видушаки, изобилующие несвязанными словами и вызывающие улыбку сутрадхары (НШ.5.138). }

Традиционно *Тригата* трактуется как ритуальный обмен загадками, подобный ведийскому словесному поединку²⁸. Не отвергая подобную интерпретацию, хотелось бы, однако, конкретизировать ее. На наш взгляд, ритуальная функция *Тригаты* была напрямую связана с произошедшим в *Махачари* разрушением ритуального пространства. Для того чтобы аргументировать данную точку зрения, приведем полностью определение *Тригаты*. Согласно Натъяшастре, «при разновидности *бхарати* (*Bhāratī-bhede*) следует совершить *Тригату*; а видушака с помощью тех же слов пусть производит речь, изобилующую несвязанными словами и вызывающую улыбку сутрадхары. [Так] следует разыграть словесный поединок (*Vitaṇḍā*), сопровождаемый отрывочными замечаниями (*Gaṇḍa*) и намеками (*Nālīkā*), имеющий вид пьесы, [задавая друг другу вопросы типа]: кто [здесь] находится, кем одержана победа и т.д.» (НШ.5.137-139).

Анализируя данное определение, в первую очередь обратим внимание на то, что Натъяшастра предписывает совершить *Тригату* с помощью *бхарати*. Речь, несомненно, идет о *бхарати вритти* (*Bhāratī-vṛtti*), одном из четырех стилей древнеиндийского театра²⁹, представляющих собой сочетание

разнообразных приемов, используемых актерами для воспроизведения реальности на сцене. Согласно Натьяшастре, основным выразительным средством *бхарати вритти* было слово, доминирующее в данном стиле над другими видами сценической репрезентации (НШ.22.25). Однако в *Тригате* сутрадхара, видушака и помощник не просто обменивались репликами; по указанию трактата, их речь была экзальтированной (НШ.20.128), а отрывочные замечания (*Garḍa*) являлись следствием спора, возникшего из-за возбуждения, раздражения, упреков и многословия (НШ.20.129). Таким образом, по определению Натьяшастры, *Тригата* представляла собой экспрессивный словесный поединок, ожесточенное препирательство, основными участниками которого были видушака и второй помощник.

Примечательно, что статус «борьбы с помощью слов», присущий *бхарати вритти* в *Тригате*, имеет подробное мифологическое обоснование в легенде Натьяшастры, повествующей о божественном происхождении всех четырех стилей. Приведем ее полностью, поскольку, на наш взгляд, эта легенда позволяет понять ритуальное значение, которым в пурваранге обладала *Тригата*. В предании рассказывается, как к Вишну, возлежащему на змее посреди океана, в который после разрушения мира в конце *пралайи* превратилась вселенная, пришли опьяненные своей силой асуры-демоны Мадху и Кайтабха и стали вызывать могущественного бога-хранителя мира на битву. Началось сражение, в ходе которого противники не только наносили друг другу удары руками и ногами, но также осыпали потоками бранных слов, сотрясая все мироздание и нарушая его покой. Обеспокоенный Брахма, услышавший эти ругательства, приказал Вишну незамедлительно убить нарушителей спокойствия. Одновременно он отметил наступление нового состояния мира, характеризуемого звучащей речью (*бхарати вритти*). Вишну, отвечая Брахме, указывает, что среди прочих способов борьбы он специально создал *бхарати вритти* как самое действенное средство, принесшее ему окончательную победу над асурами (НШ.22.1-10). Фактически данный миф повествует об эпизоде, лежащем в основе очередного цикла творения, причем активизация творческих сил мироздания, существовавших после космической катастрофы (*пралайи*) лишь потенциально, напрямую связывается в нем с возникновением речи.

Трудно сказать, служила ли данная легенда своеобразным мифологическим разъяснением происходящего в *Тригате*, или миф и ритуал апеллировали к общему источнику представлений о мироздании как воплощенном божественном Слове, однако между легендой о возникновении *бхарати вритти* и *Тригатой*, несомненно, существует определенная связь. Об этом свидетельствует весь ход беседы, состоящий из отрывоч-

ных замечаний и загадок. Многое из происходящего в *Тригате* кажется нам таинственным и неясным прежде всего потому, что для верного восприятия подобных загадок и намеков следует точно знать ритуально-мифологический контекст. Надо думать, что присутствующие на церемонии в своем подавляющем большинстве обладали этим знанием и, не оставаясь сторонними наблюдателями *Тригаты*, полностью проникали в смысл разыгрываемой перед ними интермедии. Вероятно, для них продолжала развиваться все та же мифологическая тема состояния мира в конце *пралайи*, когда после разрушения вселенной в ходе танца Тандава (а в ритуале — уничтожения ее сакрального образа в пространстве сцены) наступало некоторое равновесие и все как бы замирало до очередного возрождения. В циклическом времени мифологической истории, нашедшей свое отражение в предании о возникновении *бхарати вритти*, после *пралайи* все живое свертывалось до уровня семени, а мироздание превращалось в океан, оберегаемый богом-хранителем Вишну. Однако и *Тригата*, совершавшаяся в значительно десакрализованном после *Махачари* ритуальном пространстве сцены, происходила в такое же смутное время, наступившее после разрушения упорядоченной модели вселенной. И если торжество божественности и света в целокупном и гармоничном мироздании было самоочевидно, то миф о победе Вишну, как, на наш взгляд, и события *Тригаты*, призван были устранить сомнения во всемогуществе божественных сил в период неразвивающегося, инертного состояния космоса.

Если предложенное ритуальное прочтение *Тригаты* верно, то, очевидно, сутрадхара воспринимался в ней как Брахма, его помощник отождествлялся с Вишну, а видушака, обладавший подчеркнуто отталкивающей внешностью, представлял асуров. Тем самым словесная борьба между помощником и видушакой воспроизводила мифологический момент сражения между Вишну и асурами, в который в незапамятные времена появился *бхарати вритти*. Речь помощника, изображавшего Вишну, символизировала божественное Слово; она как бы противостояла несвязанным и сумбурным словам видушаки, который, подобно асурам, нарушившим покой вселенной, должен был потерпеть поражение. Очевидно, смысл обмена намеками, резко и отрывочно произносимыми словами был хорошо понятен для посвященных, и для них существовали недвусмысленно точные ответы на вопросы о том, кто именно находится на сцене и кем будет одержана победа. Следует отметить, что подобная реконструкция ритуально-мифологической роли *Тригаты* не только соответствует общей логике развития пурванги, но и проливает свет на не вполне понятную этимологию названия видушаки, имя которого означает «участник брани», «осквернитель», «оскорбитель», «ругатель»³⁰.

Таким образом, *Махачари* символизировала окончательное разрушение ритуального пространства, а *Тригата* свидетельствовала о потенциальной возможности его возрождения в процессе нового космического цикла. Происходившее затем на сцене уже не носило всеобщего космического характера, а обладало значительно более локальным смыслом. Последняя часть пурваранги — *Прарочана* — не была обращена к богам с целью их почитания (Натъяшастра указывает, что пуджа в пурваранге совершается, начиная с *Пратъяхары* и кончая *Махачари* — НШ.5.55), однако она намного теснее, чем все предшествующие стадии, была связана с драмой. В *Прарочане*, в частности, упоминается сюжет пьесы с целью создания условий, благоприятствующих ее успешному исполнению. Трудно сказать, признавалась ли *Прарочана* менее сакральной, чем другие стадии пурваранги, однако, несомненно, она имела отличные от них ритуальные функции, и в первую очередь призвана была обеспечить божественное покровительство натъе, представляемой на сцене сразу же после пурваранги.

* * *

Охарактеризовав основные стадии пурваранги и реконструировав логику ритуальных событий, необходимо затронуть вопрос о культовом назначении этого обряда в целом. Поскольку пурваранга известна нам из трактата, посвященного театральному искусству, то традиционно она рассматривается как обычный пролог к спектаклю, единственной целью которого являлось освящение драмы, разыгрывавшейся вслед за пурварангой. Несомненно, пурваранга имела подобное назначение, однако вряд ли оно исчерпывало все сакральные функции этого длительного и сложного ритуала. Примечательно, что Натъяшастра нигде прямо не говорит о значении пурваранги как обряда освящения драмы, но настойчиво указывает на ее статус особого богослужения в форме пуджи. (Напомним, что, по определению трактата, «совершение пурваранги должно быть пуджей богам и является пуджей богам, приводящей к дхарме, славе и долголетию» — НШ.5.57.) Хочется подчеркнуть, что сама драма была отделена от пурваранги, более того, ее исполнение не выглядит обязательным с точки зрения внутренней логики ритуала. Иными словами, разыгрывалась вслед за пурварангой драма или нет — это никак не отражалось на значимости ритуальных событий.

Фактически из всех стадий пурваранги непосредственно с драмой была связана лишь *Прарочана*, выполнявшая роль своеобразного перехода от ритуала к драме. Однако именно она не входила в символический ряд ритуальных событий, составляющих пуджу и несводимых к идее религиозного воз-

вышения натьи. На наш взгляд, пурваранга, апеллировавшая к целому ряду индуистских мифов, имела достаточно автономный и универсальный характер. Она являлась циклическим богослужением, предполагавшим регулярное воспроизведение, и по своему обрядовому типу более всего напоминала литургию христианской церкви. В качестве строгого, выверенного ритуала она не столько предвляла или освящала драму, сколько выступала особой формой почитания богов в форме пуджи, сопровождавшейся представлением натьи. В этом смысле взаимоотношения пурваранги и натьи типологически сопоставимы со взаимоотношениями литургии и литургической драмы, существовавшими в богослужебной практике христианского храма.

Заканчивая рассмотрение пурваранги, нельзя не коснуться вопроса о ее исполнителях. Действительно, кто именно были участники пурваранги, способные безошибочно выполнять длительные и сложные обрядовые действия и владевшие связанным с ними изощренным ритуальным знанием? В Натьяшастре постоянно встречаются упоминания о брахманах, которые обсуждают проблемы натьи и Натьяведы, задавая ее легендарному создателю Бхарате вопросы в начале каждой главы. Ради благополучия брахманства произносятся многочисленные молитвословия и заклинания. Указания трактата заставляют думать, что натья — дело брахманов: именно они впервые по поручению Брахмы воплотили драму на сцене, они хранят и передают сакральное знание Натьяведы. Можно предположить, что участники пурваранги — это тоже брахманы, притом специально обученные и высокопрофессиональные. Число жрецов в пурваранге — четыре, главенствующее положение среди них, несомненно, принадлежит сутрадхаре. Все четверо должны были быть мужчинами, и если только они принимали участие в ритуале, то эта была так называемая *чистая* (Śuddha) пурваранга, которую, однако, достаточно легко было превратить в *украшенную* (Citra). Для этого, согласно Натьяшастре, необходимо было включить в обряд жертвоприношения танцовщиц, одетых как небожительницы и представляющих богинь. Они выходили на сцену только один раз, в самом начале церемонии, после того как четвертый участник пурваранги разбросал по сцене белые цветы (НШ.5.158-162). В IV главе трактата существует подробное описание церемонии, предшествовавшей их танцу. Вначале перед зрителями появлялась только одна танцовщица, державшая в руках охапку цветов. Ее выход сопровождался мерной дробью барабанов. Приняв специальную ритуальную позу (Vaiśākha Sthana), она последовательно совершала четыре канонических движения (Reśaka), в которых участвовали

все части тела. Затем танцовщица обходила сцену по кругу, одновременно рассыпая по ней цветы. В результате ее действий на сцене появлялась мандапа, состоявшая из цветов. Почтив тем самым богов, танцовщица выполняла поклоны в их честь, а затем разыгрывала небольшую мизансцену, рассказывая с помощью жестов и телодвижений (*abhinaya*) содержание звучавшего одновременно песнопения. После этого она уступала сцену группе танцовщиц, исполнявших торжественный танец (НШ.4.276-282).

Таким образом, пурваранга могла быть более длительной (*Saturasra*) или сокращенной (*Tryasra*), в ней могли принимать участие только мужчины или и женщины тоже. Описав каждую из ее стадий и реконструировав логику ритуальных событий, можно констатировать, что пурваранга представляла собой сложный, развитый ритуал с продуманной семантикой и тщательно воплощенной символикой.

Обряд основания театра

Два других ритуала Натьяшастры, в отличие от пурваранги, были непосредственно связаны с возведением и освящением театрального здания и совершались в нем только один раз. Первый обряд выполнялся при основании театра, процесс закладки которого описывается во II главе трактата как длительная ритуальная церемония, имевшая важнейшие религиозные последствия. Приступать к ней следовало при свете звезды Мула³¹ и в самый благоприятный день месяца, назначаемый брахманами после того, как они получат богатые подношения. Обряд начинался с измерения строительного участка, выполнявшегося специальной веревкой, предварительно окропленной жертвенной водой. Проводить разметку следовало очень осторожно, поскольку если шнур разрывался на две части, то это приводило к смерти покровителя театра, если на три — в стране наступала смута, а если на четыре, то жрец, постигший искусство драмы, должен был умереть (НШ.2.28-31). Выскальзывание веревки из рук влекло за собой подобные же неблагоприятные последствия.

Измерив участок земли и выровняв его поверхность, начинали закладку фундамента, сопровождавшуюся звучанием многих, в основном ударных, инструментов. Во время этой церемонии от места исполнения обряда должны были быть удалены гетеры, люди, одетые в темно-красные одежды или обладающие какими-либо телесными недостатками, а также нищенствующие буддийские монахи-шраманы (НШ.2.37-38). С наступлением ночи начинали приноситься жертвенные дары (*Bali*) в десяти направлениях в честь охраняющих их богов.

Они состояли из благовоний, цветов и фруктов, а также различных видов ритуальной пищи. То, что жертвовалось по четырем основным сторонам света, должно было обладать особым цветом: на восток приносились дары белого цвета, на запад — синего, на юг — желтого и на север — красного. Дарение предписывалось сопровождать чтением мантр в честь покровителей всех направлений. Кроме того, во время церемонии закладки фундамента очищенное масло и пайяса³² раздавались брахманам, мадхупарка³³ жертвовалась царю, а рис с патокой — знатокам натьи (НШ.2.41-42).

Наиболее важным местом в театре считалась сцена, под фундамент которой с особой осторожностью выравнивали и вспахивали почву, используя для пахоты двух белых животных, не имеющих каких-либо недостатков. Затем приносили черную землю, освобожденную от камней и травы. Все действия должны были совершаться людьми, лишенными физических дефектов. В основание сцены предписывалось положить драгоценные камни и благородные металлы. Алмаз клали на восток, ляпис-лазурь — на юг, кварц — на запад, коралл — на север, а в центре будущей сцены помещали золото (НШ.2.69-74).

Разметив все части театрального здания и заложив его фундамент, приступали к строительству стен, а затем в специальный день, при свечении звезд Рохини или Шравана³⁴, совершали церемонию воздвижения столбов. Колонны не только поддерживали крышу здания, но и обладали особым ритуальным значением. Колонн возводилось достаточно много, но наиболее важными из них считались четыре, ориентированные по промежуточным сторонам света и символизировавшие основные древнеиндийские варны — брахманов, кшатриев, вайшьев и шудр. На рассвете предписанного дня жрец, постившийся трое суток, приступал к установлению этих колонн. На местах их будущего расположения жертвовались гирлянды из зеленых листьев и произносились заклинания типа «Да будет это во благо» (Svasti), «Да свершится это в благоприятный день» (Puruṣāha) (НШ.2.54).

Каждой из четырех колонн соответствовала особая цветовая символика, определявшая четырехкратную смену одежд и цвет подношений. Первой при звучании многих музыкальных инструментов устанавливалась брахманская колонна. Все участвующие в церемонии были одеты в одеяния белого цвета. Воздвижение колонны сопровождалось произнесением подобающей мантры, содержащей следующие слова: «Так же, как гора Меру непоколебима и Гималаи очень тверды, так же будь ты непоколебима и приноси победу царю» (НШ.2.61-62). В процессе воздвижения брахманской колонны всем брахманам должна была раздаваться пайяса.

Следующим устанавливался кшатрийский столб, причем все жрецы были облачены в одежды красного цвета. Гирлянды и притирания, использовавшиеся на этой стадии ритуала, тоже были ярко-красного оттенка. Вновь читалась каноническая мантра, и колонна прочно укреплялась на нужном месте. Всем дваждырожденным в это время раздавался рис, смешанный с патокой.

Колонне вайшьев, устанавливаемой на северо-западе, была присуща символика желтого цвета. Так же как и в предыдущих случаях, жрецы меняли одежды, произносилась соответствующая мантра, и брахманы получали рис с топленным маслом. Последним на северо-востоке воздвигался шудрянский столб. Все облачались в темные одежды, читались мантры, и дваждырожденным жертвовалась крисара³⁵.

После установления колонн предписывалось почитать их специальными подношениями. К подножию брахманской колонны клали белые притирания и гирлянды из белых цветов, а также золото; к основанию кшатрийской колонны следовало положить медь, колонне вайшьев — серебро, а шудрянской — железо. У подножия остальных колонн разбрасывали золото. Церемония воздвижения колонн сопровождалась богатыми дарами брахманам, которым жертвовали драгоценности, коров и одежды (НШ.2.54)³⁶. Натьяшастра указывает, что при возведении брахманского столба наилучшей платой служила корова, а при установлении трех других варновых колонн все строители и жрецы принимали участие в общей трапезе. Пища, съедаемая на ритуальной трапезе, предварительно освящалась *натья-ачарьей* (знатоком театрального искусства), произносившим над ней специальные молитвы-мантры. Кроме того, главный жрец и царь получали жертвенную еду из меда и пайясы, а всем остальным раздавались крисара и соль (НШ.2.58-60).

Все эти богатые подношения имели своей целью сакральную защиту столбов, которые надлежало устанавливать чрезвычайно тщательно, так, чтобы они не сотрясались, не двигались и не поворачивались кругом, поскольку любое из этих перемещений влекло за собой засуху, смерть или нашествие врагов (НШ.2.55-57).

Натьяшастра указывает, что подобные же обряды сопровождали строительство всех стен, гримерных комнат и укрепление дверей, выполнявшееся согласно правилам шастр (НШ.2.60-63). Специальные ритуалы исполнялись и при возведении *маттаварани* — особых возвышений по бокам сцены. В обрядовой церемонии вновь жертвовались цветочные гирлянды, благовония и одежды различных цветов, а также раздавалась ритуальная пища типа пайясы или крисары. Самой последней в театре строилась сцена, после чего театральное здание украшалось и считалось полностью готовым.

Обряд освящения театра

По завершении строительства Натяшастра предписывает совершить многодневный ритуал освящения нового театра. Подготовительным этапом церемонии являлось семидневное пребывание в доме для натьи коров и брахманов, произносивших заклинания-мантры. Благодаря их присутствию театральная постройка становилась как бы жилой. Лишь после этого натья-ачарья должен был приступить к выполнению обряда. Он, «чьи члены окроплены очищенной мантрами водой... посвященный, сконцентрировавшийся, чистый, постившийся трое суток, [надевший] новую одежду» (НШ.3.2-3), проводил всю ночь в здании театра, поклоняясь различным богам. Первая молитва была обращена к великому богу, владыке миров Бхаве (Шиве), вторая — к родившемуся из лотоса Брахме, а третья — к Вишну. Почтив трех верховных богов, натья-ачарья последовательно поклонялся Индре, Гухе (Сканде), богиням Сарасвати, Лакшми, Сиддхе (персонификации удачи), Медхе (мудрости), Смрити (памяти), Мати (молитве), Соме и Сурье, марутам, локаपालам—защитникам мира, Ашвинам, Митре, Агни, рудрам, богам варн, Кале, Кали, Мритью (олицетворению смерти) и Нияти (сдержанности). Предписывалось также почитать жезл Калы, оружие Вишну, владыку нагов Васуки, ваджру (божественную булаву Индры), видьюту (молнию), океаны, гандхарвов и апсар, мудрецов-муни, богинь-покровительниц натьи (Nāṭyākumārī), махаграмани (богинь деревьев), якшей, гухьяков и полчища бхутов (НШ.3.3-8).

Натяшастра указывает, что поклонение богам преследовало совершенно конкретную цель — привлечь их внимание к дому натья. Добившись этого долгими молениями, натья-ачарья делал *анджали* (специальный молитвенный жест) и призывал богов занять надлежащие места в театре, произнося при этом следующие слова: «Вами должно быть оказано покровительство [этой] ночью и дана помощь в этой натье [нам] и нашим последователям» (НШ.3.9-10).

Ночная часть церемонии включала также поклонение музыкальным инструментам, предварявшее пуджу в честь знамени Индры. Натяшастра говсит, что, лишь «почтив всех богов и почтив музыкальные инструменты, следует предпринять пуджу в честь джарджары для успеха натьи» (НШ.3.11). Закончив жертвоприношение джарджаре, натья-ачарья на восходе солнца, «при [свечении звезд] Ардры, или Магхи, или Ямьи, или трех достойных почитания [светил], или Ашлеши и Мулы» (НШ.3.15)³⁷, дополнительно осветив сцену лампами, начинал пуджу в честь всех богов.

Затем в церемонии следовал длительный перерыв, и новый этап ритуала начинался лишь на заходе солнца, «в конце дня, в момент тяжелый и страшный, [связанный] с бхутами» (НШ.3.17). Натья-ачарья совершал *ачаману* (полоскание рта маленькими глотками воды, набираемой из ладоней) и приступал к выполнению действий, называемых в трактате «установлением богов». В Натьяшастре перечислены предписания, согласно которым «по закону следует разместить все божества, характеризующиеся [присущими им] цветами и обликами» (НШ.3.32). Установление богов начиналось с рисования мандалы на полу сцены. Она изображалась самим натья-ачарьей, соблюдавшим следующие правила: «По периметру в мандале должны [были] быть отмерены по 16 локтей³⁸, и здесь следует сделать двери, согласно предписанию [обращенные] на четыре стороны [света], а посередине [образовавшихся дуг] в ней должны быть проведены две линии, по диагонали идущие вверх. Через разрывы в окружности, [проделанные] этими двумя линиями, и следует вводить божества» (НШ.3.21-22). Тщательно вычертив мандалу и разделив ее на восемь отсеков, натья-ачарья одновременно ориентировал этот символ мироздания по основным и промежуточным сторонам света и лишь после этого начинал устанавливать богов.

В центре мандалы первым размещался «Брахма, сидящий на лотосе», затем последовательно заполнялись все восемь секторов. На востоке, считавшемся наиболее сакральным направлением, натья-ачарья устанавливал Бхаву (Шиву) вместе с полчищами бхутов, а также Нараяну (Вишну), Индру, Сканду и Арку (Сурью), Ашвинов, Шаши (Чандру), Сарасвати, Лакшми, Шраддху и Медху. В юго-восточной части располагались Агни вместе со Свахой, вишведевы, гандхарвы, рудры и мудрецы-риши. На юге — Яма и Митра со свитой, предки, пишачи, ураги и гухьяки, а на юго-западе — ракшасы и все бхуты. В западном отсеке предписывалось разместить владыку вод Варуну и моря, а в северо-западном — семь ветров и Гаруду с другими птицами. На севере устанавливались Дханада (Кубера), богини-матери натьи (Nāṭyamatṛkā) и якши вместе с гухьяками, а на северо-востоке — Нандин и предводители ганов, а также Брахмариши и толпы бхутов. Таким образом, усилиями натья-ачарьи все секторы мандалы оказывались заполненными, и еще четыре божества призывались к тому, чтобы занять свое место в окружающих сцену столбах. В восточный входил Санаткумара, в южный — Дакша, в северном оказывался Грамани, а в западном — Сканда.

Установив богов на сцене, Натьяшастра предписывала даровать им ароматы, гирлянды и воскурения. Все боги получа-

ли белые умещения и гирлянды из белых цветов, лишь Агни, гандхарвам и Сурье преподносились дары красного цвета. После этого, с началом второй пуджи, наступал кульминационный момент всей церемонии. Для этой пуджи, согласно трактату, следовало использовать зерна различных растений, пыльцу цветка нагапушпы, очищенные плоды шафрана, различные виды пищи, красные плоды и цветы. Предметы, необходимые для цветочного жертвоприношения, должны были обладать запахом красного сандала.

Основываясь на сведениях Натьяшастры, можно следующим образом реконструировать ритуальные действия ачарья, совершавшего эту пуджу в ритуале освящения нового здания. Он начинал поклонение с центра мандалы, где находился «Брахма, сидящий на лотосе». Подойдя к нему, жрец клал жертвенную пищу (мадхупарку) и произносил следующую молитву: «О бог богов, [обладатель] великой доли, рожденный в лотосе Питамаха, этот наш очищенный мантрой жертвенный дар, о бог, прими» (НШ.3.46).

Следующим почитался Шива, которому жертвовали сладости, сопровождая дар прославляющей мантрой: «О бог богов, великий бог Ганеша (Шива), [положивший] конец Трипуре, да будет принят [тобой] жертвенный дар, очищенный мантрой, о бог, преуспевший в майе» (НШ.3.47).

Третьим почитался Вишну, которому также приносили в дар сладости и читали следующее восхваление: «О Нараяна, чей путь неизмерен, о Падманабха, лучший из богов, да будет принят [тобой], о бог, жертвенный дар, подвергнутый очищению мантрой» (НШ.3.48).

Точно таким же способом, кланяясь и читая молитвы-восхваления, ачарья почитал Сарасвати — пайясой, Индру — сладостями, Агни — рисовой кашей с топленным молоком, Сому и Сурью — патокой, гандхарвов и муни — медом с пайясой, Яму и Митру — жертвенными лепешками и сладостями, Варуну — топленным молоком и пайясой, предков, पिшачей и урагов — растопленным маслом и молоком. Полчищам бхутов и ракшасов он поклонялся, жертвуя вареное и сырое мясо, вино (суру), нектар, плоды и горох, залитый молоком. Данавам натья-ачарья приносил вино и мясо, а остальным богам — лепешки, уткарику и рисовую кашу. Так, двигаясь с востока на запад, он обходил все сектора мандалы, почитая посредством пуджи находившихся в них богов (НШ.3.33-71).

После пуджи начинался совершенно новый этап церемонии, практически не связанный с предыдущим. Можно предположить, что ему предшествовало очищение сцены, с которой удалялись все предметы, находившиеся на ней во время второй пуджи. Оставалась лишь мандала, в центре которой и устанавливался кувшин-кумбха, наполненный водой. В жерт-

ву ему приносилась гирлянда из зеленых листьев, а внутрь клался кусочек золота. На сцене присутствовали и безмолвствующие инструменты, покрытые специальной тканью. Исполнявшаяся затем ритуальная церемония включала уже известную нам последовательность обрядовых действий. Вновь посредством благоговий, гирлянд, цветов и пищи совершалось жертвоприношение, являющееся третьей пуджей в ритуале освящения нового здания. Целью этой пуджи было поклонение музыкальным инструментам, всем богам и джарджаре.

Особый обряд был связан с освящением джарджары. Ее приносили в ритуальное пространство и уже на сцене украшали разноцветными лоскутками ткани. Вершина, где должен был находиться Брахма, повязывалась белой материей, голубая отмечала следующую часть, где размещался Шива, желтая ткань символизировала местонахождение Вишну, красная — Сканды, а пестрая материя повязывалась в самом низу, там, где надлежало расположиться великим змеям-нагам. Затем с помощью специальной мантры совершалось таинство освящения. Богов последовательно призывали занять их места в джарджаре и оказывать ей впредь свое покровительство, наделяя сакральной силой. В свою очередь, джарджара, становившаяся с этого момента божественным оружием всех богов, должна была приносить победу и процветание царю (НШ.3.72-81).

Закончив пуджу, жрец переходил к следующей части церемонии. И если поклонение музыкальным инструментам, различным богам и джарджаре было вполне традиционным для сценической обрядности, то совершаемые затем ачарьей ритуальные действия достаточно необычны и не встречаются больше ни в одном из ритуалов Натъяшастры. Они начинались с исполнения *хомы*, или обряда выливания очищенного топленого масла (хавис) в жертвенный огонь, сопровождавшегося особым заклинанием-мантрой. Хотя в трактате прямо об этом не говорится, но очевидно, что специально для этого возлияния на сцену выносилась жаровня с пылавшим на ней огнем.

После *хомы* наступал весьма ответственный и важный момент — на сцену в сопровождении ритуальных танцовщиц восходил сам царь, в честь которого совершалось торжественное священнодействие — *Паримарджана* (Parimārjana), направленное на ритуальное очищение царя. Ачарья брал горящие головы (очевидно, из стоявшей неподалеку жаровни) и освещал ими царя, танцовщиц и музыкальные инструменты. Тем самым, по указанию Натъяшастры, он добивался важнейшей ритуальной цели очищения участников обряда и одновременно способствовал увеличению их сиятельности и святости (НШ.3.82-83). Окропив затем царя и танцовщиц водой, предварительно освященной мантрой, ачарья обращался к

ним со следующим заклинанием: «Вы рождены в великом роду и от рождения наделены добродетелями, и [поскольку] вы от рождения наделены добродетелями, то пусть так будет вечно» (НШ.3.84-85). Произнеся эти слова ради счастья царя, ачарья должен был затем совершить молитву в честь успеха натьи. Однако, обращаясь к богиням-матерям натьи, он фактически испрашивал у них помощь для ритуальной защиты царя и танцовщиц: «Пусть богини-матери Сарасвати, Дхрити, Медха, Хри, Шри, Лакшми и Смрити защитят вас и даруют вам процветание» (НШ.3.86-87).

Совершив торжественное моление, ачарья вновь исполнял *хому*, читалась мантра, и очищенное топленое масло выливалось в огонь. На этом заканчивалась церемония, связанная с присутствием в театре правителя страны и как бы обрамленная двумя ритуальными возлияниями.

Из очень кратких указаний Натьяшастры нельзя заключить, оставались ли после этого царь и танцовщицы на сцене или нет. Однако даже если они и покидали ее, то это никак не сказывалось на последующем течении ритуала, продолжавшего быть связанным с персоной царя и обладавшего провидческой символикой. После *хомы* ачарье предписывалось перейти к следующей стадии ритуала, которая называлась *Кумбхабхедана* (Kumbhabhedana), или церемония разбивания кувшина. Согласно Натьяшастре, ачарья должен был разбить кувшин, установленный ранее на сцене, соблюдая при этом всевозможные предосторожности. Считалось, что успешное разбивание кувшина обеспечивало победу царя над врагами. Если, несмотря на приложенные усилия, сосуд все-таки оставался цел, то это неизбежно приводило к поражению правителя и временному торжеству его врагов. Разбив кувшин, натья-ачарья совершал обряд *Рангапрадипана* (Raṅgapradīpana), состоявший в освещении сцены. Он брал в руки зажженный масляный светильник (Dīpa) и обегал сцену, щелкая при этом пальцами, подпрыгивая и производя как можно больше шума.

Завершающая стадия царского ритуала также имела провидческий характер. Натьяшастра очень кратко и сухо сообщает, что на сцене под аккомпанемент безмолвствовавших до того момента музыкальных инструментов (причем прежде всего ударных) должна была быть представлена борьба. Не указывается ни количество людей, принимавших в ней участие, ни тип оружия, ни то, наконец, была ли она игровой пантомимой или настоящим, серьезным сражением. В заключительной шлоке говорится лишь, что если раны, нанесенные во время борьбы, оказываются глубокими и кровоточащими, то это служит добрым предзнаменованием, свидетельствующим об успешном исходе всех предпринимаемых начинаний (НШ.3.91-93). С окончанием борьбы полностью завершенным

считался и обряд освящения нового театрального здания. Театр, возведенный по всем правилам и освященный посредством пуджи, был готов для совершения пурваранги и представления натьи.

* * *

Можно заметить, что сам по себе ритуал освящения театра включал три последовательных обряда, каждый из которых обладал особой ритуальной направленностью и решал конкретную обрядовую задачу. Целью первого ритуала, начинавшегося ночью и оканчивавшегося на рассвете, несомненно, было освящение всего театрального здания; при этом театр воспринимался как целостное сакральное пространство. Действиям ачарьи, молящегося всем богам, а в конце совершающего в их честь пуджу, может быть дано точное мифологическое истолкование. Для этого необходимо обратиться к первой главе памятника, рассказывающей о возникновении драмы и божественном происхождении театрального здания.

Предание гласит, что когда разыгрывалась первая драма, повествующая о победе богов над асурами, то демоны, недовольные ее сюжетом, решили во что бы то ни стало навредить натье: «Вигхны (букв. — «препятствующие») вместе с асурами, прибегнув к майе, парализовали речь, движения и память актеров» (НШ.1.69). Вначале на защиту натьи выступил Индра, повторивший свой асуроборческий подвиг. Схватив божественное знамя-*дхваджу*, он пронзил тела пришедших на сцену вигхнов и асуров, после чего знамя Индры не только стало считаться защитником драмы, но и получило новое название — *джарджара*, что буквально означает «пронзающее». Однако это божественное оружие само по себе оказалось не в силах до конца оградить натью, поскольку драма, разыгрываемая на открытом пространстве, была слишком уязвимой. И когда демоны во второй раз попытались прервать представление, то по просьбе Бхараты уже не Индра, а сам Брахма создал универсальное средство защиты драмы — специальное театральное здание, именуемое «домом натьи». Передав тайное знание Вишвакарману, зодчему богов, Брахма приказал ему построить «наделенное добрыми качествами здание для натьи» (НШ.1.79). После того как театр был готов, все боги во главе с Брахмой отправились посмотреть на него. «Увидев дом для натьи, Брахма сказал тогда всем богам: «А вами это здание должно защищаться по частям» (НШ.1.82).

Согласно божественной воле «на защиту здания в целом назначается Чандра, по сторонам света [пусть охраняют] локапалы, а по промежуточным сторонам света — маруты; в актерской комнате [установлен] Митра, на воздушное про-

странство [внутри здания] — Варуна, на защиту святилища — Агни, а по музыкальным инструментам — все небожители. [Боги] четырех варн назначены ответственными за столбы, а адитьи и рудры установлены на пространство между столбами; бхуты установлены по перилам, а апсарасы — по комнатам, якшини — по всем помещениям, а Бог моря — по поверхности земли. По дверям и [другим] помещениям назначен Яма, а также Кала... по порогу — жезл Ямы, для [защиты] верхней части [двери] установлено копье [Шивы], а двумя стражами дверей стали Нияти и Мритью. А на край сцены встал сам великий Индра, для [защиты] маттаварани установлена молния, убийца дайтьев... а посередине сцены встал сам Брахма... а те, что являются обитателями нижнего мира, — якши, гухьяки, паннаги, те установлены для защиты внизу сцены» (НШ.1.83-95).

Это само по себе несколько громоздкое перечисление позволяет, однако, сделать следующее наблюдение: боги, призываемые ачарьей в новое театральное здание, практически полностью совпадают с теми представителями пантеона, которые по распоряжению Брахмы стали покровителями и защитниками первого в мире театра. На эту же мысль наводит и явное желание ачарьи упомянуть в своем молении всех богов без исключения. Очевидно, он скрыто апеллировал к данной легенде Натьяшастры, которая как «миф о творении», несомненно, занимала особое положение в мифологическом своде трактата.

Призывая богов занять места в театре, некогда указанные самим Брахмой, ачарья осуществлял своеобразное ритуальное таинство. Важнейшим последствием этого таинства являлось то, что обычная земная постройка приобретала сакральный характер. Ритуальные действия ачарьи фактически превращали театр в модель мироздания, где каждый из богов занимал точно предназначенное для него место.

Все последующее течение обряда развивалось по схеме, уже встречавшейся нам в описании пурваранги и устойчиво повторяющейся в большинстве ритуалов Натьяшастры. Эта схема предусматривала почитание трех важнейших объектов пуджи — музыкальных инструментов, джарджары и самих небожителей. Поклонение музыкальным инструментам, которые, заметим, ни разу не звучат в этой части ритуала освящения здания, можно объяснить их высоким сакральным статусом в рассматриваемой системе религиозных представлений. Примечательно, что в легенде о строительстве первого театра специально подчеркивается особое положение музыкальных инструментов. Указывается, что их защищают и им покровительствуют все боги без исключения.

Пуджа джарджаре, очевидно, имела ту же семантику, что и цветочное жертвоприношение в пурваранге, хотя в данной части ритуала освящения здания, на наш взгляд, особо акцентировался лишь один из аспектов многозначной символики этого важнейшего ритуального предмета, а именно — его статус магического оружия, некогда защитившего драму от посягательства недоброжелателей-вигхнов. Именно эту функцию джарджара, как кажется, и выполняла в рассматриваемом богослужении. Подтверждение этой интерпретации можно найти в словах заклинания-мантры, сопровождавшей данную пуджу в честь знамени Индры. Каноническая мантра, приведенная в Натьяшастре, по содержанию отличается от других обращений к джарджаре. Несомненно, ее текст был ритуально осмысленным и мог произноситься только в этот и никакой иной момент поклонения: «Ты, оружие Индры, сокрушающее всех данавов и установленное всеми богами, ниспровергающее все препятствия (или вигхнов), прославь победу царя и поражение врагов, а также [яви] милость к коровам и брахманам и [даруй] процветание натье» (НШ.3.12-13). Фактически слова мантры актуализируют ту обрядовую роль джарджары, которую она лишь однажды сыграла в истории драмы при событиях, предшествовавших строительству первого театрального здания и отраженных в легенде о возникновении натьи.

После почитания музыкальных инструментов и поклонения джарджаре ачарья приступал к пудже в честь всех богов, что опять-таки находит мифологическое обоснование в тексте первой главы Натьяшастры. Создав натью и оказавшись творцом театрального здания, Брахма установил и порядок особой культовой церемонии, без исполнения которой нельзя было предпринимать ни одного начинания, связанного с драмой. «Питамаха (Брахма) сказал всем богам: «Совершите надлежащим образом жертвоприношение в доме для натьи. С поднесением даров (Bali), жертвенными возлияниями (Нота), сопряженными с мантрами и целебными растениями, с молитвами, пищей и питьем должен быть соединен дар» (НШ.1.123-124). Ведь только тогда, «придя в мир смертных, вы все обретете [почитание посредством] прекрасной пуджи» (НШ.1.124).

По свидетельству Натьяшастры, начало строительства специальных зданий, предназначенных для совершения пуджи и представления драмы относится к очень раннему этапу развития театра, близкому к эпохе зарождения театральной традиции. Фактически, согласно преданию, в доме для натьи разыгрывается если не первый, то, во всяком случае, второй спектакль, начало которого должно было быть предварено пуджей. Иными словами, в мифологическом времени Натья-

шастры происходит совмещение трех важнейших событий: рождения натьи, возведения первого театра и совершения в нем пуджи.

Можно было бы предположить, что легендарные сведения первой главы не обладают достоверно-историческим характером и указание на культовое происхождение и сакральность театрального здания имеет своей целью лишь возвысить статус натьи. Однако и в других частях Натьяшастры, отражающих более поздние этапы развития драмы, театральное здание нигде не мыслится как светская постройка, предназначенная только для мирских развлечений. Значительное число обрядов, зафиксированных в тексте Натьяшастры, специально предназначено для освящения и сакрализации театра. Театральное здание является творением Брахмы, домом пребывания богов и местом совершения пуджи. Иными словами, театр предстает в трактате как сугубо культовое сооружение, выступающее аналогом храма.

Следует отметить, что ритуалы Натьяшастры, связанные со строительством и сакрализацией театра, аналогичны обрядовым действиям, сопровождавшим основание и освящение храма в других религиозных традициях, имевших развитое культовое зодчество³⁹. Совпадает и еще одна важная черта — регулярное совершение в театре специального богослужения, типологически близкого, к примеру, литургии христианской церкви. Этим богослужением среди обрядов Натьяшастры являлась пурваранга, регулярно воспроизводимая на сцене и имевшая по сути литургический характер.

Итак, как мы старались показать, в первой части ритуала освящения здания натья-ачарья стремился добиться мистической защищенности театра. С помощью молитвословий, обращенных к богам, и пуджи, совершаемой в их честь, он создавал особое сакральное пространство, предстающее аналогом мироздания. Мифологическим обоснованием его ритуальных действий служило божественное установление, зафиксированное в первой главе Натьяшастры и считавшееся в этой религиозной традиции исходящим от самого Брахмы.

* * *

Следующая часть описываемого священнодействия была отделена от рассмотренной значительным отрезком времени и начиналась только на закате солнца. Понятно религиозное предназначение этого обряда: в уже освященном театральном здании дополнительному освящению подвергалась сцена, несомненно являвшаяся наиболее сакральным местом театра. Обряд начинался с организации ритуального пространства сцены и создания на ней модели мироздания. Мирообразующей формой вновь выступала мандала, но уже не символиче-

ская, как в пурваранге, а зримая, реально начертанная натъя-ачарьей на сцене. Ориентировав мандалу по четырем сакральным направлениям и разбив ее на восемь отсеков, совпадающих с основными и промежуточными сторонами света, он добивался пространственной упорядоченности места совершения ритуала. Действия ачарьи воспроизводили гармоническую определенность космоса, а сама сцена оказывалась его подобием.

Далее следовало выделение центра, который, так же как и в пурваранге, занимал Брахма. Шива и Вишну располагались на востоке, считавшемся наиболее сакральным направлением, а локапалы охраняли вверенные им стороны света. Остальные божества пантеона, принадлежавшие как к высшим, так и к низшим уровням иерархии, плотно располагались в пространстве мандалы; каждый занимал предназначенное для него место в конкретном секторе. Одновременное пребывание на сцене всех небожителей делало ее святой святынь, специфическим жертвенным местом, своеобразным подобием алтаря. В этом высокосакральном месте вновь исполнялась пуджа, игравшая в обрядах Натъяшастры роль основного ритуального таинства.

Сведения Натъяшастры заставляют думать, что на этой стадии освящения театрального здания совершалась наиболее длительная пуджа, не случайно столь детализированно описанная в трактате. Почитание богов осуществлялось не только посредством воды, цветочных гирлянд и благовоний, как в пурваранге, но также с помощью разнообразных видов пищи, жертвуемой богам согласно предписаниям ритуального канона. Каждому из небожителей следовало поднести совершенно конкретную ритуальную пищу, разновидности которой обладали значительным разнообразием. Священнодействие, начинавшееся с поклонения трем верховным богам индуизма, сопровождалось чтением мантр, перечисляющих заслуги и достоинства небожителей в соответствии с иерархической структурой пантеона. Тем самым как бы подтверждался незыблемый порядок, существующий внутри пантеона и являвшийся залогом целокупности и гармоничности всего мироздания.

Почтив всех богов и принеся им богатые жертвы, натъя-ачарья фактически совершал особое богослужение, направленное на сакрализацию сцены и типологически близкое ритуалам освящения алтаря, известным многим религиозным традициям. Предложенная интерпретация данной части ритуала освящения здания кажется нам тем более правомерной, что сама идея сцены-алтаря прекрасно ложится в русло религиозных представлений о храме-театре.



Третья, заключительная часть церемонии уже не имела прямого отношения к таинству освящения самого театрального здания и являлась первым ритуалом, совершавшимся в храмовом пространстве, обладавшем к этому моменту полной сакральной значимостью. Обряд начинался с новой организации жертвенного пространства. Центр сцены отмечался сосудом-кумбхой, приносилась джарджара. Затем, следуя каноническому чину богопочитания, характерному для обрядов Натьяшастры, жрец совершал пуджу в честь всех богов, музыкальных инструментов и джарджары. Как это следует из Натьяшастры, цветочное поклонение джарджаре преследовало здесь еще одну важную цель, а именно освятить божественное оружие. Напомним, что таинство освящения состояло в повязывании разноцветных тканей, наглядно отмечавших расположение Брахмы, Шивы, Вишну, Сканды и великих нагов, а также в произнесении специальной мантры, в которой названные боги призывались занять предназначенные для них места в джарджаре. Ачарья, исполнявший обряд, как бы вновь обращался к легенде о строительстве первого театра, где говорится, что Брахма, распределяя различных небожителей, указал и на порядок воплощения богов в джарджаре (НШ.1.91-93). В результате действий жреца джарджара переставала быть символом-знаменем одного только Индры и становилась местом пребывания многих богов. Фактически в результате обряда освящения менялся ритуальный статус джарджары. Ее функция божественного оружия, имевшая важнейшее значение при постановке первой драмы, как бы отступала на второй план и утрачивала свою актуальность, поскольку задача защиты натьи полностью переходила к театральному зданию. После освящения джарджара оказывалась не столько божественным оружием Индры, сколько аналогом мирового древа, вершина которого находится в высших сферах, а подножие достигает подземного мира. Тем самым джарджара приобретала именно тот статус, который, как это было показано ранее, она имела в ритуале пурваранги.

Последующее развитие ритуала позволяет отнести его к кругу царских обрядов. Видимо, церемония, непосредственным участником которой был сам царь, недаром совершалась во вновь построенном и только что освященном театральном здании, высокосакральная атмосфера которого должна была действовать возрастанию жизненных сил правителя страны. Можно предположить, что этот обряд имел принципиальное значение для жизни всего социума. Казалось недостаточным лишь молиться о победах царя и благополучии его подданных, требовалось непосредственное приобщение царя к сфере сакрального и его личное присутствие в храме.

Царь входил в сакральное пространство сцены, на которой только что была совершена пуджа, в окружении танцовщиц⁴⁰, не только загримированных как богини, но в реальности ритуала действительно персонифицирующих собой небожительниц. Текст Натьяшастры позволяет уточнить их имена. Видимо, около царя находились все семь богинь-матерей натьи, поименно названных в молитве ачарьи. Чрезвычайно любопытно тесное переплетение задач божественной защиты натьи и обеспечения процветания и благополучия царя. Богини, покровительствующие драме, одновременно оказываются и покровительницами царя, гарантирующими само его существование и облегчающими его проникновение в мир богов. Женское и царственное начала как бы сливались, происходило мистическое единение основных носителей сакральной энергии, ближе, чем весь остальной социум, стоявших к надличностному миру. Очевидно, ощущение присутствия богов на сцене создавалось всей торжественно-эзотерической атмосферой ритуала, в котором пылающий огонь, окропление водой и слова молитв были направлены на своеобразное обожествление царя и в конечном итоге — на сакрализацию царской власти.

Дальнейшее течение обряда, несомненно, преследовало цель увеличить сакральные возможности царя как правителя, находящегося на вершине социальной и религиозной иерархии. Ради его побед ачарья разбивал кувшин и обегал ритуальное пространство с лампой в руках, устанавливая ее затем на сцене и символически тем самым завоевывая для царя весь мир. Борьба, в ходе которой наносились глубокие и кровоточащие раны, становилась символом неизбежного поражения врагов царя, а также залогом всеобщего благоденствия и процветания.

Нетрудно заметить, что ритуалы основания, строительства и освящения театра принадлежат к уже известному нам по пурваранге типу цветочного жертвоприношения — пудже, варьируемому, таким образом, во всех обрядах Натьяшастры. Черты сходства между ними явно превалируют над различиями, не имеющими к тому же принципиального значения. Пурваранга более зрелищна и музыкальна, в то время как обряды основания и освящения театра, видимо не предназначенные для большого числа адептов-зрителей, в целом строже, сдержаннее и эзотеричнее. Решая разные ритуальные задачи, все обряды Натьяшастры демонстрируют один и тот же тип религиозного мышления. Совпадают обрядовая семантика и структура богослужения, характер организации жертвенного пространства, ритуальная символика, тип принесения жертвы, т.е. все те признаки, которые составляют концепту-

альную основу ритуального сознания. Существенно, что в Натьяшастре охарактеризованы не разрозненные ритуалы, а целостный ритуальный комплекс, охватывающий различные стороны религиозной жизни. Важно было бы определить место ритуалов Натьяшастры в древнеиндийской ритуальной культуре и ответить на вопрос, являются ли они частной, чисто сценической сакральной практикой, возникшей и развивавшейся только в связи с представлением культовой драмы, или принадлежат к какой-либо более общей системе ритуальных воззрений.

Сценические ритуалы и культ яджны

Практически единственной гипотезой, предложившей решение данной проблемы, является концепция Ф.Б.Я.Кейпера, согласно которой обряды Натьяшастры являются органичной частью ведийского ритуализма и представляют собой эквивалент ведийского жертвоприношения — яджны⁴¹. Считая ритуалы Натьяшастры эквивалентными яджне, исследователь опирался на следующее свидетельство трактата: «с яджной сходна эта пуджа для богов сцены» (НШ.1.126; 3.96). Отметим, однако, что в данном утверждении, дважды повторенном в тексте Натьяшастры, яджна и пуджа скорее сопоставляются как два различных обряда, нежели отождествляются друг с другом. Кроме того, нигде более в подробных описаниях сценической обрядности ритуалы Натьяшастры не обозначаются термином «яджна», но устойчиво именуются пуджей. Уже одно это заставляет подвергнуть сомнению предположение о том, что сценические обряды сформировались непосредственно в системе яджны. Для более детального рассмотрения этой проблемы сравним ведийские формы почитания богов, подробно описанные в брахманах, с типом цветочного жертвоприношения, зафиксированного в тексте Натьяшастры. Поскольку ведийские культовые представления весьма разветвленны и многоплановы, прежде всего охарактеризуем тот ритуальный архетип, который лежит в основе обрядов круга яджны.

Брахманы и ритуальные сутры, являющиеся специальными и наиболее авторитетными источниками по жреческой практике, предлагают различные подходы к классификации ведийских ритуалов, основывающиеся на количестве необходимых для их совершения священнослужителей, времени испол-

* Yajñena saṃmitaṃ hy etad raṅgadaivatapūjanaṃ

нения, продолжительности и т.п. Существует и описание, опирающееся на функциональное предназначение ритуалов и выделяющее общую для них обрядовую схему. Согласно этой классификации все ритуалы круга яджны можно разделить на три основных типа, в каждом из которых насчитывается по семь конкретных форм: это обряды возлияния сомы (*Somayajña*), ритуалы жертвования молока, масла и зерен злаков, сжигаемых в огне (*Naviryajña*), и домашние формы поклонения (*Pakayajña*), больше известные в традиции как грихья (ГопБр.1.5.25).

В текстах брахман зафиксирована и определенная иерархия трех названных типов поклонения: ритуально наиболее значимой считалась *сома-яджна*. Обряды жертвоприношения сомы совершались лишь дваждырожденными (брахманами) и требовали обученных, высокопрофессиональных жрецов. На втором месте находились ритуалы, принадлежавшие к типу *хавир-яджна*, и последнюю ступень занимали простейшие культовые отправления, *пака-яджна*, выполнявшиеся каждый день самим домохозяином.

Поскольку описанные в Натьяшастре обряды явно представляют собой не домашние, но официальные, торжественные ритуалы, то естественно сопоставить их с ведийскими обрядами типа *сома-* и *хавир-яджны*. При этом не требуется проводить сравнения с многочисленными конкретными видами поклонения, так как все разновидности жертвоприношения сомы восходят к общей ритуальной схеме агништомы. Что касается обрядов *хавир-яджны*, то в их основе лежало простое жертвоприношение на огне. Эти обряды имели как самостоятельное ритуальное значение, так и выступали составной частью агништомы. Поэтому для ответа на вопрос, была ли сценическая обрядность органичной частью ведийской ритуальной культуры, достаточно сопоставить структуру пуджи, выделенную нами при изучении обрядов Натьяшастры, с ритуальной схемой агништомы, дающей наиболее подробный и универсальный тип ведийского почитания богов⁴².

Как было показано ранее, все ритуалы Натьяшастры начинались с создания жертвенного пространства. В ведийских обрядах типа агништомы этой же цели служило установление алтаря, считавшегося наиболее сакральным сооружением и местом непосредственного совершения ритуала. Алтарь отвечал важнейшей задаче сакрализации обрядового пространства и в ведийском жертвоприношении репрезентировал собой земной мир.

В обрядах Натьяшастры культовое пространство организовывалось совершенно иным способом. Алтарь как таковой отсутствовал, а его место занимала мандала. Хотя символика круга с выделенным центром и вертикальной осью принадле-

жит к числу древнейших, быть может, изначальных культовых представлений человечества и была обнаружена во многих, невзаимодействовавших между собой культурах, — мандала как магический круг была совершенно неизвестна ведийскому ритуализму. Ее описание нельзя найти ни в одном из ритуальных текстов ведийского времени, связанных исключительно с системой яджны.

Ведийская религия основывалась на культе «огненного поклонения», в котором жертва могла быть принесена лишь с помощью огня. В агништоме длительные ритуальные действия ведийских жрецов носили подготовительный характер, выступая как бы обрамлением центрального события, связанного с разжиганием на алтаре огня и бросанием в него жертвенного дара. Дуализм огня и жертвы имел в ведийской теологии всеобщее значение и определял наиболее существенные эзотерические основы религии. Огонь, как известно, отождествлявшийся с Агни, обладал исключительными ритуальными функциями и выполнял важнейшую роль посредника между миром богов и людей. Так как в условиях неиконического ведийского богослужения боги присутствовали у алтаря сугубо идеально, то лишь незримая жертва, сгоревшая в пламени Агни, достигала небожителей, насыщала и ублажала их. В обрядах *пака-* и *хавир-яджны* в огонь выливались молоко, топленое масло, бросались зерна злаков; в ритуалах *сома-яджны* сверх того в жертву богам приносились животные, расчленяемые на одном из алтарей. Однако всеобщим ритуальным воплощением жертвенного дара считался сома, основной обрядовый напиток-возлияние ведийского времени. С принесением растения, выжимкой сока, его разбавлением и последующим выливанием в огонь были связаны наиболее тайные и сакральные моменты священнодействия в обрядах агништомы.

Нетрудно заметить, что в ритуалах Натьяшастры представлен совершенно иной тип принесения жертвы. Огонь не является ни основным, ни единственным способом подношения; ритуальный дар, состоящий из цветов, благовоний, пищи и воды, жертвуется без посреднической роли огня, подношение лишь складывается к подножию того или иного ритуального символа. Полностью отсутствуют кровавые заклания животных. Нельзя найти и упоминаний о соме, манипулирование с которым составляло основу ритуалов типа агништомы.

Несовпадение типа принесения жертвы определило различия в символике ритуалов. В ведийских обрядах цветы никогда не выступали в качестве жертвенного дара, а цветочные гирлянды, достаточно редко встречающиеся в ритуалах круга яджны, выполняли скорее декоративную, чем выраженную сакральную роль. Надо заметить, что в целом цветочное поклонение значительно более эстетизировано и внешне просто,

нежели переусложненное, магическое огненное жертвоприношение ведийского времени.

Еще одно важное отличие между ритуалами круга яджны и обрядами Натьяшастры связано с целями и результатами жертвоприношения. Заказчиком ведийского ритуала всегда выступал конкретный жертвователь, часто один или вместе с женой непосредственно принимавший в нем участие. Обряд совершался ради его благополучия, и все плоды удачного поклонения принадлежали заказчику, оплатившему ритуальную церемонию и раздавшему брахманам вознаграждение за совершение обряда (*дакшину*). Обряды Натьяшастры не имели подобной индивидуальной направленности. Хотя в тексте трактата неоднократно упоминается покровитель театра (*Prekṣākartṛ, Prekṣāpati, Arthapati, Śabhāpati*), возможно выступавший и в роли мецената, но нигде не говорится, что сценические ритуалы совершались лично для него. В то же время неоднократно указывается, что они исполнялись ради процветания страны и всех ее обитателей, т.е. обладали ясно выраженным соборным характером.

Таким образом, можно констатировать, что ни в одном из основополагающих моментов религиозной практики, определяющих тип организации культового пространства, способ принесения жертвы и ритуальные цели поклонения, ведийская обрядовая система не совпадает с ритуалами, представленными в Натьяшастре. Проведенное сравнение позволяет утверждать, что яджна и пуджа восходят к различным архетипам, отличающимся по структуре жертвоприношения, его символике и теологической основе. Фактически ведийские обряды представляют собой служение иным богам, нежели ритуалы Натьяшастры, и актуализируют значительно отличающуюся от них систему мифологических представлений. Наш взгляд, ни одна, даже самая произвольная трансформация яджны не могла бы привести к возникновению пуджи, не разрушив при этом конституирующие основы ведийской обрядности. Можно было бы предположить, что в рамках единой ведийской культуры яджна и пуджа сосуществовали как равноправные ритуалы, однако этому допущению противоречит тот факт, что описание пуджи нельзя найти ни в одном ритуальном памятнике ведийской эпохи. Иными словами, этот тип адорации был совершенно неактуален для ведийско-брахманской обрядовой системы.

В данном контексте, как кажется, следует интерпретировать и цитату из Натьяшастры, послужившую обоснованием гипотезы Ф.Б.Я.Кейпера и отправной точкой для сопоставления ведийских и сценических ритуалов. Очевидно, составитель трактата прекрасно осознавал различия между яджной и пуджей и, сравнивая их, хотел лишь подчеркнуть высокий статус

цветочного жертвоприношения, позволяющего добиваться столь же значительных сакральных результатов, что и яджна. По-видимому, только в этом смысле сценические обряды могут считаться сходными с ритуалами ведийского времени.

Утверждая, что пуджа принадлежала к принципиально иному типу ритуала, чем яджна, и тем более не была ее эквивалентом, мы тем не менее не можем не обратить внимание на сходство ряда их компонентов. Так, в описании сценического почитания богов существует обряд, дающий основания для ведийских сопоставлений. Речь идет о *хоме*, встречающейся в царском ритуале, завершавшем церемонию освящения нового театрального здания. Хотя этот обряд охарактеризован крайне скупо (указывается лишь, что надлежит совершить *хому*, вылив масло в огонь), тем не менее очевидно, что это типично ведийский ритуал, во всем совпадающий с аналогичными обрядами, распространенными в ведийскую эпоху и относящимися к разновидности *хавир-яджна*. Но если в ведийских ритуалах сжигание жертвы было основным и единственным способом ритуального дарения, то в обрядах Натьяшастры *хома* занимала несравнимо более скромное место, оказываясь своего рода «вставкой» в жертвоприношение совершенно иного типа.

Несомненная близость существует также между джарджарой и ведийским жертвенным столпом — *юпой* (*yūpa*), воздвигавшимся в процессе торжественных ведийских ритуалов. Полностью совпадает их внешний вид — и то и другое представляет собой достаточно длинную палку-шест, специальным образом изготовленную из дерева⁴³. Аналогичны и ритуальные функции джарджары и юпы. С одной стороны, оба они имели охранительное назначение, а с другой — воплощали вертикальную ось ритуального пространства и символизировали мировое древо. Юпа использовался прежде всего в ритуалах типа агништомы. Принеся его к месту совершения ритуала и окропив водой, ведийский жрец воздвигал юпу и произносил мантру, призывающую его стать защитником трех миров — неба, воздушной сферы и земли, символически отождествляемых с тремя частями жертвенного столпа (ШатБр.ІІІ.7.1.4-10). Сходные ритуальные действия были связаны и с воздвижением джарджары, к которой обращались с аналогичной просьбой о благополучии земного мира и безопасности драмы. Эти совпадения заставляют считать джарджару и юпу одним и тем же ритуальным символом, общим для обрядов Натьяшастры и ритуалов ведийской эпохи. Последние сомнения на этот счет рассеиваются, если учесть, что одинаковым являлось не только культовое назначение, но и ритуальная семантика джарджары и юпы. В теологии брахман юпа считался воплощением *ваджры*, или булавы, Индры (ШатБр.ІІІ.7.2.1). Точно так же в тексте Натьяшастры интерпретировалась и джарджара, в которой была «воплощена вад-

жра, уничтожающая дайтьев» (НШ.1.91). Трудно предположить, что подобное весьма нетривиальное представление о жертвенном столпе возникло в сценической обрядности независимо от ведийского понимания юпы.

Однако следует отметить, что сакральный столп, использовавшийся в пудже, приобрел и индивидуальные черты, неизвестные ведийскому ритуализму. Во-первых, он получил особое название — джарджара, имеющее мифологическое обоснование в легенде о происхождении театрального искусства. Кроме того, и это очень важно, изменился обрядовый статус столпа-юпы, который сам по себе в ведийских обрядах никогда не являлся предметом поклонения, в то время как в Натьяшастре джарджара стала выступать одним из трех традиционных объектов цветочного жертвоприношения.

Черты типологического сходства можно выделить и в некоторых других частных деталях совершения ведийских обрядов и ритуалов Натьяшастры. Близкой оказывается практика подготовки жрецов к ритуалу, постящихся, совершающих омовения и надевающих новые ни разу не стиранные одежды (ШатБр.ІІІ.1.2.2-20; НШ.3.3). Аналогичны и такие ритуальные приемы, как использование окроплений с целью очищения и освящения ритуального пространства, предмета или участника жертвоприношения, чтение мантр и т.п. Многие виды ритуальной пищи, предписываемые Натьяшастрой для сценического поклонения, были известны еще в ведийское время и также имели обрядовое назначение (в частности, это относится к очищенному топленому маслу, мадхупарке, пай-ясе и т.д.). Наследуемой от ведийской эпохи представляется и традиция совершать ритуал в сакрально отмеченное время, соотносимое с сезоном года, благоприятным месяцем и временем дня и уточняемое в зависимости от положения на небосводе той или иной накшатры или отдельных звезд.

Эти сходжения между конкретными разновидностями яджны и пуджи показывают, что сценические обряды сложились не изолированно от ведийской ритуальной культуры и унаследовали из нее целый ряд элементов. Более существенны, однако, принципиальные различия, которые были отмечены нами ранее. Тем самым частное сходство между ведийскими формами поклонения и обрядами, описанными в Натьяшастре, не отменяет общий вывод о том, что сценическая обрядность по самым главным ее признакам не являлась органичной частью ведийского ритуализма и принадлежала к совершенно иной системе религиозных воззрений, к другому ритуальному архетипу.

Сценические ритуалы и культ пуджи

Сделанное заключение заставляет нас продолжить поиски аналогий для ритуального комплекса Натъяшастры. В индийской традиции помимо системы яджны, актуальной для ведийского периода истории, известна лишь одна целостная религиозная система, имевшая развитую культовую практику. Речь идет о культуре, самоназвание которой было «арья дхарма», но которая значительно более известна сегодня как индуизм⁴⁴. В основе индуистского почитания богов лежал обряд, одноименный ритуалам Натъяшастры, а именно пуджа. Ритуальными текстами индуизма являлись так называемые *агамы*. Все памятники агамической традиции, вне зависимости от конфессиональной ориентации (шиваитские, вишнуитские, кришнаитские), описывают один и тот же тип жертвоприношения, давая вариации единой ритуальной схемы пуджи⁴⁵. Агамические тексты весьма мало изучены, долгое время их характеризовали как сектантские сочинения, отрицающие многие положения канонической традиции. На самом же деле, как показывают новейшие исследования, агамы в системе индуизма играли ту же роль, которой обладали брахманы в ведийское время⁴⁶.

Сравнивая яджну и пуджу, мы последовательно сопоставляли тип организации культового пространства, характер принесения жертвы и ритуальные цели поклонения. Соблюдая эту же последовательность при сравнении обрядов Натъяшастры с ритуалами индуизма, охарактеризованными в текстах шиваитских агам⁴⁷.

В ритуалах Натъяшастры и агам совершенно одинаково создавалось жертвенное пространство; оно организовывалось посредством мандалы, ориентированной по основным сторонам света. Как отмечалось ранее, в сценической обрядности магический круг изображался непосредственно в процессе ритуала. В агамических текстах, кроме того, описываются особые мандалы, постоянно существовавшие в местах поклонения (Раур.19.1-7; Мрг.8.52). По своей структуре они были аналогичны сценической мандале. Наиболее сакральной точкой агамической мандалы признавался ее центр, где в процессе богослужения рассыпались цветы и устанавливались важнейшие ритуальные символы — сосуды-кумбхи, символизирую-

* Далее приняты следующие сокращения названий текстов агам: Аджита — Адж., Мригендра — Мрг. и Раурава — Раур.

щие различных божеств индуистского пантеона (Адж.27.39-53; 64-90; 120-129). Среди кувшинов разнообразных форм и размеров особое значение придавалось так называемому *Шива-кумбхе*, ритуальному сосуду, олицетворявшему Шиву и всегда располагавшемуся в середине главной мандалы. Таким образом, аналогично обрядам Натъяшастры, в ритуалах агам центр сакрального пространства охранялся верховным богом, которым для данной конфессиональной традиции являлся Шива. Окружность агамической мандалы, представлявшая собой зримую границу конкретного жертвенного пространства и одновременно границу космоса, так же как и в обрядах Натъяшастры, охранялась локапалами, занимавшими свое место по четырем направлениям света (Мрг.3.22-23).

В индуистских обрядах существовала и вертикальная ось, конкретизируемая в знамени-дхвадже Шивы. По теологии агам, во время богослужения божество лично присутствовало в дхвадже, подобно тому как в процессе сценических ритуалов в джарджаре непосредственно находились Брахма, Шива, Вишну, Сканда и великие змеи-наги. Все основные моменты агамического почитания знамени-дхваджи Шивы находят прямые параллели в описании поклонения джарджаре (Адж.27.28-174; Раур.18.68-69; 110-148). По ходу агамического жертвоприношения божественное знамя украшалось, приносилось к месту совершения обряда и там воздвигалось. Так же как и джарджара, дхваджа являлась важнейшим объектом пуджи.

Очевидно, что тексты Натъяшастры и агам демонстрируют единую концепцию ритуального пространства, в которой совпадают не только формальные приемы его организации, но и их сакральная семантика. В агамической и сценической обрядности центр мандалы репрезентирует центр мироздания, ее окружность символизирует границу мира, а воздвигнутое знамя отождествляется с космической осью и оказывается аналогом мирового древа. Таким образом, организованное ритуальное пространство становится как бы миниатюрной копией упорядоченной и целокупной вселенной, и, как следствие этого, все происходящее в нем оказывает воздействие на мироздание в целом.

В агамических текстах основным торжественным ритуалом названа пуджа, по существу и в деталях совпадающая с поклонением, известным по Натъяшастре. Агамическая пуджа также совершалась посредством цветов, плодов, благовоний, воды и различных видов пищи, предназначавшихся для почитания богов и основных ритуальных символов (Адж.27.112-150; Мрг.3.29-32; 4.107). Необходимо отметить, что структура агамической пуджи, связанной с почитанием образа или символа божества, не вполне унифицирована в различных конфессиональных течениях индуизма. При сохранении обще-

го архетипа некоторой вариативностью обладают названия ритуальных действий и последовательность их исполнения в ритуале. Наиболее подробный вариант шиваитской пуджи традиционно включает 16 обязательных стадий⁴⁸, которые следует сравнить с основными составными частями сценического жертвоприношения.

Предварительным этапом агамической пуджи было звучание колокольчиков и раковин, сообщавших о начале поклонения и вызывавших у адептов молитвенное настроение. После этого ачарья входил в ритуальное пространство и начинал произносить заклинания, призывая бога (или богов) оказать ся на месте совершения обряда. Обычно это таинство, предусматривающее многократное называние имени божества (*Āvāhana*), также сопровождалось звуками раковин и колокольчиков. Практически те же самые ритуальные действия совершал натья-ачарья, обращавший свои молитвы к божествам индуистского пантеона в начале ритуала освящения нового театрального здания.

Затем в агамической пудже следовали приветствия богу, которому непосредственно посвящалось богослужение (*Svāgata*), и произносились молитвы, выражавшие благоговейное отношение к нему верующих (*Praṇāma*). Изображение или символ божества украшались гирляндами, а затем к богу обращались с молитвословием, призывая занять предназначенное для него место (*Āsana*). Одновременно совершалось поклонение статуе божества или возвышению, на котором устанавливался его символ. Считалось, что после этого бог, почитаемый с помощью пуджи, лично присутствовал в пространстве ритуала, представая перед адептами в виде антропоморфного изображения или особого символа, которым чаще всего являлся сосуд-кумбха, наполненный водой. Очевидно, что все перечисленные ритуальные стадии близко напоминают описанные нами ранее действия ачарьи, совершаемые им в обряде освящения театрального здания.

На следующем этапе шиваитского жертвоприношения к месту ритуала приносилась вода для омовения ног божества или возвышения, на котором был установлен его ритуальный символ (*Pādya*). Следовало окропление водой, а затем ачарья дважды совершал ачаману (*Ācamana*), или полоскание рта маленькими глотками воды, набираемой из сложенных вместе ладоней. Точно так же в ритуалах Натьяшастры окропления водой и ритуальные омовения предваряли ачаману, исполнявшуюся сутрадхарой в пурваранге и ачарьей в обряде освящения нового здания.

После ачаманы жрец шиваитского ритуала, читая мантры, торжественно обходил изображение бога или возвышение с находившимся на нем божественным символом (*Pradaksina*).

Точно такую же прадакшину выполнял сутрадхара, обходивший в третьей париварте культовое пространство, центр которого занимал Брахма.

Следующая стадия агамической пуджи была связана с раздачей жертвенных даров (*Validana*). Сам ритуальный дар в агамах называется *бали*. Показательно, что точно так же он именовался и в ритуалах Натьяшастры, где его принесение богам отмечало важный этап священнодействия, совершавшегося на сцене. Эта форма ритуального дарения была совершенно неизвестна в ведийское время, но получила самое широкое распространение в индуизме. Любопытно, что Натьяшастра связывает истоки принесения *бали* в жертву богам с возникновением драмы и строительством первого театрального здания, когда Брахма, установивший правила пуджи, указал на *бали* как на одну из составных частей сценического жертвоприношения (НШ.1.123-124). В индуизме под *бали* понимались различные виды обрядовых подношений, которые условно можно разделить на три группы, уже известные нам по описанию Натьяшастры. *Бали* мог состоять из цветов, благовоний и воды, как это было во многих формах пуджи; из разных видов ритуальной пищи, таких, как мадхупарка, вареный рис, мед, молоко, топленое масло и разнообразно приготовленная молочная рисовая каша; и, наконец, из зерен злаков, семян горчицы и шафрана, сандаловой пасты и различных притирий.

Принеся жертвенный дар и положив к подножию божества или ритуального постамента цветы (*Puṣpa*) и воду, как смешанную с ароматами и специально подкрашенную (*Gandha*), так и чистую (*Arghya*), ачарья воскурял благовония (*Dhūpa*) и приступал к церемонии установления горячей лампы (*Dīpa*). Этот ритуальный акт имел важнейшее культовое значение. В агамической традиции принесение зажженной лампы, ярко освещавшей все пространство ритуала, символически означало зримое распространение благодати, утверждение божественного начала, на глазах у всех теснящего темные демонические силы. Отметим, что данный индуистский обряд является аналогией церемонии освещения театра с помощью светильника-дипы.

Зажженная лампа всегда устанавливалась по левую руку от божественного изображения. Там же на следующем этапе пуджи, связанном с жертвованием пищи (*Prasāda* или *Naivedya*), раскладывали плоды, фрукты и все то, что не требовало специального приготовления на огне. Вареную пищу, типа рисовой каши, располагали справа. Обычно это ритуальное действие сопровождалось произнесением заклинаний-мантр. Охарактеризованная стадия агамической пуджи находит прямое соответствие в жертвовании различных видов ритуальной пищи богам, установленным ачарьей на сцене в

средней части ритуала освящения нового здания. Совпадает культовая идея почитания божества с помощью пищи, аналогичны конкретные разновидности подношений, а также традиция сопровождать дарение чтением прославляющих мантр.

Заканчивалась шиваитская пуджа специальным молением (Prārthana). К богу обращались с просьбой о благополучии и процветании адептов. Аналогичные молитвословия неоднократно произносились и в ритуалах Натьяшастры, где они преследовали ту же цель — добиться благосклонности небожителей и обрести божественное покровительство, залогом которого являлось успешное исполнение обряда.

И в агамах, и в Натьяшастре по ходу поклонения предписывалось совершать рассыпания цветов, занимавшие важное место в структуре цветочного жертвоприношения. В обрядах Натьяшастры в начале пурваранги четвертый участник ритуала разбрасывал цветы по всей сцене, а сутрадхара, почитавший Брахму, рассыпал их в центре сценической мандалы. В агамической пудже цветы разбрасывали перед образом или символом Шивы, что, так же как и в Натьяшастре, означало поклонение верховному богу. Желая принести цветочную жертву Шиве, «[ачарья], постигший веру, повернув [ученика] лицом к [Шиве], исполняясь веры [и] положив в ладони [ученика, сложенные в жесте] анджали, почтенные поклонением цветы, пусть заставит [его] бросить [их] перед [Шивой]» (Мрг.7.59). Кроме того, в агамическом обряде инициации — *дикше* посвящаемый бросал цветы на сосуд-кумбху, установленный в центре ритуального пространства. Считалось, что в кумбхе присутствует сам Шива. Рассыпание цветов составляло наиболее торжественный момент ритуала и помимо почитания божества, совершаемого новообращенным адептом, имело еще одну ритуальную функцию. В зависимости от того, падали ли цветы на вершину сосуда или локализовались в направлении одной из четырех сторон света, иницируемый получал новое, сакральное имя (Мрг.8.60-63).

Исследуя ритуальные цели агамического поклонения, необходимо отметить, что, так же как и ритуалы Натьяшастры, оно обладало всеобщим характером и совершалось не ради конкретного жертвователя, но для процветания всего социума. Идея соборности была заложена в самом типе индуистского ритуализма. Непосредственными участниками богослужения становились все верующие, пришедшие к месту совершения обряда. Ритуальный дар в пудже приносился жрецом от имени всех адептов, а итоги его священнодействия гарантировали благополучие и защиту каждого из них. Существенно, что, приблизившись посредством пуджи к божественному миру, любой из верующих мог обратиться к богу с индивидуальной молитвой и высказать личную просьбу, в то время как в ведийском обряде этим правом обладал лишь непосредственный заказчик жертвоприношения или в ряде случаев члены его семьи.

* * *

Проведенное сравнение позволяет констатировать, что в основных, архетипических моментах агамическая пуджа совпадает с ритуалами, охарактеризованными в тексте Натьяшастры. Отмеченная близость символики и структуры поклонения заставляет думать, что между обрядами Натьяшастры и агам существует не только типологическое подобие, но и прямые генетические взаимосвязи. Подтверждают это и многие частные аналогии, связанные с конкретными методами богослужебной практики.

Особое значение в агамических ритуалах придавалось позам (Nyāsa) и жестам (mudrā)⁴⁹, демонстрировавшимся по ходу жертвоприношения. И те и другие должны были точно соответствовать каноническим чертам антропоморфного облика бога. Считалось, что, демонстрируя эти позы и жесты, участник обряда абстрагировался от своей земной природы, воспринимал сакральную энергию (шакти) и возвышался до божественной сущности. В теологии агам позы и жесты были осмыслены как специфические формы приобщения к божеству, дававшие возможность мистического перевоплощения в него. Символически значимые позы и условные жесты не были похожи на естественные жесты и движения и выступали как емкие знаковые манифестации божественного начала. Описанию ньяс и мудр в агамических трактатах обычно посвящался специальный раздел (Адж.26.1-66; Мрг.5.1-18).

Как было показано при анализе сценических ритуалов, аналогичные жесты и позы играли важную роль в обрядах Натьяшастры. Кроме того, они использовались в представлении самой драмы, являясь одним из выразительных средств древнеиндийского театра, и подробно описаны в Натьяшастре как особый вид сценической репрезентации — *ангика-абхинайи*. Жестикуляция позволяла исполнителям драмы без помощи слов, используя лишь пластику, раскрывать владеющие героями эмоциональные состояния и передавать разнообразную информацию, связанную с развитием сюжета. Хочется подчеркнуть, что условный язык поз и жестов, использовавшихся в ритуале, был неразрывно связан с формированием театральной традиции. Зародившись одновременно с драмой, он веками оттачивался наряду с другими выразительными возможностями актерского искусства. Позы являлись основой сценического движения и танца, а жесты передавали многочисленные понятия-образы.

Описанию сценического движения специально посвящены две главы Натьяшастры — XI, анализирующая движение типа *Чари* (Cārī), и XII, характеризующая движение типа *Манда* (Maṇḍala). Не рассматривая специфику конкретных раз-

новидностей движения, отметим лишь, что половина возможных перемещений по сцене служила для представления божественных персонажей натьи. Была выработана целая система приемов, позволявших создавать ощущение грациозности, легкости и воздушности, которыми наделены боги, не обладающие тяжелым, плотным телом. Напомним, что в описании пурваранги Натьяшастра неоднократно подчеркивает изящество и легкость движений сутрадхары, выполнявшего «божественные» шаги типа *сучи* и *атикранта чари*.

Помимо конкретных разновидностей движения в XI главе характеризуются шесть основных *поз-стхан* (*sthāna*), многие из которых принимал сутрадхара в процессе совершения пурваранги. Чрезвычайно важно, что каждой из них соответствовало то или иное божество. К примеру, поза *Samapāda* ассоциировалась с Брахмой, *Alidha* — с Шивой, а *Vaiṣṇava* — с Вишну, позу *Vaiśākha* соответствовал Сканда, а *Maṇḍala* — Индра (НШ.11.51-72).

Многочисленные аналогии агамическим ритуальным позам можно найти и в танцевальных движениях, охарактеризованных в IV главе Натьяшастры. Анализируя их, нельзя не заметить, что многие движения тесно связаны с культовой практикой. Часть, подобно *стханам* XI главы, ассоциировалась с конкретными богами. Так, *Avṛtta* (или *Avarta*) передавала образ Куберы, *Skhalita* — царя нагов, а *Viṣṇukrānta* считалась позой Вишну. Значительное число поз служило для демонстрации Шивы в его различных ипостасях: благого бога, дарующего покровительство и защиту (*Talasamspṛṇita*), царя танца Натараджи (*Añcita*, *Bhujāṅgatṛāsita* и другие). Очень сложное движение было зафиксировано в позе *Niśumbhita*, отмечающей центральный момент разрушения вселенной в оргиастическом танце Тандава³⁰.

Ряд драматических поз как бы закрепил реальные действия участников ритуала, совершающих пуджу. *Vakṣaḥsvastika* и *Prṣṭesvastika* являлись специфическими позами молитвы и медитации. *Atikrānta* была связана с цветочной символикой и служила для изображения цветов и цветочных гирлянд. *Talapuṣparpuṭa* и *Pārśvanikutṭana* отмечали движения разбрасывания цветов, а *Elakākṛīḍita* представляла собой позу жертвования цветов при поклонении богу. В ритуальном контексте, вероятно, возникли и такие позы, как *Daṇḍapada*, передававшая движения обрядового подношения воды, или *Maṇḍalasvastika*, служившая для изображения символического круга-мандалы.

Описанию языка жестов, являющегося важной составной частью *ангика-абхинаи*, в Натьяшастре посвящена IX глава, характеризующая 24 жеста одной руки (*Asamyuta-hasta*), 13 движений двух рук одновременно (*Samyuta-hasta*) и 30 положений рук в танце (*Nṛtta-hasta*). Как это следует из подроб-

ных правил трактата, жесты рук представляли собой своеобразные иероглифы-символы особого «немого» языка, чрезвычайно богатого и разнопланового. Демонстрируя те или иные комбинации пальцев, участник драмы мог выразить все основные «смыслы» человеческого общения, причем едва ли не столь же точно и подробно, как это возможно сделать посредством слов. Объединяя разрозненные жесты в цепочки, подобно тому, как слова объединяются во фразы, он получал возможность составлять целые монологи, построенные по типу знаковых ассоциаций.

Таким образом, жесты, описанные в Натьяшастре, многозначны и позволяют передавать самые разные понятия-символы. Однако значительная часть их семантики связана с ритуальными представлениями и, несомненно, возникла в контексте ритуала. Жесты обозначают различные культовые действия, символически демонстрируя окропления, рассыпания цветов, обряды ачаманы и принесения лампы. Любопытно, что Padmakōśa — жест, изображавший бутон лотоса, одновременно считался символом почитания богов в форме пуджи (НШ.9.70-72). Жесты служили также для репрезентации самих небожителей. К примеру, жест Śūcīmukha, выполнявшийся рукой, опускавшейся сверху вниз, представлял Шиву; аналогичный жест руки, поднятой на уровень лба и пересекавшей его горизонтально, символизировал Индру (НШ.9.77-79).

Использование одних и тех же жестов и поз в сценических обрядах и в представлении самой драмы требует своего объяснения, которое, как кажется, можно найти в том, что сценическая пуджа и натья длительное время являлись частями целостной ритуальной церемонии. Закономерно, что открытия в области пластики, сделанные в процессе совместного представления ритуала и ритуальной драмы, не только составили основу одной из *абхинай* древнеиндийского театра, но и позволили существенно обогатить образную символику сценической пуджи. Гораздо труднее объяснить появление аналогичных жестов и поз в обрядах агамической пуджи, на первый взгляд никак не связанной с развитием древнеиндийской театральной традиции. Не останавливаясь здесь на этой важной проблеме, отметим лишь, что охарактеризованные пластические формы почитания богов могут считаться одним из серьезных доказательств общности происхождения ритуалов Натьяшастры и агам.

Другой чертой, роднящей агамическое и сценическое богослужение, является обязательное звучание музыкальных инструментов, исполнение обрядовых песнопений и танцев. Танец — *нритта* (*ṇṛtta*) занимал важное место в структуре целого ряда индуистских ритуалов. *Чистым танцем* (*Śuddha-ṇṛtta*) заканчивались некоторые формы пуджи. Он же считался важ-

ной составной частью торжественного богослужения, совершаемого во время религиозных празднеств — *утсавов* (Utsava) (Раур.19.1-2). Тексты многих агам содержат специальный раздел, посвященный описанию культового танца, в котором, однако, характеризуются лишь ритуальные действия, непосредственно предшествующие исполнению нритты. Рассмотрим достаточно типичное описание ритуального танца, содержащееся в Раурава-агаме (Раур.19.1-8).

Исполнять ритуальный танец надлежало храмовой жрице (ганике), молодой, миловидной и чистой, а кроме того — духовно умиротворенной и некорыстолюбивой. Пройдя два омоения, облачившись в нарядную одежду и надев разнообразные украшения, она увенчивала свою голову белыми цветами. Лишь после этого, омыв ноги, ганика вступала в ритуальный зал (мандапа) и изображала в середине танцевальной площадки мандалу. Произнося заклинания, она окропляла мандалу водой и бросала в нее цветы, поклоняясь тем самым Шиве в образе Владыки танца (Натешвары). Окропив после этого помогавшую ей жрицу, стоявшую вне пределов мандалы, танцовщица брала у нее букеты цветов и вновь рассыпала их в мандале, почитая Шиву как Высшего владыку (Парамешвару). Затем, сложив ладони в жесте *анджали* и изобразив мудру лотоса, она приступала к танцу, сопровождавшемуся звучанием многих, в основном ударных инструментов и десятью видами песнопений. На этом описание танца в Раурава-агаме заканчивалось, и в конце раздела следовало лишь традиционное замечание о важнейшей сакральной роли *нритты*, позволявшей освободиться от грехов.

Нетрудно заметить, что агамическая церемония, предвзвравшая танец, аналогична той, что совершалась танцовщицей в пурваранге. Конкретные характеристики *нритты* в Раурава-агаме (как и в других агамах) не приводятся. Их отсутствие сами тексты объясняют тем, что танец подробно описан Бхаратой или, иначе говоря, рассмотрен в Натъяшастре (Раур.19.7). Подобное указание само по себе весьма примечательно. Оно со всей определенностью свидетельствует о том, что в религиозной традиции индуизма главы, посвященные в Натъяшастре танцу, воспринимались как специализированные ритуальные тексты; дублировать их в агамах не имело смысла, поскольку всегда существовала возможность обратиться к трактату по театральному искусству. Кроме того, это указание агам заставляет пересмотреть принятое отношение к данным частям Натъяшастры как к литературе, описывающей скорее светский, нежели обрядовый танец в полном смысле этого слова. Очевидно, что в число ритуальных текстов Натъяшастры следует включать не только разделы, непосредственно рассматривающие канон сценической пуджи, но и — по крайней мере в своей основе — главы, посвященные правилам

музыки Гандхарва, танцевальному искусству, видам танцевальных поз, а также технике и символике жестов, выполняемых различными частями тела.

Почитание богов с помощью поз, жестов, песнопений, музыки и танца принадлежит к числу общих признаков агамической и сценической обрядности. Одновременно в ритуальной системе индуизма можно выделить черты, оказывающиеся общими для всех трех привлекавшихся к сравнению типов богослужебной практики: ведийского жертвоприношения в форме яджны, ритуалов Натьяшастры и агамической пуджи.

Сопоставляя ведийские ритуалы с обрядами Натьяшастры, мы отмечали преимущество, несомненно существующую между ведийским ритуальным столпом-юпой и сценической джарджарой. Как уже указывалось, агамической обрядности был известен аналогичный ритуальный предмет — знамя-дхваджа, внешне совпадающий с джарджарой и юпой. Близость дхваджи и джарджары не нуждается в специальных доказательствах. Фактически, они воплощают один и тот же сакральный символ, представляющий собой божественное знамя. По существу, джарджара является одной из разновидности знамени-дхваджи, используемой в сценическом поклонении и получившей особое наименование в ходе представления первой драмы. Совпадает не только семантика, но и ритуальное предназначение джарджары и дхваджи, выступающих важнейшими объектами цветочного жертвоприношения. Наличие в агамической обрядности знамени-дхваджи, идентичного с джарджарой, позволяет проследить связь юпы—джарджары—дхваджи и считать божественное знамя агамической пуджи таким же наследием ведийского ритуализма, что и джарджара.

Другой существенной чертой, объединяющей системы яджны и пуджи, можно считать *хома*, совершавшуюся в царском обряде Натьяшастры и без каких-либо принципиальных изменений воспринятую агамической традицией. Примечательно, что ведийская *хома* занимала достаточно важное место в структуре многих индуистских ритуалов. В текстах агам можно найти многочисленные описания различных видов *хомы*, для совершения которой к месту жертвоприношения приносились специальные жаровни с пылавшим на них огнем. Точно так же как и в ведийскую эпоху, в пламя выливались топленое масло и молоко, бросались зерна и другие виды жертвенной пищи, причем все ритуальные действия сопровождалось чтением мантр (Адх.10.38-44; 27.184-198; Мрг.8.64).

Сходными оказываются и стадии подготовки жрецов к ритуалу. И в ведийской древности, и в эпоху агам, прежде чем приступить к исполнению обряда, священнослужитель постился, совершал омовения, облачался в новые, ни разу не

стиранные одежды и концентрировался на предстоящем священнодействии. Эти предписания были обязательны для ведийского брахмана, натья-ачарьи Натьяшастры и жреца, совершавшего агамическую пуджу. Видимо, из ритуальной системы яджны агамическая традиция наследовала и сакральную практику окропления водой, чтения мантр, произнесения благословений, а также идею исполнения ритуала в моменты, отмеченные благоприятным расположением звезд.

Нельзя не заметить, что все черты ведийского ритуализма, обнаруженные нами в обрядах Натьяшастры, присутствуют и в ритуалах индуистской эпохи. Фактически это можно рассматривать как еще одно подтверждение тесной связи, существующей между агамической и сценической пуджей. Сравнив ритуалы Натьяшастры и агам, правомерно утверждать, что они принадлежат к единой системе ритуального мышления, определившей как основы теологии, так и конкретные черты богослужебной практики. Очевидно, что сценическое и агамическое поклонение было основано на общем архетипе, который условно можно назвать архетипом пуджи. Несмотря на заимствование некоторых признаков ведийской обрядности, архетип пуджи, как это было показано на примере сравнения ритуалов Натьяшастры и брахман, принципиально отличается от архетипа яджны.

ГЛАВА II

ДРАМА КАК ИНСЦЕНИРОВАННЫЙ МИФ

Как уже отмечалось, проследить прямые связи древнеиндийской драмы и конкретного ритуала до сих пор не удавалось. Однако именно обнаружение этих связей позволило бы точно установить религиозную основу зарождения драмы и в конечном счете привести решающий аргумент в долгом споре о светском или ритуальном генезисе индийского театрального искусства. На наш взгляд, решение этой проблемы наталкивается на сложности не только общекультурного, но и чисто методологического характера. Рассматривая взаимоотношения обряда и драмы, исследователи пытаются проследить преемственность структуры театрального действия по отношению к структуре ритуала⁵¹; рассматривают драматического героя как видоизмененный тип ритуального деятеля⁵²; стремятся обнаружить в сюжете драмы содержательную основу породившего ее обряда или его мифологические эквиваленты⁵³. В любом из этих подходов речь идет о непосредственном превращении обряда в драму. Однако историческая преемственность такого рода была бы вероятна лишь в том случае, если бы свободно меняющийся и уже в силу этого десакрализованный обряд, «отмирая», давал жизнь наследующей ему драме. Не отрицая принципиально подобную возможность, укажем, что, на наш взгляд, в Натьяшастре представлено иное понимание взаимоотношений ритуала и драмы, согласно которому связи между ними были не преемственными, а взаимообусловленными. Иными словами, древнеиндийская драма не наследовала ритуалу и не возникала из него, а развивалась параллельно, как составная часть ритуальной церемонии.

Мистерияльные жанры

Описанию десяти видов древнеиндийской драмы (daśaṅga) посвящена XX глава трактата, последовательно рассматривающая *Натаку*, *Пракарану*, *Самавакару*, *Ихамригу*, *Диму*, *Вьяйогу*, *Утсриштиканку*, *Прахасану*, *Бхану* и

Витхи. В дошедшей до нас драматической литературе представлены лишь три вида натьи — Натака, Пракарана и Бхана. Соответствующие этим жанрам драматургические произведения были созданы в эпоху классического санскритского театра, далеко ушедшего от своих истоков и, по существу, ставшего светским искусством. Достоверных образцов остальных семи видов драмы, развивавшихся, вероятно, в доклассический период, не сохранилось, и о них мы можем судить лишь по описаниям в трактатах, и прежде всего — по Натъяшастре. С точки зрения задач исследования наибольший интерес среди них представляют четыре вида драмы — Самавакара, Дима, Ихамрига и Вьяйюга, выделенные в Натъяшастре в группу пьес агрессивного или резкого (*āviddha*) представления. По общему убеждению, они сформировались раньше, чем остальные разновидности натьи, характеризующиеся более мягкой (*sukumāga*) манерой исполнения, и ближе стоят к истокам театра. В XIV главе трактата определяются основные отличительные признаки драм типа *Авиддха*, и они же практически без изменений повторяются в XXXV главе памятника. Согласно Натъяшастре, этим четырем драмам были присущи «движения и жесты, [исполненные] агрессивной энергии (*sattvāviddha*), разрезание, прокалывание и вызывание [на бой], магия и колдовство, [объемные] модели (*pusta*), костюмы и грим, много мужских [персонажей] и мало женских, спиритуальный (*sattvatī*) и силовой (*ārabhaṭī*) [стили]» (НШ.14.56-57). Их героями были боги (девы) и демоны (давы и ракшасы) (НШ.14.59).

Как следует из приведенных определений, драмы типа *Авиддха* обладали выраженными мистериальными чертами и фактически представляли собой пьесы-битвы, разыгрывавшиеся между богами и демонами. Для них был характерен сакральный статус действующих лиц и изображаемых событий, вмешательство сверхъестественных сил и преобладание героев-мужчин. Образность мистериальных спектаклей была достаточно разработанной. В них использовалась бутафория в виде специально изготовленных моделей, персонажи были загромированы и одеты в соответствующие костюмы.

Совокупность перечисленных характеристик позволяет получить достаточно целостное представление о драмах типа *Авиддха*. Однако самые главные и сущностные их признаки определялись категорией стиля — *вритти* (*vr̥tti*), или, точнее, сочетанием двух стилей — саттвического и силового. О каждом из них следует сказать особо, поскольку при рассмотрении конкретных разновидностей драмы мы будем все время обращаться к понятию стиля как важнейшей дефиниции драматического жанра⁵⁴.

Труден для истолкования саттвический, или спиритуальный, стиль. Натъяшастра определяет его следующим образом: «Стиль, наделенный качеством *саттвы* (*sattva*), видами единорства (*пуауа*) и соответствующими метрами, изобилующий радостью и [связанный] с подавлением печали, называется спиритуальным. Этот стиль известен также [как состоящий] в представлении слов, жестов и энергии, [проявляемой] в речах и действиях, показывающих возрастание *саттвы*» (НШ.22.38-39). Ключевым термином в характеристике *вритти* оказывается понятие *саттвы*, качества которой и проявляются в полной мере в саттвическом стиле.

Учение о *саттве*, или внутренней духовной энергии, представляет собой одно из фундаментальных положений древнеиндийской теории драмы. В Натъяшастре *саттва* упоминается неоднократно и содержание этого понятия раскрывается в нескольких определениях. Приведем наиболее подробное из них, в котором говорится, что «именем *саттва* называется сосредоточение ума (*манас*), возникающее путем концентрации ума. А [уже] на основе концентрации ума возникает нисхождение *саттвы*. И эта его (ума) природа, связанная с поднятием волосков [на теле], слезами, побледнением и прочим, не может осуществляться при другом [состоянии] ума — такова *саттва*, необходимая [для] натьи, основывающейся на подражании природе мира... Как печаль, связанная со слезами, может представляться нестрадающим [актером] или же счастье, связанное с радостным возбуждением, — несчастливым [актером]? Такова необходимая [для драмы] *саттва*... которая определяется тем, что [актером, в действительности] не печальным или [не] счастливым, слезы и радостное возбуждение должны быть показаны» (НШ, с.110)⁵⁵.

Таким образом, *саттвой* называется особое сосредоточение *манаса*. Термин *манас*, условно переведенный нами как «ум», в действительности обозначает значительно более сложное понятие, отражающее неразрывное единство души и ума, слитность духовных и интеллектуальных процессов внутренней жизни человека. Данное определение фактически выявляет механизм возбуждения *саттвы*, направленный на то, чтобы актер, концентрируясь и напрягая *манас*, начинал воспринимать имитируемые им эмоции так же сильно и непосредственно, как свои собственные.

На наш взгляд, учение о *саттве*, лежащее в основе спиритуального стиля, отражает наиболее важные черты древнеиндийского понимания природы театрального искусства и, вероятно, связано с достаточно ранним периодом формирования драмы. Как кажется, речь идет об особом способе воссоздания реальности на сцене, требующем от актера не только мастерского исполнения внешнего рисунка роли, но и полного отожд-

дествления с изображаемым героем, по сути — перевоплощения в него. Лишь в этом случае, вызвав у себя соответствующий душевный настрой, ему удавалось бы достичь того состояния духа, которое бы полностью соответствовало эмоциональному переживанию персонажа.

Разыгрывание драмы в спиритуальном стиле в каком-то смысле представляло собой высшее достижение актерского мастерства. По-видимому, умение перевоплощаться являлось результатом особой системы профессионального тренинга, связанного с медитацией. На эту мысль наводят пояснения, даваемые в Натъяшастре по поводу саттвического стиля. Сконцентрировавшись, подавляя настроение печали и обуздывая все сопряженные с ней эмоции, актер должен был создавать в себе избыток радости, своего рода эйфорию, одновременно добиваясь четкой выраженности душевного состояния, ибо в этом стиле «нет места для неопределенности» (НШ.22.40). Аккумулировав духовную энергию, дающую ощущение радости, могущества и упоенности собственной силой, актеру следовало проявить ее в речах и действиях, исполненных *самтвой*. Для этого он использовал два вида сценической репрезентации (*абхинайя*): *ангику* (*āṅgika*) — игру посредством жестов и телодвижений и *вачику* (*vācika*) — игру с помощью слов. Третий вид актерской выразительности — *самтвика абхинайя*, состоявший в представлении *самтвы*, подразумевался самим названием стиля.

Конкретные действия, совершаемые при этом актером, уточнялись в характеристиках четырех разновидностей спиритуального стиля. В случае *Utthāpaka* (букв. — «Возбуждение») исполнитель роли увеличивал свой боевой дух перед сражением, произнося: «Я усиливаюсь сейчас [для борьбы]» и бросая вызов противнику: «Ты можешь показать свою силу» (НШ.22.42). *Parivartaka* (букв. — «Завершение») предусматривала другие дополнительные приемы возрастания боеспособности, используемые в случае необходимости (НШ.22.44). Вариацией спиритуального стиля была *Samlāpaka* (букв. — «Разговор»). Она представляла собой диалог противников, осыпающих друг друга бранью перед поединком и тем самым поднимающих свой боевой настрой. В особых случаях произносимые оскорбления выражали презрение к врагу (НШ.22.24). Последняя из четырех разновидностей спиритуального стиля, именуемая *Samghātaka* (букв. — «Борьба»), принципиально отличалась от трех рассмотренных и фактически характеризовала ситуацию, при которой использование этого стиля было наиболее уместным. Его следовало применять в случае неизбежности открытого столкновения, вызванного необходимостью помочь другу или желанием получить выгоду либо возникшего случайно, по недоразумению или вследствие собственной вины (НШ.22.45).

Таким образом, из описания Натьяшастры следует, что спиритуальный стиль служил прежде всего для сценического изображения битвы и, более того, имел точно определяемую локализацию. Мирное течение жизни уже нарушено (*Самгхатака*), но бой как таковой еще не идет. Противники лишь видят друг друга и, напрягая мысли и чувства, стремятся тем или иным способом увеличить свой боевой дух (*Паривартака*). Проникнувшись осознанием собственной непобедимости и ничтожности врага, осыпав его оскорблениями, очевидно имевшими уничижительный характер (*Самлапака*), можно было бросить вызов (*Уттхапака*) и непосредственно приступить к битве.

Таким образом, спиритуальный стиль был связан с началом битвы. Однако само сражение разворачивалось уже в силовом стиле. Натьяшастра определяет его так: «Стиль, включающий главным образом качества очень предприимчивых (*ārabhata*) людей, называется силовым. Обман, мошенничество, хвастовство и вероломство изобилуют в нем. [А также] стиль называется силовым, если в нем представляются падающие [объемные] модели (*pusta*), пронзание, дела магии и колдовства и различные способы борьбы» (НШ.22.55-56). Характеристики конкретных разновидностей силового стиля лишь уточняют его основное определение. Так, *Avarāta* (букв. — «Падение») возникает в ситуациях, определяемых «страхом и ликованием, паникой, суматохой, падением и возбужденными действиями, [такими, как] быстрый вход и выход» (НШ.22.59). *Sampheta* (букв. — «Взаимный конфликт») представляет собой «то, что вызывается чрезмерным волнением и включает много борьбы, поединков, обмана, предательства, распрей и лязга оружия» (НШ.22.61). Третья разновидность силового стиля — *Vastūthāpana* (букв. — «Оживление сюжета») «связана с панической суетой и предоставлением убежища [кому-либо и] включает сочетание всех *рас*» (НШ.22.60).

На основе этих определений можно заключить, что силовой стиль был чрезвычайно игровым и зрелищным. Борьба искусно имитировалась с помощью конкретных приемов единоборства, быстрых движений (*sāri*) и тренированной актерской пластики (*kaṇaṇa*). В восприятии зрителей она, несомненно, должна была обладать известной долей правдоподобия. Очевидно, использовались и специальные сценические эффекты, призванные отразить вмешательство колдовских сил и магических воздействий. Драматическое напряжение создавалось также нечестными способами борьбы, связанными с обманом противника, мошенничеством и вероломством.

К числу выразительных средств силового стиля следует отнести и применение бутафории, или, как она названа в Натьяшастре — *pusta* (букв. — «объемные модели»). В XXIII главе

трактата, подробно характеризующей различные виды декораций, костюмов и грима, среди этих моделей указаны разнообразные типы вооружения, щиты, знамена, шитые из шкур чучела слонов и других животных, специально изготовленные повозки, холмы и даже дворцы (НШ.23.8). По предписанию Натъяшастры, разыгрывая сцену в силовом стиле, актеры должны были на глазах у зрителей сбивать всю эту бутафорию, падение которой лишь подчеркивало накал битвы.

Примечательно, что использование декораций не только обогащало зрелищную сторону спектакля, но и имело особое смысловое значение. Так, в частности, в определении четвертой разновидности *арабхати вритти* сказано: «То, что называется *Samkṣiptaka* (букв. — «Сжатие») в прямом значении слова, [должно быть] снабжено искусным рукоделием. Наличие объемных моделей, рисованных декораций и костюмов является ее главной особенностью. Сюжет пьесы [таким образом может быть] очень сжато выражен» (НШ.22.58). На наш взгляд, смысл данного определения сводится к тому, что искусное убранство сцены, нарисованные картины и умело подобранные костюмы говорили сами за себя и могли с успехом заменять монологи-описания героев. Тем самым их использование позволяло избегать длиннот и, не затягивая действия драмы, сжато представлять сюжет. Кроме того, очевидно, что слово (и связанная с ним *вачика-абхинайя*) вообще не имело преимущественного значения для силового стиля. Из всех видов сценической репрезентации лидирующее место, несомненно, принадлежало *ангика-абхинайе*, или пластической выразительности, а уже за ней следовала *ахарья-абхинайя*, раскрывающая содержание драмы с помощью декораций, костюмов и грима.

Нетрудно заметить, что оба охарактеризованных стиля имеют много общего. Их описание в Натъяшастре позволяет реконструировать общие черты драм типа *Авиддха*, обязательными элементами которых были *самтвати* и *арабхати вритти*. Завязка возникала в ситуации конфликта между богами и демонами. Дальнейшее развитие событий было связано с возбуждением взаимной ненависти и нагнетанием чувства враждебности. Кульминация наступала в момент битвы, разворачивавшейся перед глазами зрителей и, очевидно, занимавшей основную часть сценического времени. Изобразительная сторона действия была довольно пышной. Костюмы героев, бутафорские поделки и декорации не только придавали игре актеров большую убедительность, но и несли информацию о местонахождении персонажей, их состоянии и иерархическом статусе. Движение и жест, а не слово определяли выразительную основу театральных баталий, в которых пластический рисунок роли несомненно превалировал над собственно текстом.

Самавакара — миф о «Пахтанье амриты»

Охарактеризовав представления типа *Авиддха* в целом, перейдем к рассмотрению конкретных разновидностей мистерий драмы. Древнейшей из них Натъяшастра признавала Самавакару (*Samavakāra*), связывая с ней зарождение всей зрелищной традиции. В начале IV главы трактата содержится легенда о божественном происхождении Самавакары (НШ.4.1-14). Согласно этому преданию, Брахма, создавший искусство театра в незапамятные времена, не только установил порядок ритуальной церемонии, которую надлежало совершать на сцене, но и сочинил первую драму, дав ей имя Самавакара. Впервые она была показана перед всеми небожителями, а затем разыграна еще раз специально для Шивы.

XX глава трактата содержит уже не мифологическое, а жанровое описание Самавакары⁵⁶ как особой зрелищной формы, обладающей каноническим набором композиционных признаков. Как свидетельствует Натъяшастра, Самавакара «должна быть сделана [из событий, являющихся] семенем [раздора] между богами и асурами, [являясь] прославленной, возвышенной, беспечальной (*prakhyātodāttanāka*), а также быть трехчастной, [представляя] три вида обмана (*karāṭa*), три вида возбуждения (*vidrava*) и три вида любви (*śṅgāra*). [Кроме того, она должна] быть наполненной 12 героями и по продолжительности [составлять] 18. надик (*nāḍikā*)» (НШ.20.64-65). Длительность каждой из частей Самавакары была строго фиксированной. В Натъяшастре приведено «правило относительно ее частей: сколько в какой [должно быть] надик и где» (НШ.20.65). Согласно этому правилу, «часть, содержащая смех (*prahasana*), возбуждение (*vidrava*), обман (*karāṭa*) и элементы витки и ограниченная [продолжительностью] 12 надик, должна быть сделана первой по предписанию. Затем вторая [часть, которая должна] основываться на тех же [составляющих компонентах], но [иметь длительность] 4 надик, а третья в соответствии с предписаниями об объеме сюжета (*vastu*) должна составлять ровно 2 надик. При построении композиции надо делать так, чтобы [все] части имели разные темы. [Кроме того], стараются сделать так, чтобы темы в Самавакаре были слабо связаны (*pratisandhāna*) [между собой]» (НШ.20.67-69).

Рассмотрим вначале формальные признаки, характеризующие структуру Самавакары. Важнейшим из них является наличие в композиции драмы трех практически не связанных

друг с другом частей. Более того, в Натъяшастре специально подчеркивается, что каждая из частей должна иметь собственную тему, т.е. фактически быть законченным произведением. В современной исследовательской литературе утвердилось понимание Самавакары как трехактной пьесы. Однако, строго говоря, ее описание в Натъяшастре еще не дает оснований для подобной интерпретации, поскольку с содержательной точки зрения форма многоактной драмы подразумевает общность сюжета, разделенного на смысловые части, но сохраняющего единство действия на протяжении всех актов. Именно это важнейшее требование и не выполняется для Самавакары. Согласно Натъяшастре, в ней изначально не существовало целостного повествования, которое бы требовалось разделить на части и представить в виде трех последовательно развивающихся эпизодов. Скорее напротив, три не связанных друг с другом сюжета были составлены вместе и образовали конструкцию, принципиально отличную от конструкции многоактной драмы. Тот факт, что при переходе от одной части к другой повествование прерывалось и начиналось совершенно новое действие, позволяет считать каждую из частей Самавакары самостоятельной пьесой. В этом смысле Самавакара скорее представляла собой трилогию из замкнутых одноактных рассказов, объединенных лишь тем, что они последовательно разыгрывались на сцене.

Качество несвязанности, смысловой и структурной обособленности составных частей Самавакары оказалось важнейшей чертой жанра, никогда не подвергавшейся сомнению в последующей традиции. О ней упоминают практически все средневековые авторы, комментировавшие Натъяшастру или создававшие собственные сочинения по драме (Абх., т. II, с. 439; БхПр., с. 249; 1.11-18; НД., с. 109; СД., с. 437; НЛРК., 2816).

Другим важным формальным признаком Самавакары была строго фиксированная длительность действия. Как указывает Натъяшастра, продолжительность всей пьесы составляла 18 временных интервалов (*pādikā*) по 24 минуты каждый. Первое действие было самым долгим и длилось около 5 часов (12 *надик*), второе занимало чуть больше 1,5 часов (4 *надики*), и тем самым на долю третьего оставалось менее часа (2 *надики*). Приведенные хронометрические характеристики позволяют сделать ряд наблюдений. Во-первых, их детализированность напоминает подробные описания ритуалов и наводит на мысль об обрядовых истоках столь строгой выверенности. Во-вторых, указание не приблизительных, а абсолютно точных интервалов времени, отведенных для каждого акта, заставляет предположить их соотнесенность с тремя конкретными сю-

жетами, укладываемыми в предписанную длительность и из раза в раз воспроизводимыми в Самавакаре. Очевидно, что темы Самавакары были неравноценны и доминирующее значение придавалось той, что разыгрывалась в самом начале. Пять часов непрерывного сценического действия, связанного с раскрытием одной темы, сами по себе свидетельствуют о сложности и особой важности представляемого содержания. Продолжительность двух последующих историй была гораздо меньше, и, как следствие этого, неизбежно сокращалось число изображаемых событий.

В описаниях XX главы Натьяшастра не называет прямо сюжеты, которые следовало представлять в Самавакаре, но приводит их подробные косвенные характеристики. В основном определении жанра говорится, что в Самавакаре следует показывать три вида обмана, три вида возбуждения и три вида любви. Далее разъясняется, что каждый из названных элементов фабулы, в свою очередь, также должен был состоять из трех различных частей. Так, «в отношении возбуждения предписывается, что оно должно быть трех видов: происходящее от битвы и воды (*yuddhajala*); от ветра, огня и гигантского слона (*vāyuvagnigajendrasambhrama*) или же порождаться осадой города (*paṅgaparodha*)» (НШ.20.70). «А то, что совершается по плану (человеческим измышлением) или [происходит] случайно (по божественной воле — *devavaśa*) или же [вызывается] стараниями врага, порождая счастье и несчастье, таким является предписание в отношении обмана трех видов» (НШ.20.71). И наконец, «трех видов должна быть предписываемая мудрецами, порождаемая тремя способами любовь: порождаемая *дхармой* (религиозным долгом), *камой* (эротической страстью) и *артхой* (материальной выгодой)» (НШ.20.72).

Нельзя не заметить подчеркнутую тройственность, свойственную построению Самавакары. Три ее части состояли из трех обязательных элементов, в свою очередь включавших троичный набор событий, причин и целей. Вряд ли это настойчивое повторение триад возникло в Самавакаре случайно. Скорее в нем можно усмотреть реализацию некоего замысла, выдержанного с завидной последовательностью. Иными словами, на наш взгляд, конструкция Самавакары была создана специально и опиралась на магию числа «три». Напомним, что в индийской традиции число «три» считалось наиболее священным и обладало особым сакральным смыслом, отраженным в идее тройственной вселенной (*трилоки*), концепциях трех Вед, *тримурти*, 33 богов индуизма и т.д. Важную роль оно играло и в сценических ритуалах: достаточно вспомнить, что основную часть пурваранги совершали три жреца, сутрадхара трижды обходил сцену в паривартах, исполнял

тройные поклоны и почитал Шиву, Брахму и Вишну с помощью трех шагов, репрезентировавших мужское, среднее и женское начала. Несомненно, тройственность, присущая композиции Самавакары, также заключала в себе глубокое символическое и культовое значение, на уровне структуры выражая качества всеобъемлемости, тотальности и целостности представляемого содержания.

Остается открытым вопрос о сочетании трех обязательных элементов сюжета в каждой из частей Самавакары. Определения Натьяшастры не позволяют судить об этом точно и не содержат каких-либо косвенных наводящих указаний. Можно лишь предполагать, что последовательность, в которой различные виды *караṭa*, *vidrava* и *śṅgāra* были перечислены в трактате, прямо соответствовала их распределению по трем частям Самавакары. Тогда, подбирая их сочетания по этому формальному признаку, мы получим, что в первой части событийная канва была связана с водой и битвой, вызывавшими возбуждение; обман осуществлялся по заранее разработанному плану, а любовь основывалась на религиозном долге. Аналогично во второй части Самавакары возбуждение могло определяться ветром, огнем и огромным слоном; обман был следствием стечения обстоятельств, а любовь проистекала из эротической страсти. Последняя часть в этом случае посвящалась осаде города, порождавшей возбуждение; обман возникал из-за козней врагов, а любовь мотивировалась выгодой.

Прежде чем будет рассмотрен вопрос о соответствии данных элементов сюжета реальному содержанию Самавакары, стоит сделать несколько предварительных замечаний. В первую очередь отметим, что наиболее условным из компонентов, входящих в триады, выглядит определение шрингары. Возникает ощущение, что описания *дхарма-шрингары*, *арта-шрингары* и *кама-шрингары*, приведенные в Натьяшастре (НШ.20.73-75), в большей степени служат для иллюстрации формулы *триварги*, чем характеризуют реальный сюжет. Доказательством в пользу данного предположения служит и то, что *шрингара* (в отличие от *капаты* и *видравы*) не упоминается в достаточно подробной характеристике первой части Самавакары, которая, напомним, должна была содержать лишь «смех, возбуждение, обман и элементы витхи». Поскольку, согласно Натьяшастре, вторая часть основывалась на тех же компонентах, а о третьей в данном аспекте ничего не сказано, то следует признать, что *шрингара* как элемент сюжета отсутствовала по крайней мере в двух первых частях Самавакары. Не исключено, что она вообще не имела отношения к содержанию этих частей драмы и была приведена в описании Самавакары ради сохранения симметричности схемы, необходимо требовавшей тройственного числа элементов.

Гораздо более конкретный характер, чем *шрингара*, имеют определения *капаты* (обмана) и *видравы* (возбуждения). В первую очередь это относится к описанию возбуждения, содержащему такие натуралистические детали, как битва, вода, огонь, ветер, громадный слон и осада города, которые, по всей видимости, были непосредственно позаимствованы из реальных сюжетов, разыгрывавшихся в каждой из трех частей Самавакары. Видимо, достаточно адекватно черты подлинной фабулы отразились и в трех видах обмана, игравшего немаловажную роль в развитии драматической интриги.

Ограничимся сделанными выводами и, оставив на время рассмотрение элементов Самавакары, проанализируем другие сведения о содержании этой драмы. Как свидетельствует Натъяшастра, сюжет Самавакары составляли события, являвшиеся семенем раздора между богами и асурами. Указывается также, что инсценируемая история была прославленной (*prakhyaṭa*) и возвышенной (*udātta*), т.е. представляла собой традиционное сказание, миф, повествующий о вражде двух кланов небожителей. Модель противостояния богов и асуров является архетипической для индийской мифологии различных периодов. Она предусматривает временное перемирие, обусловленное равновесием сил, неизбежный конфликт, последующую битву и безусловную победу богов. Число мифов, развивающихся по этой схеме, достаточно велико, однако для Самавакары Натъяшастра указывает точное название одного из них — *Amṛtamanthana*, или миф о «Пахтанье амриты» (НШ.4.2). Очевидно, Самавакара служила для репрезентации конкретного предания и, как свидетельствует Натъяшастра, в ней инсценировалась история «Пахтанья амриты». Сама легенда в трактате не приводится, но существует в виде развернутого повествования в «Адипарве» — первой книге Махабхараты⁵⁷. Поскольку содержание мифа является важной характеристикой анализируемой драмы, рассмотрим кратко основные составляющие его события.

Некогда, в незапамятные времена, боги собрались на вершине священной горы Меру и стали совещаться о том, как добыть напиток бессмертия — амриту. По совету Нараяны они совместно с асурами решили взболтать океан, сделав мутовкой гору Мандару и используя в качестве веревки змея Васуки. Царь черепаш стал опорой для мутовки, вершину которой обхватил Васуки. Асуры как старшие братья взялись за голову змея, а боги, по статусу младших, ухватились за его хвост. Из пасти змея при пахтанье вырывались ветры вместе с дымом и пламенем и, превращаясь в громады облаков, обливали богов и демонов дождем. Одновременно из вершины Мандары выбрасывалось множество цветов, покрывая гирлян-

дами их тела. В результате долгого пахтанья вода океана превратилась в молоко, а затем в масло, из которого появились Месяц-Сома, богиня Шри в белых одеждах, богиня вина Сура и Белый конь, быстрый как мысль. Далее показался драгоценный камень Каустубха и, наконец, белый сосуд с желанной амритой. При виде этого сосуда поднялся переполох среди асуров, каждый из которых стремился получить амриту для себя. Тогда Нараяна при помощи майи принял облик прекрасной женщины и, очаровав демонов, хитростью завладел напитком. Придя в себя и обнаружив пропажу, асуры, вооружившись, стали преследовать богов, уже испивших амриту. Затем разыгралась великая битва, самая ужасная из всех, которые были когда-либо между богами и демонами. Боги, получившие бессмертие от амриты, победили асуров и оттеснили их в подземный мир.

Предполагая, что содержание пьесы достаточно точно соответствовало рассмотренному мифу, мы можем сопоставить его с тремя видами возбуждения, обмана и любви, предписанными для Самавакары. В легенде ни слова не говорится об осаде города, являвшейся главным событием последней части драмы, нет также упоминаний о буре и огромном слоне. Зато основные определения начальной части Самавакары — вода и битва — могут считаться ключевыми и для эпического мифа, первая половина которого неразрывно связана с океаном, а вторая — с величайшим сражением богов и асуров. Вероятнее всего, миф о «Пахтанье амриты» составлял сюжет только первой части драмы, имевшей главное значение и длившейся почти пять часов. Во второй и третьей частях Самавакары, по всей видимости, представлялись другие мифы, относительно которых мы вынуждены ограничиться косвенными характеристиками, существующими в Натъяшастре. Вероятно, оба предания, как и миф о «Пахтанье амриты», были связаны с мифологемой битвы, хотя повествовали об иных событиях, приводивших к конфликту между богами и демонами. Тот факт, что во втором сюжете важную роль играли гигантский слон, буря и огонь, а в третьем — осада города, не позволяет сколько-нибудь надежно идентифицировать эти мифы, и выдвижение в данной связи аргументированных гипотез требует дополнительных тщательных изысканий. Поэтому в дальнейшем, говоря о содержании Самавакары и реконструируя действие драмы, мы будем рассматривать только миф о «Пахтанье амриты», очевидно имевший доминирующее значение в трилогии *Амритамантхана*.

Вначале, в соответствии с событиями мифа, действие в драме должно было развиваться достаточно плавно. Боги занимали место с одной стороны сцены, демоны — с другой, и начинался процесс пахтанья, состоявший в попеременном на-

тягивании веревки. Очевидно, использовалась специальная бутафория, изображавшая мутовку-Мандару и змея-Васуки. Вполне вероятно, что к числу сценических эффектов относилось упомянутое в эпосе окропление героев водой и осыпание их цветами, имевшее несомненную связь с поклонением типа пуджи. Кульминация действия наступала в момент получения амриты, а переломным событием являлся эпизод оборотничества Вишну-Нараяны, повлекший за собой великую битву. Видимо, именно в нем заключался элемент обмана, осуществлявшегося по заранее разработанному плану.

Затем наступало время сценической битвы, общие черты которой восстанавливаются по описаниям спиритуального и силового стилей, а детали позволяет уточнить предание Махабхараты. Поединок предшествовало нарушение союза, предусматриваемое одной из разновидностей *саттвати вритти*⁵⁸. Увеличивая боевой дух богов и одновременно осуществляя психологическое подавление противника перед сражением⁵⁹, Вишну «при помощи различных и страшных орудий привел в трепет данавов»⁶⁰. Сразу же вслед за этим разворачивается ожесточенная битва, описание которой в Махабхарате перекликается с характеристиками силового стиля. Важную роль играло использование бутафорского оружия, предписываемого *арабхати вритти*. Так, Нара пришел на поле боя с луком, а Вишну силой мысли вызвал свой диск Сударшана. И тогда «терзаемые богами могучие асуры, увидев на небе неистовый диск Сударшану, подобный пылающему огню, ушли в землю и океан соленых вод»⁶¹. Последняя картина сражения в Махабхарате более всего напоминает эффектную финальную сцену театрального представления, построенную на зрелищном приеме спускающегося сверху диска. Модель оружия Вишну может быть рассмотрена как способ сжатия сюжета, предусмотренный Натьяшастрой для силового стиля⁶². Сражение могло бы продолжаться до бесконечности, однако с появлением диска Сударшана поражение асуров предрешиено, дальнейшее их сопротивление бесполезно и, как следствие этого, долгая битва подходит к концу, а актеры, представляющие демонов, один за другим покидают подмостки.

Подчеркнем, что, реконструируя действие *Амритамантханы*, мы не только опирались на текст Махабхараты, но и рассматривали его как адекватный сценарий драмы. Подобная интерпретация не кажется безосновательной. Оправдание ей можно найти в самом построении эпического сказания, как бы составленного из сменяющихся эпизодов. Кроме того, нельзя исключить и прямые связи или даже взаимовлияния между мифом о «Пахтанье амриты», изложенным в Махабхарате, и Самавакарой *Амритамантхана*, названной первой

драмой в Натьяшастре. Для выявления этих связей и уточнения характера предполагаемых воздействий кажется важным рассмотреть генезис мифа об амрите.

Миф о «Пахтанье амриты» принадлежит к числу наиболее важных в мифологической системе индуизма. В Махабхарате он представлен в виде подробного развернутого повествования, однако никаких сюжетных истоков этого мифа в предшествующей традиции найти не удавалось. Ни самхиты, ни наследующие ту же традицию брахманы, араньяки и упанишады не содержат предания о космогоническом акте, связанном с первичным разделением вод, установлением нового порядка вещей и получением великих сокровищ. Для объяснения этого феномена были предложены разнообразные гипотезы, одна из которых принадлежала крупнейшему исследователю индоевропейской мифологии Ж.Дюмезилю⁶³. Используя скандинавский, кельтский, древнегреческий, латинский и древнеиранский материал, Ж.Дюмезиль реконструировал архетипическую протооснову мифа, связывая его происхождение с ритуальным празднованием весны, распространенным среди индоевропейцев. По мнению Ж.Дюмезиля, представление об эликсире бессмертия восходит к сакральному напитку, употреблявшемуся по ходу празднества. В Греции этим напитком было вино, а у индоариев — сома (или хаома). Таким образом, Ж.Дюмезиль рассматривал очень широкий мифологический контекст, в котором миф Махабхараты был лишь одним из примеров, иллюстрирующих несравнимо более глобальные построения. Исследователь считал миф об амрите достаточно древним и отражающим архаические представления индоевропейцев. Ж.Дюмезиль стремился показать, что принципиальное молчание ведийских текстов не может считаться критерием позднего появления легенды, так как ведийские источники вообще не проявляют интереса к нарративным мифам. Однако предложенное исследователем объяснение причин отсутствия интересующего нас мифа в ведийских источниках не может считаться полностью убедительным или, во всяком случае, не снимает проблему обнаружения истоков эпического предания.

Гораздо более конкретный характер имела гипотеза К.Гельднера, возникшая на основе его исследований текста Ригведы⁶⁴. Он указывал на то, что в Ригведе представления об амрите связаны с двумя основными видами ритуального дара — сомой и жертвенным маслом (*havis*). Именно в обряде возлияния хависа в огонь ученый усмотрел истоки мифа о «Пахтанье амриты». По его мнению, способность масла, выливаемого в огонь, саморазделяться на части (*Amṛtam vipṛkvat*) аналогична расслоению первичного океана, возникающему в процессе пахтанья. В качестве дополнительного доказательства К.Гельднер привлекает 163-й гимн 1-й мандалы,

где говорится о священном коне, появившемся «из океана, или первородного источника» (RV.I.163.1)⁶⁵. Внимание исследователя привлекла еще одна строфа этого гимна, уточняющая, что конь не только родился в первородном океане, но и был «наполовину отделен от сомы» (*asī somaṇa samāyā vipṛktaḥ*) (RV.I.163.3). Таким образом, в этом гимне присутствует мотив возникновения из океана, столь важный для эпического мифа, и указан способ — «разделение», обозначенный тем же глаголом, что и разделение хависа.

Подход, предложенный К.Гельднером, кажется нам верным, и архаические истоки мифа о «Пахтанье амриты» действительно следует искать именно в Ригведе. Однако, на наш взгляд, в этом памятнике существуют значительно более близкие параллели эпическому преданию, нежели те, что были указаны К.Гельднером. Не менее часто, чем жертвенное масло, в Ригведе под амритой подразумевается специально приготовленный сок сомы, обладавший способностью даровать бессмертие. На наш взгляд, именно этот пласт представлений об амрите был актуализирован в мифе о «Пахтанье амриты». В этом смысле показательно, что эпический миф практически точно следует ведийским представлениям об амрите как соке сомы. К числу отличительных черт напитка бессмертия в Ригведе относятся его нахождение в воде и сочетание с лекарственными добавками:

«В водах — амрита, в водах — целебное средство,
И во славу вод
Будьте мужественны, о боги!»
(RV.I.23.19)

Существует и прямое указание на происхождение амриты из океана:

«Медовая волна поднялась из океана.
С сомой она приобрела свойства амриты».
(RV.IV.58.1)

В эпическом мифе амрита также скрыта в воде. Ее лишь нужно было выделить путем сбивания или интенсивного смешивания вод. При этом, когда сбивался великий океан, там возникла не только амрита, но «вместе с нею всякие лекарственные травы»⁶⁶. Указывается также, что в процессе пахтанья «в воды океана потекли разнообразные выделения из могучих деревьев, а также множество соков трав. Именно от питья тех соков, наделенных бессмертной силой... боги достигли бессмертия»⁶⁷. Таким образом, в мифе подразумевается и сама идея смешивания растительных соков с водой, со-

ставлявшая суть ведийского ритуала получения амриты. Присутствует и третья составная часть амриты — молоко, в которое частично превратились воды океана при пахтанье. Нет лишь главного компонента эликсира бессмертия — самого сомы. При этом логика построения мифа такова, что позволяет с помощью косвенных характеристик ясно намекнуть на сому, но при этом не назвать его прямо. К числу этих косвенных указаний относится не только семантическое переименование сома-амрита, но и весьма нетривиальный прием, позволяющий на мифологическом уровне представить реальные ритуальные действия выжимания сомы.

Во многих гимнах Ригведы упомянуты реалии торжественного ритуала получения сомы, исполнявшегося только жрецами, и лишь однажды характеризуется обряд «простого» или «скорого выжимания сока сомы» (*añjaḥsava*) (РВ.І.28), который мог совершать любой домохозяин вместе со своей женой. На наш взгляд, именно конкретные детали этого ведийского ритуала были переосмыслены как мифологические события и составили сюжетную основу мифа о «Пахтанье амриты». Ригведа так описывает обряд «скорого выжимания сомы»:

«Где давящий камень на широкой основе
Возвышается для выжимания...
Где женщина отталкивает и притягивает [мутовку]...
(букв. — «совершает отодвигание и придвигание»)
Где мутовку (*manthāṁ*) привязывают
Как поводья, чтобы править,
Пей же [там], о Индра,
Соки, выжатые в ступке».
(РВ.І.28.1-4)⁶⁸

Гимн Ригведы имеет зашифрованно-метафорическую форму, однако указанные в нем приспособления и приемы позволяют достаточно точно представить себе процесс выжимания сомы. На дно деревянной ступки устанавливался давящий камень, и на него укладывались растения, содержащие сок сомы. Мутовка обвязывалась веревкой, за оба конца которой брались домохозяин и его жена. Попеременно натягивая веревку, они заставляли мутовку вращаться, тем самым раздавливая и растирая растительную массу. Сок, полученный с помощью этого нехитрого приспособления, стекал с поверхности давящего камня в ступку.

Следует отметить, что в научной литературе рассматриваемый ритуал практически не описан, а переводчики данного гимна обычно интерпретируют термин *мантха* (*manthā*) как пестик⁶⁹, подразумевая, что растения, содержащие сок сомы, не растираются, а толкутся. На первый взгляд это не имеет существенного значения, однако в результате иначе реконструируется и сам обряд «скорого выжимания сомы». Тип по-

лучения сока основывается уже не на вращательных движениях мутовки, а на вертикальном перемещении пестика, поднимаемого на некоторую высоту и с усилием опускаемого вниз.

Однако точное значение слова *мантха* все-таки мутовка, а не пестик. На это специально указывает и наиболее авторитетный комментатор Ригведы Саяна, подчеркивающий, что в паде 4а данного гимна имеется в виду та самая мутовка, которая обычно «используется для смешивания молока [с сомой]». Следует отметить, что в ведийском ритуале чистый сок сомы использовался редко. Обычно его разбавляли водой или коровьим молоком. Этот процесс происходил следующим образом. Сок сомы, воду и молоко сливали вместе в деревянный чан и, используя мутовку, энергично перемешивали, создавая ритуальный напиток. Согласно Саяне, в обряде «скорого выжимания сомы» использовалось точно такое же приспособление, с той лишь разницей, очевидно, что на дно деревянного сосуда укладывался плоский давяльный камень. Дополнительным доказательством служит и то, что *мантха* фиксировалась с помощью веревки. Для мутовки это необходимо и составляет принцип ее действия, в то время как оплетать веревкой пестик совершенно не нужно и даже бессмысленно. Примечательно, что глагол *vibadh*, употребленный в данном гимне Ригведы, означает не просто «привязывать», но «закреплять с обеих сторон»⁷⁰. Иными словами, концы веревки должны были оставаться свободными, а в ее центре завязывался специальный узел, плотно обхватывавший мутовку. Ригведа сравнивает веревку с поводьями, которые привязывают, чтобы править. Подразумевается, что и мутовка управлялась и приводилась в движение с помощью веревки, один из свободных концов которой брала в руки жена домохозяина, совершавшего обряд «скорого выжимания сомы», а другой — он сам. Таким образом, описываемое приспособление было не «одноручным», как пестик, а «двуручным» и требовавшим двух участников.

Нетрудно заметить, что при всей разнице выжимания сомы в небольшой по размерам ступке и космического пахтанья амриты в громадном океане тип получения желаемого напитка практически одинаков. В рассматриваемом мифе роль ритуального сосуда-ступы играет океан; давяльный камень, покоящийся на широком ложе, ассоциируется с царем черепах, погрузившимся на дно и подставившим свою спину; маленькая мутовка заменяется гигантской горой Мандарой, а веревка, используемая при выжимании сомы, — змеем Васуки. Так же как и в ритуале «скорого выжимания сомы», этот грандиозный механизм, сооруженный в океане, приводился в движение попеременным натягиванием змея-веревки с двух сторон.

Примечательно, что родовым понятием, объединяющим все эти элементы пахтанья, выступает слово *manthā*, употребленное в привлекаемом для сравнения гимне Ригведы. Так, Мандара в легенде Махабхараты устойчиво именуется *manthagiri*, т.е. гора-мутовка, о Васуки говорится, что он *manthanīkṛta* (совершающий пахтанье). Вода, сбиваемая богами и демонами в молоко, получает обозначение *manthodaka* (т.е. *mantha-udaka*), и, наконец, сам акт пахтанья океана определяется как *manthana*, и эта же форма употребляется в названии Самавакары *Amṛtamanthana*.

Характерно, что и образность анализируемого эпического мифа оказывается достаточно близкой образности гимна Ригведы. Согласно Ригведе, выжимание сока сомы в ступке сопровождается сильным грохотом:

«А когда уж тебя, ступочка,
В каждом доме впрягают
Здесь звучи громче всего,
Как барабан у победителей!»
(РВ.І.28.5)

Звуковой эффект возникает также и при добывании амриты из океана: «В то время, когда боги и асуры пахтали океан посредством Мандары, там поднялся великий шум, подобный грому ханью чудовищных облаков»⁷¹.

Махабхарата сообщает, что демоны и боги стремительно вращали Мандару, натягивая то хвост, то голову Васуки. Аналогичные действия обуславливали круговые движения мутовки, установленной на давящем камне:

«Приобретающие жертвой, добывающие самую большую награду,
Эти двое громко мечутся туда-сюда,
Пожирая растения сомы,
Подобно паре буланых коней».
(РВ.І.28.7)

Быстрое вращение деревянной мутовки создавало токи воздуха, ассоциируемые с ветром:

«А самую твою верхушку,
О дерево, ветер обвеивает.
Так выжимай же сому, ступка,
Индре для питья!»
(РВ.І.28.6)

Ветры вместе с дымом и пламенем сопровождали и процесс пахтанья океана. Собираясь вокруг мутовки-Мандары в тучи, они проливались дождем на головы утомленных небожителей.

Гимн Ригведы свидетельствует о широком распространении ритуала «скорого выжимания сомы», совершавшегося «в каждом доме» (РВ.I.28.5). Таким образом, можно считать, что в ведийское время (а при устойчивости индийской традиции — и в раннеэпический период) этот способ получения сомы был хорошо известен во всех слоях индийского общества. Иными словами, ступка с положенным на дно давящим камнем, мутовка и веревка ясно указывали на конкретный обряд, связанный с сомой. На узнавание было рассчитано и иносказание мифа, описывающего фантастические, но идентичные по своему значению атрибуты космического пахтанья — черепаху, покатая форма которой достаточно точно соответствовала образу возвышающегося давящего камня, гору Мандару, которая, как и мутовка, была широкой у основания и суживалась кверху, и змея Васуки, прочного и эластичного, как веревка.

Таким образом, на наш взгляд, миф о «Пахтанье амриты» представляет собой реинтерпретацию ведийских культовых представлений, связанных с сомой. В самхитах культ сомы практически не получил мифологического осмысления, в то время как его ритуальный аспект был выражен очень ярко. Конкретные элементы ведийских ритуалов выжимания сомы и его смешивания с водой получили в мифе о «Пахтанье амриты» новое мифологическое обоснование, построенное на актуализации изначальной ведийской символики. В эпическое предание сома был включен под именем амриты, что, с одной стороны, выявляло ее единство с ведийским символом, а с другой — подчеркивало свойство эликсира бессмертия.

В развитом индуизме сома и амрита являлись отчасти взаимозаменяемыми понятиями. Связь между ними устанавливалась через Луну, выполнявшую роль сосуда для хранения напитка бессмертия и одновременно отождествлявшуюся с Сомой, ставшим лунарным богом. Культ Сомы в такой форме не был характерен для ведийского времени, и в самхитах в подавляющем большинстве случаев Луна именовалась не Сома, а Чандра. С другой стороны, идеи связи Луны и Сомы получают распространение уже в поздневедийскую эпоху. Так, Сома ассоциируется с Луной в сравнительно позднем свадебном гимне Ригведы из X мандалы (РВ.X.85). В Атхарваведе говорится, что Луна «питается посредством напитка, который состоит из амриты» (Атх.3.31.6). В Шатапатха-брахмане божество Луны устойчиво именуется царем Сомой, пищей богов, дарующей бессмертие, а Луна называется «высочайшей славой Сомы на небесах» (ШатБр.VII.3.1.46). Существует и прямое утверждение, что «Луна есть не что иное, как царь Сома, пища богов» (ШатБр.XI.1.4.4.). Аналогичное

понимание Луны-Сомы встречается в Айтарея-брахмане (АйтБр.7.11.5) и многих других брахманах и пуранах.

Именно эта концепция сомы—луны—амриты нашла свое воплощение в эпическом мифе о «Пахтанье амриты». Согласно преданию, первым результатом космогонического творения был Месяц-Сома, появившийся из молочного океана и поднявшийся на небо. В конце мифа боги, отвоевавшие свое право единолично владеть амритой, помещают ее в надежный сосуд и передают его на хранение Киритину-Наре. В Махабхарате не говорится прямо, что этим сосудом стала Луна, возникшая в ходе пахтанья, но в последующей традиции вместе с драгоценным эликсиром считалась именно она. По представлениям пуран, ночное светило периодически наполнялось амритой, которой в светлую половину месяца наслаждались боги, а в темную — питары-предки. Интерпретация бога Сомы как бога Луны и хранителя амриты получила широкое распространение в индуизме, в то время как ритуальная ипостась сомы—жертвенного сока перестала быть актуальной. Объективным обстоятельством, обусловившим изменение символики, явилось постепенное исчезновение культа сомы в поздневедийскую эпоху. В эпический период ритуалы типа *сома-яджны* уже не совершались, забытым оказалось даже растение, содержащее опьяняющий, галлюциногенный сок. Однако сакральные представления о соме, составлявшие древнейшее ядро ритуализма индоариев, очевидно, сами по себе считались достаточно священными и не могли быть полностью преданы забвению. Вероятнее всего, именно поэтому ушедшие из ритуального обихода обрядовые действия выжимания сока сомы, его смешивания с водой и молоком были осмыслены как мифологические события, определившие основу мифа о «Пахтанье амриты».

Таким образом, эпический миф о «Пахтанье амриты» наследует многие сущностные аспекты ведийского понятия сомы. Однако ими число ведийских реминисценций не ограничивается. К их числу принадлежит и мотив борьбы богов и демонов, занимавший центральное место в мифологии самхит. Подобно тому как сома олицетворял собой главный ведийский ритуал, тема противостояния двух космических начал являлась основным ведийским мифом. В Ригведе богом-воителем считался Индра. Его борьба с противником-демоном представлена во множестве версий, варьирующих одну и ту же сюжетную схему. Существенно важно, что обязательным элементом этой схемы был сома. В ряде случаев сомой (или амритой) временно владеет антагонист Индры, с которым тот вступает в поединок ради чудесного напитка. Чаше Сома рассматривается как союзник Индры, помогающий ему одержать победу (РВ.1.80.2-6). Кроме того, Индра всегда пьет сому пе-

ред боем, что и обеспечивает его преимущество (РВ.І.32.3). Нетрудно заметить, что все эти мотивы актуализируются в мифе о «Пахтанье амриты». Борьба разгорается из-за амриты, которую боги, в отличие от асуров, успевают отведать перед сражением. Получив благодаря амрите перевес сил и став бессмертными, они наносят демонам сокрушительное поражение.

Специалисты по ведийской мифологии пришли к выводу, что в Ригведе асуроборческий подвиг Индры интерпретировался как акт творения, создания упорядоченной вселенной из первозданного косного хаоса⁷². К ведийской эпохе относится и идея рождения мира из первичных вод, дающих начало всему сущему (ШатБр.ІV.7.4.3-5; IV.8.2.3-5). Аналогичное космогоническое истолкование имеет и эпический миф. Оригинален лишь метод творения, неизвестный предшествующей традиции. Космос организуется посредством пахтанья, вначале приводящего к сгущению вод, а затем дающего богатейшие сокровища и устанавливающего новый порядок вещей. Космогонический аспект мифа о «Пахтанье амриты» определил его особую важность для культуры постведийской эпохи, в которой он получил статус основного предания о происхождении мира.

Рассматривая связи мифа о «Пахтанье амриты» с ведийской мифологией, нельзя не упомянуть мотив похищения чудодейственного напитка женщиной. В эпической легенде момент похищения амриты принципиально важен. Он лежит на границе двух уже рассмотренных нами значительных событий, первое из которых — получение амриты, а второе — битва за нее. Любопытно, что и этот центральный эпизод также заимствуется из круга ведийских преданий. В текстах брахмач содержится легенда, рассказывающая, что некогда сома находился на небе, а боги жили на земле. Хранителями сомы были гандхарвы. Однажды боги собрались вместе и решили получить сому. С этой целью они испробовали различные средства, оказавшиеся неэффективными. Затем они сказали: «Гандхарвы любят женщин. Давайте пошлем Вач, и она вернется к нам с сомой». Расчет оказался верным. Вач отправилась к гандхарвам и похитила у них сому для богов (ШатБр.ІІІ.2.4.1-4)⁷³. Ситуация практически полностью совпадает с событиями мифа о «Пахтанье амриты». Боги желают получить сому у своих друзей-противников и в конечном счете добиваются своего, используя силу женского очарования. Одновременно в эпической легенде этот сюжет несколько усложняется. Эликсир бессмертия похищает у асуров не просто одна из небожительниц, а Вишну-Нараяна, принявший облик женщины. Этот бог является центральной фигурой мифа. Именно к нему обращаются боги за помощью в критические моменты пахтанья. Следует отметить, что, несмотря на раз-

нообразии аватар Вишну, его женская ипостась уникальна и фактически связана только с событиями анализируемого мифа. Не исключено, что перевоплощение Вишну в прекрасную женщину было обусловлено конкретной ведийской мифологией, по которой похищение сомы совершала именно богиня.

Таким образом, на наш взгляд, эпическое предание об амрите является синтетическим, искусственно смоделированным мифом, соединившим воедино центральные ритуальные и мифологические идеи ведийской эпохи. Актуален вопрос о времени появления этого мифа. Как уже отмечалось, он не зарегистрирован ни в одном памятнике ведийской эпохи. О нем ничего не сообщают самхиты, хранит молчание и более поздняя брахманистская литература, созданная в период VIII-VI вв. до н.э. Легенда впервые встречается лишь в первой книге Махабхараты, мифология которой, по мнению исследователей, принадлежит к наиболее древнему слою эпоса, сформировавшемуся около середины I тыс. до н.э.⁷⁴ По всей видимости, эта дата достаточно точно указывает время возникновения мифа, и в самом деле появившегося на рубеже двух эпох — поздневедийской и раннеэпической. Примечательно, что по типу мифологических представлений и характеру образности миф о «Пахтанье амриты» значительно ближе к мифологии древних самхит, чем к мифологии брахман и упанишад. Поздневедийские памятники продолжают сохранять тему борьбы богов и асуров, однако в этих текстах она не имеет космогонического значения, пафос состязательности заметно снижен, а сама идея борьбы нивелирована. Так, в прозаических упанишадах, исторически наиболее близких раннему эпосу, боги сражаются с демонами посредством исполнения *удгитхи*, или особого ритуального пения. Брихадараньяка-упанишада сообщает об этом так: «От Праджапати произошло два вида существ: боги и асуры. И боги были моложе, асуры — старше. Они боролись друг с другом за эти миры. Боги сказали: «Давайте победим асуров при жертвоприношении с помощью *удгитхи*» (БхУп.1.3.1)⁷⁵. В поздневедийский период описанная ситуация становится архетипической. Фактически победа богов ставится в прямую зависимость от знания брахманистских догматических норм и большую, нежели у асуров, искусственность в совершении обрядов. Легко заметить, что миф о «Пахтанье амриты» не имеет ничего общего с этой эзотерической ритуализированной традицией и, более того, в известной степени даже отрицает ее. Сравнительно поздняя легенда Махабхараты отражает иное мировоззрение и включает в себе искусственно возрожденную мощь архаического мифотворчества.

Таким образом, можно констатировать, что в середине I тыс. до н.э. в индийской культуре возник новый миф, синтезировавший важнейшие ритуально-мифологические представления ведийской эпохи. В Махабхарате сохранился нарративный вариант мифа. Натьяшастра сообщает и о практике его инсценирования, связывая с ней зарождение зрелищной традиции. Для понимания целей инсценирования мифов и уточнения статуса ранней драмы существенно, что она с самого начала исполнялась после пурваранги. Об этом прямо говорится в легенде, рассказывающей о постановке первой легендарной Самавакары (НШ.4.10). Лишь совершив по всем правилам пурварангу, можно было представлять драму. В первой главе трактата это утверждается еще более категорично: «Питамаха (Брахма) сказал всем богам: «Совершите надлежащим образом жертвоприношение в доме для натьи... а не совершив пуджу, не следует устраивать ни сцену, ни спектакль. А кто, не совершив пуджу, устроит сцену [и] спектакль, знание того бесплодно, и придет [он] к дурному рождению... [и] окажется в ничтожестве. А кто совершит пуджу в соответствии с правилами, как предусмотрено, тот приобретет великие богатства и достигнет небесного мира» (НШ.1.122-128).

Итак, согласно Натьяшастре, ритуал и драма не просто тесно связаны, но мистериальное действие фактически бессмысленно и даже вредоносно, если оно не предварено специальным жертвоприношением. Театрализованный миф не только следовал за пурварангой, но и обретал сакральный статус лишь в качестве дополнения к строгому, выверенному ритуалу. При этом, как кажется, пуджа и драма решали несовпадающие ритуальные задачи. Эзотерический смысл пуджи мог оставаться таинственным для верующих, в то время как мифологическое содержание драмы должно было быть понятным каждому из адептов. Иными словами, пуджа была богослужением, обращенным в первую очередь к небожителям, а театрализованный миф выполнял роль зрелищной проповеди, призванной также в значительной степени воздействовать на адептов. Тем самым драма, знакомящая верующих с преданиями священного канона, обладала важнейшей обрядово-проповеднической функцией.

Фактически пурваранга и натья составляли особый богослужебный чин, в котором пурваранге как строгому, выверенному ритуалу принадлежала роль литургии, обрамлявшей таинство жертвоприношения-пуджи, а разыгрывавшаяся вслед за ней натья имела статус литургической драмы. Хотя ритуал и ритуальная драма были слиты в единой культовой церемонии, они были достаточно автономными по отношению друг к другу. Пурваранга-пуджа, как это было показано в первой главе исследования, обладала всеобщим универсальным ха-

рактером. Ритуал, теологическая основа которого оставалась заданной и неизменной, мог совершаться и без своего драматизированного дополнения (как это было, к примеру, в средневековых обрядах пуджи), в то время как ранняя драма, по всей видимости, не мыслилась вне церемонии поклонения богам и разыгрывалась только в процессе жертвоприношения.

Результатом тесного взаимодействия пурваранги и натьи явился ряд ритуально-мифологических идей, оказавшихся общими для ритуала и ритуальной драмы. Так, рассматривая эпическое предание, мы отмечаем уникальность перевоплощения Вишну, чье превращение в прекрасную женщину не характерно для мифологии этого бога и прямо связано с событиями мифа о «Пахтанье амриты», ориентирующегося на ведийскую легенду о подвиге небожительницы. В этом смысле примечательно, что в пурваранге Вишну также почитался в женской ипостаси. Делая три шага, сутрадхара поклонялся Вишну как носителю женского начала, одновременно почитая Брахму в его обезличенно-среднем виде, а Шиву — в мужском (НШ.5.98-101). Учитывая необычность женского образа Вишну, зашифрованно-символическое действие жреца может быть объяснено лишь конкретным эпизодом *Амритамантханы*, обосновывающим единственное в своем роде проявление многоликого бога.

Отмеченное сходство пурваранги и мифа о «Пахтанье амриты» является не единственным. Между ними существуют и другие совпадения, к числу которых можно отнести значение белого цвета. Напомним, что белые цветы разбрасывались по сцене в пурваранге, исполнители которой были также одеты в белые одежды. Любопытно, что богатые дары, добытые в процессе пахтанья, практически все окрашены в белый цвет. Белизной отливают Месяц-Сома, в белое одеяние облачена богиня Шри, конь Уччхайшравас обладает чисто белой мастью, и, наконец, сияюще-белым оказывается сосуд, в котором из океана появилась амрита. Очевидно, символика белого цвета, превалировавшего в колористической гамме ритуала и театрализованного мифа, служила внешним проявлением божественности, символизируя чистоту и незапятнанность высшего мира.

Вполне возможно, что содержание древнейшей Самавакары не только воздействовало на символику пурваранги, но и в значительной степени повлияло на формирование нарративной версии мифа о «Пахтанье амриты», дошедшей до нас в составе Махабхараты. В этом смысле не драма использовала легенду из эпоса, а сценарий *Амритамантханы* определил возникновение сказания Махабхараты, сохранившего и в эпической форме свои некоторые родовые черты.

* * *

Важен вопрос об исполнителях театрализованного мифа. На наш взгляд, первоначально ими были те же четыре жреца, что совершали пурварангу. Доказательством того, что данное предположение является не беспочвенным, служат свидетельства средневековых теоретиков, и прежде всего Абхинавагупты. Автор комментария к Натъяшастре прямо указывает, что в каждом акте Самавакары должны были появляться четыре персонажа, а именно — герой, его противник и два их помощника (Абх., т. II, с. 437). Мнение Абхинавагупты разделяют и другие знатоки драмы; к примеру, аналогичное утверждение содержится в Натъядарпане (НД., с. 109).

На первый взгляд данное свидетельство средневековых теоретиков противоречит Натъяшастре, согласно которой число героев Самавакары было двенадцать. Однако из текста трактата нельзя заключить, появлялись ли они все вместе в каждом из действий или могли как-либо распределяться по актам, с тем лишь условием, чтобы общее их количество оставалось неизменным. Если предположить, что во всех трех действиях Самавакары принимало участие одинаковое число действующих лиц, а именно четыре, то простое умножение числа героев на количество действий позволит получить результат, указанный в Натъяшастре.

Опираясь на сказанное, можно считать, что, совершив пурварангу, жрецы ненадолго покидали сцену, гримировались, надевали соответствующие платья и представляли небожителей уже не скрыто, как в пурваранге, а явно. Двое из них изображали богов, а двое — их соперников-асуров.

Поскольку ранняя драма имела не игровой, а сакральный характер, то, очевидно, ее исполнители не столько имитировали божественных персонажей, сколько перевоплощались в них. Нетрудно представить, что в восприятии присутствующих на церемонии на сцене находились не люди, одетые и загримированные как боги, а сами боги, зримо появлявшиеся перед адептами. Несомненно, лицезрение Брахмы, Вишну-Нараяны и других небожителей, принимавших участие в Амритамантхане, должно было глубоко волновать религиозное чувство верующих. Кроме того, доступный для всех язык образов позволял широко популяризировать религиозные идеи, заложенные в мифе о «Пахтанье амриты». Построенный на сочетании архетипов ведийской эпохи, претерпевших значительную трансформацию, этот миф был одновременно и узнаваем и нов. Он посвящал адептов в тайны сотворения мира и установления космического порядка, как понимали их жрецы, совершавшие сценическую пуджу.

Вероятно, древнейшие формы этой религиозной церемонии, состоявшей из пуджи и натьи, были достаточно просты.

Должно было пройти значительное время, прежде чем в своем каноническом варианте, известном по Натъяшастре, она приобрела строгую выверенность. Сколько-нибудь достоверно мы можем реконструировать лишь этот зрелый этап развития традиции, когда на сцене совершались десять обязательных стадий пурваранги, в последней из них посредством намека указывалась тема пьесы, а уже вслед за ними разыгрывалась трехчастная Самавакара. На наш взгляд, в случае Самавакары создатель Натъяшастры сформулировал не общие признаки жанра, обладавшего известной вариативностью, а описал точные характеристики архаического театрального действия, имевшего заданную продолжительность и строго фиксированные темы. Подобная регламентация вряд ли преследовала художественные цели, зато хорошо соотносилась с временной и событийной нормативностью ритуала.

Таким образом, на наш взгляд, Самавакара является основным и наиболее ранним типом мистериальной драмы, представлявшим собой инсценирование космогонического мифа, возникшего около середины I тыс. до н.э. В качестве зрелищной проповеди она составляла необходимую часть богослужения в форме пуджи и исполнялась теми же жрецами, что совершали обряд жертвоприношения. Подобно пурваранге, приводившей к дхарме, славе и долголетию (НШ.5.57), Самавакара была особым ритуалом, позволявшим, как указывает Натъяшастра, достигать трех основных целей жизни — дхармы, камы и артхи (НШ.4.3).

Дима — миф о «Сожжении трипуры»

Ближайшим к Самавакаре мистериальным жанром является Дима (Dima), названная в IV главе Натъяшастры второй драмой, сочиненной Брахмой сразу же после *Амритамантханы*. Она именовалась *Трипурадаха* (Tripuradāha), и, как свидетельствует название, в ней инсценировалась история «Сожжения Трипуры». Вероятнее всего, Дима действительно появилась несколько позднее Самавакары и отражает следующий, хотя и довольно близкий, этап развития традиции. Подобно уже рассмотренному виду ритуальной драмы, Дима входила в состав религиозной церемонии, имевшей постоянную обязательную часть (пурварангу) и менявшуюся (натю) (НШ.4.9). Очевидно, при неизменности «литургии» театрализованные «проповеди» обладали известной вариативностью и после одного и того же богослужения могли разыгрываться различные мифы. На наш взгляд, Диму, так же как и Самавакару, нельзя назвать драматическим жанром в полном смысле этого слова. Скорее обе они представляли собой достаточно «жесткие» и неподвижные формы театрального

действия, все признаки которых детерминировались сюжетом инсценировавшегося мифа. Содержание и структура этих протодраматических форм были тесно сцеплены между собой. Как следствие этого, события легенды о «Сожжении Трипуры» не укладывались в трехчастную композицию Самавакары и, по всей видимости, специально для нее был создан особый вид драмы, закрепивший отличительные черты сценической репрезентации этого мифа.

В классификации XX главы Дима охарактеризована гораздо более лаконично и обобщенно, нежели Самавакара (НШ.20.84-89). Согласно трактату, эта драма состояла из четырех частей, о составе событий и продолжительности которых Натъяшастра ничего не сообщает. Точно указывается лишь число действующих лиц — 16, очевидно имевшее принципиальное значение. Тем самым Дима была на одно действие длиннее, чем Самавакара, и в ней насчитывалось на четыре персонажа больше. Совпадение чисел не кажется случайным; вероятнее всего, Дима исполнялась теми же самыми жрецами, что совершали ритуал пуджи и разыгрывали Самавакару. Они вчетвером выходили на сцену в каждой из четырех частей Димы, что соответственно увеличивало и общее число действующих лиц.

Все остальные определения трактата характеризуют Диму уже не структурно, а содержательно. Ее героями были боги, асуры, ракшасы, бхуты, якши и наги. Среди этих персонажей божественного и демонического происхождения выделялся один протагонист возвышенного (*udātta*) типа. Исполнителями являлись только мужчины, женские роли полностью отсутствовали. Сюжет Димы должен был быть хорошо известным и заимствоваться из мифологии. В его основе лежал конфликт (*bheda*), приводивший к раздорам и единоборствам, а также вызывавший взаимный обман и плутовство среди враждующих партий. Дима разыгрывалась в спиритуальном и силовом стилях и в целом более, чем Самавакара, была ориентирована на изображение сценической битвы. Действие драмы было экспрессивным и напряженным, и одновременно достаточно мрачным. Согласно Натъяшастре, ее эмоциональная палитра исключала эротическое и комическое настроения и строилась на сочетании шести других *рас*. В результате по ходу представления зрители вслед за героями драмы в той или иной последовательности должны были испытывать чувства печали, гнева, отваги, страха, отвращения и удивления. По предписанию Натъяшастры, в Диме помимо собственно битвы должны были представляться штормы и землетрясения, падения метеоритов, затмения Луны и Солнца и другие подобные им стихийные бедствия. Несомненно, для показа этих природных катастроф требовалось значительное число искусно сделанных моделей и специальной бутафории, тем или

иним способом перемещавшейся по сцене. Таким образом, изобразительная сторона действия в Диме была не только очень красочной и пышной, но и тщательно разработанной.

При всей схематичности и условности данного описания оно дает достаточно ясное представление о структуре и содержании Димы, что позволяет сравнить его с сюжетом мифа о «Сожжении Трипуры». Изложение мифа отсутствует в тексте Натяшастры, но, так же как и предание о «Пахтанье амриты», оно может быть найдено в Махабхарате. «Карнапарва», восьмая книга эпоса, содержит легенду о Трипуре, крепости демонов, испепеленной стрелой бога Шивы⁷⁶. Напомним кратко ее содержание.

В незапамятные времена, когда боги, потеснив асуров, сбросили их в океан, три сына демона Тараки предались аскезе и после многолетнего подвижничества заслужили благоволение Брахмы. В дар у великого владыки они попросили позволения создать крепость, которую никто и ничто не могло бы разрушить. Брахма, ссылаясь на то, что все в мире подлежит разрушению и смерти, соглашается на постройку трех городов, которые могут быть уничтожены лишь тогда, когда соединятся в один. Под руководством Майи, архитектора асуров, демоны построили три города, первый из которых — золотой — располагался на небе, серебряный парил в воздушном пространстве, а железный прочно стоял на земле. Получив столь надежное убежище, асуры стали притеснять всех живущих в трех мирах.

Тогда боги во главе с Индрой пришли к Брахме и попросили у него совета. Создатель, желая защитить богов и наказать демонов за несправедное поведение, предлагает богам обратиться к могущественному богу Шиве. Последовав его совету, боги отправились к Шиве и, восславив его, стали умолять разрушить Трипуру. Шива согласился совершить этот великий подвиг при условии, что все боги без исключения отдадут ему половину их магической энергии. Получив ее, он возвысился над всеми небожителями и стал называться великим богом — Махадевой.

К битве снарядили особую колесницу, повозкой которой стала сама Земля, одной осью — гора Мандара, а второй — Великий океан, в то время как змей Васуки послужил поводьями. Солнце и Луна были приспособлены вместо колес, а небесный свод вместе с планетами и звездами использовался как покрывало. Прекрасная гора Меру стала флагштоком, а облака — разноцветными знаменами. Год с его шестью сезонами образовал лук, а Агни, Вишну и Сома расположились в смертоносной стреле. Агни стал древком, Сом — передней частью, а Вишну занял острие этого всепобеждающего оружия.

После того как колесница была оснащена, апсары исполнили в честь Шивы танец, а гандхарвы сопровождали его игрой на музыкальных инструментах. Все было готово для великой битвы, не хватало лишь колесничего. По просьбе небожителей ради общего дела им стал сам Брахма. Как только космическая колесница сдвинулась с места, в трех мирах начались различные катаклизмы, при ее приближении города демонов начали сильно сотрясаться, и в тот миг, когда они соединились в один, Шива сжег все три города своей волшебной стрелой.

Нетрудно заметить, что, подобно мифу о «Пахтанье амриты», легенда о «Сожжении Трипуры» членится на отдельные картины, напоминающие игровые эпизоды театрального сценария. Первая из них связана с аскезой демонов и строительством Трипуры, затем следует эпизод с просьбой богов разрушить Трипуру, обращенной вначале к Брахме, а затем к Шиве. Следующая картина была полностью посвящена оснащению космической колесницы Шивы, а в конце следовала великая битва, приводившая к испепелению крепости асуров. В целом события мифа о «Сожжении Трипуры» достаточно точно соответствуют формализованным характеристикам Димы. Рассказываемая в нем история была хорошо известной, соблюдалось и требование заимствовать сюжет из мифологии. В основе интриги эпического мифа, так же как и в Диме, лежал конфликт между богами и демонами, который приводил к раздорам и ожесточенным схваткам. Все герои были божественного или демонического происхождения, и, как предписывает Натьяшастра, среди них выделялся один протагонист возвышенного типа, которым мог быть только Шива-Махадева, ставший по желанию небожителей Великим богом.

Сюжет мифа о «Сожжении Трипуры» соответствовал характеристикам Димы и в том, что не предполагал введения женских образов и каких-либо любовных или комических сцен. Содержание эпической легенды серьезно и драматично, а присущий ей пафос полностью подчинен кульминационному моменту разрушения Трипуры. События мифа делятся на две основные части. Происходящее до битвы, вероятно, разыгрывалось в спиритуальном стиле. Приготовления к сражению, и в первую очередь снаряжение колесницы, преследовали цель поднять боевой дух Шивы и одновременно морально подавить противников-асуров. Для изображения самой битвы, очевидно, использовался *арабхати вритти*, второй стиль, предписываемый Натьяшастрой для Димы. Как указано в трактате, инсценирование мифа о «Сожжении Трипуры» требовало большого числа моделей и бутафории. Вполне возможно, что бутафорскими были три города, расположенные на различных

уровнях в пространстве сцены и символически представлявшие земной, воздушный и небесный миры. Очевидно, моделью была и колесница Шивы, непосредственно перед зрителями получавшая свои «космические» атрибуты и украшавшаяся покрывалами и знаменами. Не исключено, что в самый торжественный момент она действительно начинала двигаться по сцене и ее перемещение вызывало затмения Луны и Солнца, падения метеоритов, землетрясения и другие катаклизмы, предписанные для Димы и искусно имитировавшиеся с помощью специальных приемов и театральных трюков. Несложно было разыграть и кульминационное событие, когда три города выстраивались по одной линии, соединялись в один и пронзались огненной стрелой Шивы.

Вероятно, легендарное свидетельство Натъяшастры полностью достоверно и появление протодраматического жанра Димы действительно было связано с указанным в трактате эпическим преданием. Иными словами, реально существовала Дима *Трипурадаха*, которая, как и *Амритамантхана*, разыгрывалась в процессе богослужения. В этом смысле показательно, что соответствующие этим драмам эпические мифы достаточно близки друг другу по характеру изложения и типу образности. Оба мифа используют одни и те же символические образы — горы Мандару и Меру, змея Васуки и т.д. Действие *Трипурадахи* происходит как бы в той же самой мифологической «вселенной», где ранее развивались события *Амритамантханы*. В обоих мифах различно интерпретируется одна и та же мифологема битвы, а составляющие их конкретные события служат для возвеличивания и прославления двух верховных богов индуизма: *Амритамантхана* — Вишну, а *Трипурадаха* — Шивы. Однако наиболее важно то, что эпические мифы, названные первыми драмами, прямо перекликаются с ритуально-мифологическими сведениями Натъяшастры. Мы уже отмечали связь мифа о «Пахтанье амриты» и пурваранги. Аналогичные параллели ритуалам Натъяшастры существуют и в легенде о «Сожжении Трипуры». Так, поклоняясь различным богам пантеона в обряде освящения нового театрального здания, жрец почитает Шиву в его ипостаси разрушителя Трипуры и обращается к нему со следующим заклинанием-мантрой: «О Бог богов, великий бог Ганеша, [положивший] конец Трипуре, да будет принят [тобой] этот жертвенный дар, очищенный мантрой» (НШ.3.47). Следует отметить, что, прославляя небожителей, жрец обычно называл важнейшее качество бога или указывал на его самое значительное деяние. Тем самым в ритуально-мифологической системе Натъяшастры из многочисленных подвигов Шивы специально выделялся один, связанный с событиями мифа о «Сожжении Трипуры».

Рассматриваемый миф как бы специально создан для прославления Шивы. Его изложение в подобной форме в более поздних, чем Махабхарата, шиваитских пуранах позволило исследователям предположить, что возвеличивание Шивы как Бога богов, отодвигающего на второй план самого Брахму, является следствием конфессиональных ориентаций создателей пуран⁷⁷. Однако эпический миф выдержан, по сути, в том же духе. Шива предстает в нем главным богом, от которого зависит благополучие всех остальных небожителей. Он столь же могуществен как Брахма, а в чем-то даже и превосходит его. Вероятнее всего, шиваитская направленность была присуща мифу о «Сожжении Трипуры» изначально, а не возникла в результате его позднейшего переосмысления.

В этом смысле показательным, что особое положение, которое занимает Шива в эпическом предании о «Сожжении Трипуры», аналогично его высокому статусу в легенде Натьяшастры, рассказывающей о появлении Димы. Согласно этой легенде, Шива не пришел на первое представление *Амритамамантханы*, посмотреть которое собрались все боги и демоны. Тогда, желая показать Шиве спектакль, Брахма вместе с остальными небожителями решает отправиться к нему в Гималаи и разыграть миф о «Пахтанье амриты» еще раз. Прибыв на место и совершив поклонение Шиве, Брахма обратился к нему с такими словами: «О лучший из богов, окажи мне милость, [состоящую в] видении и слышании созданной мной Самавакары» (НШ.4.7). Откликнувшись на просьбу Брахмы, Шива соглашается присутствовать на спектакле. Наблюдает он и пурварангу, совершенную перед натьей. Из легенды следует, что сразу же после *Амритамамантханы* была разыграна еще одна драма, сочиненная Брахмой специально для Шивы и сопровождавшей его свиты из бхутов и ганов. На этот раз была представлена Дима под названием *Трипурадаха*, чрезвычайно понравившаяся Шиве и его спутникам (НШ.4.5-10).

Нетрудно заметить, что обстоятельства представления *Трипурадахи* как бы дублируют сюжет мифа о «Сожжении Трипуры». В легенде Натьяшастры, так же как и в эпическом предании, Шива превосходит всех небожителей. Брахма держится с ним подчеркнуто зависимо. Он не столько приглашает Шиву на спектакль, сколько просит его снизойти до слышания и видения натьи. Желая умиловить грозного бога, Брахма вместе с другими небожителями совершает поклонение в его честь, подобное тому, что совершили боги, пришедшие просить у Шивы защиты от асуров, в мифе о «Сожжении Трипуры».

Брахма обращается к Шиве как к главному знатоку драмы, способному по достоинству оценить созданное Брахмой

искусство натьи. Считается, что Шива усмотрел в нем только один недостаток и исправил его, добавив к драме танец. Данное утверждение является общепризнанным и может быть найдено как в общих работах, посвященных восточному театру, так и в специальных исследованиях по древнеиндийской драме. Однако на самом деле подобная интерпретация легенды Натьяшастры не вполне корректна. В Натьяшастре действительно говорится, что, увидев натью, Шива вспомнил танцевальные движения и позы, созданные им самим в незапамятные времена, в некое «темное время» (НШ.4.13). (Очевидно, этим смутным временем являлся период *пралайи*, наступление которого было прямо связано с оргиастическим танцем Тандава, разрушившим мироздание.) Шива готов поделиться своими знаниями о танце, однако по решению бога танцем следует дополнить вовсе не драму, а предшествующий ей ритуал — пурварангу. «Пусть этот [танец] будет использован тобой, [о Брахма], в пурваранге и добавлен к *Вардхаманаке*... для изображения должным образом смыслов [песнопений с помощью танца]. Пурваранга, которая была [только что] совершена, называлась «чистой», а [она же], соединенная с этим [танцем], будет называться «украшенной» (НШ.4.14-16). Таким образом, из контекста становится ясно, что религиозная церемония, совершенная перед *Амритамантанхой* и *Трипурадахой* и вместе с драмами увиденная Шивой, не содержала танца и поэтому именовалась *чистой* (*śuddha*). Именно ее Шива решает украсить танцевальной интермедией. По мнению Шивы, в танце следует воспроизводить смысл песнопений, исполнявшихся в самом начале сценической части пурваранги, еще до появления на сцене сутрадхары и двух его помощников (НШ.4.14-15). Для того, чтобы отличать эту пурварангу от существовавшей ранее, ей дали новое имя и с тех пор стали называть *украшенной* (*citra*). Вероятно, это легендарное свидетельство справедливо и *чистая* форма пурваранги действительно является более архаической, чем *украшенная*. Следует отметить, что момент, указанный Шивой для исполнения танца, точно соответствует танцевальной интермедии, исполнявшейся жрицами. По всей видимости, женский культовый танец был добавлен к пурваранге сравнительно поздно, во всяком случае тогда, когда в основной своей части структура ритуала уже полностью сложилась и устоялась. Он был как бы механически присоединен к самому началу сценической части пурваранги, никак не влияя на дальнейшее развитие ритуальных событий. Фактически в данной легенде Натьяшастры не только рассказывается история возникновения более зрелищной пурваранги, но и обосновывается появление в ритуале женщин. Напомним, что *чистая* форма пурваранги исполнялась только мужчинами. Таким образом, ритуальная церемония, дополненная тан-

цем, отличалась от существовавшей ранее не только характером выразительных средств, но и составом участников. Иными словами, Шива, обучивший актеров искусству танца, может быть назван творцом особого вида пурваранги, а совсем не нового типа драмы, среди прочего включающей и танец.

Таким образом, в мифологическом контексте памятника существует легенда, возвеличивающая Шиву как Бога богов, занимающего самую вершину божественной иерархии. Одновременно в ритуалах Натьяшастры Шива почитается в его ипостаси разрушителя Трипуры. Несомненно, содержание мифа о «Сожжении Трипуры», составлявшее сюжет древней Димы, и ритуально-мифологические представления Натьяшастры сформировались не независимо друг от друга. Скорее всего они имели общий источник и принадлежали к единой системе религиозных воззрений.

В этой связи необходимо хотя бы кратко рассмотреть генезис мифа о «Сожжении Трипуры». Так же как и миф о «Пахтанье амриты», он имеет четкие ведийские реминисценции. Еще в самхитах встречаются фрагменты легенды о городах-крепостях асуров, расположенных в трех мирах. Судя по многочисленным упоминаниям в источниках, этот миф был достаточно популярен и в поздневедийскую эпоху (ТайтСамх.6.2.3; МайтСамх.3.8.1; АйтБр.4.6.8; ШатБр.ІІІ.4.4). В текстах брахман миф изложен очень кратко. Указывается лишь, что некогда боги боролись с асурами за обладание мирами. Демоны построили три города-крепости: железный — на земле, серебряный — в воздухе и золотой — на небе. Затем боги, собравшись вместе, решили победить демонов. Показателен избираемый ими для этого способ. Боги решают совершить специальное жертвоприношение и с его помощью осадить крепости асуров (ШатБр.ІІІ.4.3-4). Далее в брахманах описывается сам обряд, исполненный богами и получивший название *Упасад*, или буквально — «Осада».

Скажем несколько слов об этом обряде. *Упасад* являлся составной частью ритуала Праваргья, и в нем особо почитались три божества — Агни, Сом и Вишну. В их честь читались гимны Ригведы, и всем трем богам жертвовались облатки и масло, называемые *упасад-хома*. Ритуал совершался дважды в день, в первой и второй его половине, непрерывно в течении трех суток. Действия жрецов, приносящих облатки и восхваляющих Агни, Сому и Вишну, интерпретировались как символическая осада городов. Толкования брахман позволяют понять эзотерический смысл ритуала. Разрушительная сила *упасада* уподоблялась стреле, в частях которой были воплощены Агни, Сом и Вишну (АйтБр.4.6.8)⁷⁸.

Таким образом, в поздневедийскую эпоху легенда о Трипуре интерпретировалась в духе брахманистских представле-

ний и служила истолкованием конкретного обряда. Нетрудно заметить, что миф Махабхараты весьма далек от своих ведийских первоисточников. Он наследует из них лишь самую общую сюжетную схему и идею разрушения трех городов с помощью стрелы, в которой воплотились Агни, Сомы и Вишну. В остальном же эпическое предание совершенно оригинально. Его главным действующим лицом становится Шива, борьба богов и демонов приобретает не ритуализированный, а космический характер, а основную часть повествования занимает красочное описание снаряжения колесницы Шивы и других приготовлений к битве. Так же как и миф о «Пахтанье амриты», эпическая легенда о «Сожжении Трипуры» обладает синтетическим характером, и в ней соединяются воедино различные мотивы ведийской мифологии. К их числу, в частности, принадлежат черты Рудры, ведийского прообраза Шивы, который считался искусным лучником, не расстававшимся с луком и стрелами. Ему же принадлежала и колесница, часто используемая им в битве. Упоминаний о колеснице нет в ведийских вариантах легенды о Трипуре, в то время как в эпической версии космогоническое описание колесницы, выступающей аналогом универсума, приобретает самоценный характер.

Важно, что существует возможность точно установить, какой из мифов — ведийский или эпический — инсценировался в драме *Трипурадаха*. Эту возможность дает само название легендарной Димы, в которой речь идет не просто о разрушении Трипуры, а о ее сожжении. Мотив испепеления тройного города отсутствовал в ведийских версиях и появлялся лишь в предании Махабхараты, где Шива сжигал крепости асуров с помощью огненной стрелы. Таким образом, мы можем заключить, что в Диме *Трипурадаха* разыгрывался именно эпический вариант легенды о Трипуре. Этот вариант, подобно мифу о «Пахтанье амриты», не мог появиться ранее середины I тыс. до н.э., считающейся временем формирования древнейшего слоя Махабхараты. Не исключено, что и в данном случае на нарративную версию мифа, сохранившуюся в эпосе, значительно повлиял сценарий ритуальной драмы, представлявшей собой реинтерпретацию ведийского мифа о трех городах-крепостях асуров.

Подведем некоторые итоги. Анализ содержания древнейших форм мистериальной драмы позволяет сделать ряд важных наблюдений. И в том, и в другом случае сюжет инсценируемого мифа возник на основе переосмысления ведийских культовых представлений. Оба мифа как целостные повествования не были известны в ведийское время и появляются только в эпический период. По характеру изложения и типу образности предания о «Пахтанье амриты» и «Сожжении Трипуры» близки между собой. Одновременно религиозные идеи,

определившие их своеобразие, находят прямые параллели в ритуально-мифологическом комплексе Натъяшастры. На наш взгляд, это свидетельствует о принадлежности ритуальных текстов Натъяшастры и обоих рассмотренных мифов к единой ритуально-мифологической системе, важнейшим отличительным признаком которой являлось представление религиозной драмы.

Ихамрига и Вьяйога

К Самавакаре и Диме, которые можно считать основными видами ритуальной драмы, примыкают две другие драмы типа *Авиддха* — Ихамрига (*Phāmṛga*) и Вьяйога (*Vyāyoga*). Сведения о структуре этих драм очень скудны. Указывается лишь, что Вьяйога состояла из одной части и в ней, «как и в Самавакаре, [участвовало] много мужских [персонажей], но [действие было] не столь продолжительным, поскольку одна только часть [во Вьяйоге]» (НШ.20.92). Сколько действий было в Ихамриге, Натъяшастра не сообщает, но при этом во всем остальном сближает Ихамригу и Вьяйогу, подчеркивая, что «все, что предписано для Вьяйоги, действительно и для Ихамриги тоже, [включая героев]-мужчин, стили и *расы*» (НШ.20.81). Следуя за этим указанием Натъяшастры, мы вправе считать, что сходство этих двух видов драмы распространялось и на количество действий, и Ихамрига, так же как и Вьяйога, представляла собой одночастную драму. Позднее средневековые трактаты описывали четырехактную Ихамригу, однако, как кажется, в Натъяшастре имеется в виду все же более короткая форма драмы. В ином случае трудно объяснить, почему создатели Натъяшастры, давая каноническое определение вида, не упомянули столь важный отличительный признак, как количество действий, и не охарактеризовали внутреннее членение драмы.

Опираясь на сказанное, можно считать, что Ихамригу и Вьяйогу роднят не только действующие лица, способы репрезентации (*вритти*) и пробуждаемые в зрителях эмоции (*расы*), но и такая существенная черта, как число действий. Если древнейшие драмы были трилогиями и тетралогиями, в которых неразвитость структуры каждого действия возмещалась за счет продолжительности и количества частей, то одночастные Ихамрига и Вьяйога обладали значительно более разработанной драматической формой. Натъяшастра особо подчеркивает структурное совершенство этих жанров. Так, Ихамрига должна была создаваться убедительной за счет хорошо приспособленного сюжета (*suvihitavastunibandha*) (НШ.20.78), под которым понималась традиционная история, миф, специально адаптирован-

ный для сцены. Кроме того, эта драма обладала безупречной композицией (*susamāhitakāvya-bandha*) (НШ.20.80), что в одночастной пьесе означает прежде всего продуманное членение на картины и эпизоды, составляющие непрерывное, развивающееся действие. В определении Вьяйоги появляется указание на единство времени: согласно Натъяшастре, в ней следовало представлять события, произошедшие в течение одного дня (НШ.20.90).

Ихамрига и Вьяйога, несомненно, возникли позже Самавакары и Димы и отражают следующий этап развития мистериального театра. Можно лишь предполагать, какие конкретные шаги определили поступательное развитие драмы. Наиболее вероятно, однако, что эволюция шла по пути постепенного усложнения структуры каждого из действий, входивших в древнейшие многочастные драмы. При сохранении всех канонических признаков совершенствовалась именно внутренняя композиция отдельного действия, приобретающая большую стройность и обогащаясь различными, чисто театральными находками. Не следует забывать и о том, что части Самавакары были лишь формально связаны друг с другом, а фактически представляли собой три самостоятельных произведения. Не исключено, что на каком-то этапе развития театра форма одного из них послужила образцом для нового вида одночастной драмы, менее строго регламентированного, чем архаические мистериальные жанры.

Для Ихамриги и Вьяйоги, в отличие от Самавакары и Димы, Натъяшастра не указывает точное название инсценируемого мифа, но характеризует их содержание достаточно подробно. В Ихамриге боги враждовали между собой из-за божественной девы. В основе конфликта лежал гнев небожительницы, вызывавший среди героев смятение (*saṁkṣobha*), возбуждение (*vidrava*) и ожесточенные взаимные конфликты (*saṁphēṭa*) (НШ.20.70). Сюжет драмы разворачивался вокруг любовной интриги, вследствие которой возникала борьба из-за героини, ее похищение и прямое столкновение противников (НШ.20.80).

Действующими лицами Ихамриги были небожители, отличающиеся неистовым и страстным (*uddhata*) темпераментом. Развитие событий вызывало у них чувство взаимной ненависти, кульминацией которого становилось сражение, разыгрываемое непосредственно перед зрителями (НШ.20.82).

Вероятнее всего, в Ихамриге разыгрывался какой-либо конкретный миф или ряд мифов, связанных с преследованием антилопы. На это указывает само название жанра — *īha* (покушаться, настигать), *mṛga* (антилопа). К их числу, в частности, мог принадлежать миф о жертвоприношении Дакши. В

нем рассказывается, как Дакша, устроивший первое в мире жертвоприношение, созвал на него всех богов, за исключением Шивы, которому не оставили доли в общей жертве. Узнав об этом, разгневанный бог взял свой лук и пришел на место совершения обряда. Он пронзил жертву стрелой, и она превратилась в антилопу. Вознесшись на небо, антилопа стала созвездием *Мригаширша* (букв. — «Голова антилопы»).

Данная версия мифа не полностью отвечает формальным требованиям, предъявляемым к сюжету Ихамриги, в частности она не предусматривает любовной интриги. Тем не менее не следует полностью отбрасывать ее по двум следующим причинам. Во-первых, в ней речь идет о преследовании антилопы, а во-вторых, этот миф упоминается в Натьяшастре, где с его помощью обосновывается появление танца Тандава, исполненного Шивой после разрушения жертвоприношения Дакши (НШ.4.255).

Вариантом этого предания является миф о Праджапати, принявшем облик самца антилопы и намеревавшемся вступить в кровосмесительную связь с собственной дочерью, за что Шива снес ему голову, навечно застывшую в созвездии *Мригаширша*. Не исключено, что существовали и иные версии данного мифа, развивавшегося по следующей схеме: главным действующим лицом был Шива; по тем или иным причинам он испытывал чувство гнева и, восстанавливая справедливость, совершал свой подвиг, в результате которого на небе появлялось новое созвездие *Мригаширша*. Вполне возможно, что один или несколько вариантов этого мифа разыгрывались в Ихамриге, а впоследствии их родовое имя — «преследование антилопы» — стало названием драматического жанра.

Сюжет Вьяйоги неизвестен. Единственное, что сообщает в данной связи Натьяшастра, что, так же как и в других драмах типа *Авиддха*, движущей силой действия во Вьяйоге были конфликты между героями, приводившие к ожесточенным схваткам, единоборствам и в конечном счете к сценической битве, вовлекавшей всех героев драмы (НШ.20.93). Главными действующими лицами Вьяйоги были мужчины, среди которых выделялся протагонист, представлявший собой хорошо известного легендарного героя. Примечательно, что, как указывает Натьяшастра, он не принадлежал к божественному миру, но являлся царственным мудрецом (НШ.20.92). Таким образом, для Вьяйоги Натьяшастра предусматривает не сверхъестественного, а земного персонажа, что серьезно противоречит общему правилу о драмах типа *Авиддха*, согласно которому их героями могли быть только боги и демоны. Отмеченное несовпадение может иметь различные интерпретации. На наш взгляд, наиболее вероятным является то, что

главным действующим лицом Вьяйogi, как и во всех остальных ритуальных драмах, изначально был небожитель, лишь позже замененный земным героем. Подтверждение этому можно найти в ряде средневековых трактатов, по всей видимости, сохранивших для Вьяйogi именно божественного персонажа (БхПр., с.248.8; СД., с.233). Очевидно, на каком-то этапе развития драмы принадлежность героев к божественному миру уже не считалась строго обязательной, поскольку те же самые трактаты допускают земного протагониста и для Ихамриги (СД., с.246; ДШ.III.64-67). Вероятнее всего, эта подмена произошла достаточно поздно, во всяком случае, она свидетельствует о значительном забвении первоначального смысла ритуальной драмы. Если для древней натьи, повествовавшей о конфликте богов и асуров, принадлежность героев к надличностному миру имела принципиальное значение, то, очевидно, позже, в классический период развития драмы, гораздо более естественными стали казаться земные персонажи.

На более поздний период появления Ихамриги и Вьяйogi указывает и то, что, в отличие от Самавакары и Димы, в них принимали участие женщины. Важная роль принадлежала героине Ихамриги. Она находилась в центре драматической интриги и служила персонафицированным символом раздора (НШ.20.78). Сюжет Вьяйogi не предполагал центральной женской роли, но одновременно в ней принимали участие немногочисленные героини (НШ.20.90), очевидно относившиеся к второстепенным, эпизодическим персонажам. По всей видимости, они могли и не иметь божественного происхождения. В этом, в частности, создатели Натьяшастры усматривали важное различие между Вьяйогой и Ихамригой, героиней которой могла быть только богиня (НШ.20.81).

Следует отметить, что введение женских персонажей не отразилось существенно на образности ритуальной драмы, которая продолжала оставаться полностью подчиненной пафосу мистерияльной битвы. В пьесах-битвах, основную часть сценического времени которых занимало сражение между богами и демонами, исполнительницы оказались как бы на вторых ролях. Даже в общем определении драм типа *Авиддха* Натьяшастра отмечает некоторую неорганичность присутствия женщин в этих натях. Число героинь очень невелико, и они не принимают активного личного участия в развитии действия.

Само по себе появление женщин в одночастных драмах не является свидетельством их меньшего ритуального значения, поскольку в ритуалах Натьяшастры, и прежде всего в пурваранге, жрицы участвовали наряду с мужчинами. Вполне вероятно, что более афхаическая чистая пурваранга, исполняв-

шаяся только жрецами, сформировалась в древнейшую эпоху представления Самавакары и Димы, в то время как ее украшенная разновидность была прямо связана с драмами типа Ихамриги и Вьяйоги. Трудно сказать, где исполнительницы появились раньше и были ли они позаимствованы ритуалом из ритуальной драмы или, напротив, оказались перенесены из пурваранги в натю. Скорее всего этот процесс был обоюдным и те же самые новации, которые обусловили возникновение украшенной формы пурваранги, одновременно определили появление одночастных драматических жанров, в которых женщины могли принимать участие наряду с мужчинами. Несомненно, введение женских образов дало возможность разнообразить инсценируемые темы и сделать действие драмы более напряженным и интригующим. Появление новых разновидностей драмы скорее всего не означало, что Самавакара и Дима прекратили свое существование. Гораздо более вероятно, что в тех или иных случаях наряду с архаическими многочастными драмами стали ставиться более короткие пьесы, явившиеся высшим драматургическим достижением ритуального театра и одновременно символизировавшие его закат.

Ритуальное действо, разыгрывавшееся после пурваранги, было рассчитано на бесконечное воспроизведение и повторение в одних и тех же формах. И как следствие этого, мистерияльной драме необходимы были столетия для того, чтобы в рамках религиозного канона, внутренне сопротивлявшегося активным нововведениям, сформировались основополагающие сценические принципы. И тем не менее, насколько об этом можно судить по Натяшастре, древнеиндийский ритуальный театр достиг чрезвычайно высокого уровня развития. Сложилась система основных ритуальных жанров, сформировался сложный знаковый язык движений и жестов, была разработана символика костюмов и грима. В культовых представлениях использовалась бутафория и применялись различные сценические эффекты. Существовали музыкальное сопровождение и танец, основывающийся на каноническом наборе танцевальных движений и отточенной актерской мимике. Иными словами, в процессе исполнения ритуальной драмы были сделаны многие чисто театральные открытия и найдены разнообразные приемы лицедейства. Именно они были восприняты древнеиндийской литературной драмой, самые ранние образцы которой, датируемые первыми веками нашей эры, обладают совершенной структурой, возникшей в результате многовекового поступательного развития натии в русле ритуальных церемоний. И если религиозные зрелища являлись плодом коллективных усилий жречества, преследовавшего цель сохранить и передать приемникам освященные традицией формы, то литературные жанры, рождавшиеся вне прямой связи с ритуалом, оказались гораздо более мобильными и свободными.

Главной чертой, роднящей классические санскритские драмы между собой и отделяющей их от драм-мистерий, являет-

ся самоценность зрелища, преследующего уже не сакральные, а чисто эстетические цели. Задача этих пьес не проповедовать, а развлекать, на что и направлены все те выразительные средства, которые светский театр унаследовал от мистериальной сцены.

Превратившись в жанрах Натаки и Пракараны из религиозного действа в придворное или общегородское развлечение, драма в значительной степени утратила свои ритуальные функции, но обрела новую жизнь в многовековой истории классической санскритской драматургии. Однако проблематика классического театра выходит за рамки нашего исследования, призванного показать ритуальный характер ранней драмы, которая по своему содержанию (мифы), типам действующих лиц (боги и демоны) и функциям (зрелищная проповедь) являлась особым видом ритуала, составлявшим необходимую часть религиозной церемонии, начинавшейся богослужением в форме пуджи.

ГЛАВА III

ДРАМА В КУЛЬТУРЕ РАННЕГО ИНДУИЗМА

Проанализировав систему ритуалов, сопровождавших представление древней натьи, и показав ритуальный характер последней, попытаемся реконструировать историко-культурную ситуацию, определившую зарождение древнеиндийской драмы. Эта проблема теснейшим образом связана с вопросами о возникновении ритуально-мифологической системы, сложившейся на основе пуджи, и генезисе самого ритуала, имевшего, как свидетельствует Натьяшастра, важнейшее значение для становления индийского театра. Материалы Натьяшастры не позволяют заключить, что именно определило формирование нового ритуального архетипа, столь отличного от ведийского ритуализма, и обусловило появление мифов, неизвестных в ведийской традиции. Лишь в более широком историко-культурном контексте можно ответить и на следующие вопросы: когда и в связи с чем произошло распространение пуджи в арийской среде, а также какую роль сыграла в этом процессе сценическая традиция и ритуалы, сопровождавшие представление древней драмы. В ряде случаев ответы на эти вопросы могут быть сформулированы лишь в виде гипотез, в основе которых лежит попытка интерпретации немногочисленных и разрозненных исторических свидетельств, на первый взгляд никак не связанных между собой. Однако проведенный анализ Натьяшастры позволяет увидеть данные факты в новом свете, понять, что они являются мозаичными фрагментами некогда целостной картины, дающей представление об особой ритуальной культуре, породившей феномен древнеиндийской драмы.

Пуджа. Генезис ритуала и становление обрядности

Первым из намеченного круга проблем мы рассмотрим вопрос о происхождении пуджи, являющийся одним из самых сложных и нерешенных в индологии. Многие ученые придерживаются идеи о ведийском генезисе этого обряда. Аппелируя

к объективно существующим совпадениям в частных моментах, они предлагают видеть в пудже видоизмененную, особым образом трансформированную яджну. Во многих как специальных, так и общих исследованиях можно встретить указание на преемственность между яджной и пуджей⁷⁹, хотя так и не появилось аргументированного объяснения подобной трансформации, приведшей, как показало исследование, к возникновению совершенно иного ритуального архетипа. Едва ли не единственной попыткой такого рода можно считать гипотезу Я.А.Б. ван Бейтенена, возводившего пуджу к ведийскому ритуалу Праваргья, исполнявшемуся в начале жертвоприношения сомы⁸⁰. Однако предложенная им концепция, основанная на схожести чисто внешних моментов обрядовой практики, не получила широкого признания⁸¹.

Сравнение яджны и пуджи позволяет говорить о принципиальной маловероятности поступательного развития ведийских ритуальных форм, закончившегося возникновением агамической обрядности. Пуджа как конкретная культовая практика не следует из яджны, а скорее отрицает ее. Помимо приведенных ранее аргументов чисто ритуального характера видеть в пудже видоизмененную яджну мешает и тот факт, что подобная трансформация должна была бы произойти чрезвычайно рано, в эпоху создания фамильных мандал Ригведы. Глагол «*pūj*», имеющий значение *почитать, прославлять*, семантически связанное с названием ритуала «пуджа», в Ригведе не зафиксирован. Зато однажды встречается корень «*pūj*» в составе имени Śācipūjana (РВ.VIII.17.12). Само это имя упоминается в стихе, обращенном к Индре, и вероятнее всего является одним из эпитетов этого бога. Саяна так комментирует интересующий нас фрагмент: «О Шачипуджана, с этим словом совершается пуджа (поклонение) — такова пуджа, начинаемая с восхваления»*. Расшифровывая смысл данного обращения к богу, комментатор Ригведы затрагивает более широкий контекст и указывает на использование имени в конкретном обряде, называемом пуджей. Опираясь на сказанное, допустимо считать, что в имени Шачипуджана скрыто упомянуто название ритуала пуджи, существовавшего тем самым в период написания гимна. В других ведийских текстах корень *pūj* встречается столь же редко. Он отмечен в Ашваляяна- и Шанкхьяяна-грихьясутрах и один раз в Чхандогья-упанишаде (ЧхУп.I.II.1)⁸². Тем не менее все эти разрозненные свидетельства все же позволяют, на наш взгляд, говорить о параллельном существовании яджны и пуджи в ведийскую эпоху, когда первая занимала основные позиции,

* Śācipūjana pūjate' neneti pūjanaṁ stotrādi prakhyāta-pūjana

а вторая, судя по крайне незначительным упоминаниям, была сугубо маргинальным обрядом.

В начале XX века появилась гипотеза о дравидийском происхождении пуджи. Высказанная в целом ряде исследований, она была наиболее последовательно изложена в специальной статье Дж.Фаркухара⁸³. Однако работа последнего также носила предположительный характер и скорее апеллировала к здравому смыслу, нежели была по-настоящему доказательной. В результате и после статьи Дж.Фаркухара гипотеза о неарийских истоках пуджи осталась правдоподобным, но недоказанным предположением.

Современный уровень изученности данной проблемы позволяет вернуться к гипотезе о дравидийском происхождении пуджи. Наиболее любопытное и точное подтверждение неарийского генезиса этого ритуала можно найти в этимологии самого термина. Если бы изначально пуджа принадлежала к арийским обрядам, то естественно предположить, что ее название являлось бы санскритским словом, с большой вероятностью имеющим параллели в индоевропейских языках. Однако было установлено, что корень «*pū*» не существует ни в одном из индоевропейских языков за пределами Индии. Поэтому неоднократно попытки выявить индоевропейские истоки термина⁸⁴ каждый раз сопровождались оговорками и замечаниями о том, что слово «*pūja*» является «изолированной вершиной», «своеобразным лингвистическим феноменом», не находящим прямых аналогий в санскрите и других индоевропейских языках⁸⁵. Отсутствие индоевропейских параллелей и лингвистические особенности самого корня создали предпосылки для возникновения дравидийских этимологий термина. М.Коллинз предложил считать слово «*pūja*» дравидийским заимствованием, образовавшимся от «*pū*» — *цветок* и корня «*ge*» — *делать*, который в тамильском представлен как «сеу», в кагнада как «ge» и в телугу как «се»⁸⁶. Подобное истолкование хорошо сочеталось с ритуальной символикой пуджи как *цветочного жертвоприношения*. Дж.Карпентьер, также проанализировавший термин «пуджа» в дравидийском контексте, предположил, что он может происходить от корня «*pūsu*» — *смазывать*⁸⁷. Ритуальное обоснование своей этимологии исследователь видел в той роли, которую играет в пудже красная сандаловая паста, используемая для разного рода притираний и смазываний. Существует еще одна гипотеза о дравидийском происхождении термина, возводящая его к корню «*poṭṭu*» или «*roṭṭu*», означающему *почитать* или *прославлять*⁸⁸. Проблема оказалась настолько сложной, что поднимался вопрос и о двойном — дравидийско-индоевропейском генезисе слова. Однако, несмотря на все разнообразие мнений, на сегодняшний день наиболее правдоподобными продолжают считаться дравидийские этимологии термина, приведен-

ные для истолкования названия пуджи в авторитетном «Этимологическом словаре» М.Майрхофера⁸⁹.

О неведийском происхождении самого цветочного обряда косвенно свидетельствует полное отсутствие интереса к пудже со стороны брахманских ритуальных текстов, детально разрабатывающих мельчайшие черты ведийской обрядности. Кроме того, на дравидийские истоки этой формы почитания богов указывают и найденные при раскопках Мохенджо-Даро скульптурные изображения древнего, протодравидийского обряда, идентифицированного Р.Н.Дандекармом как поклонение типа пуджи⁹⁰.

На наш взгляд, совокупность ритуальных, исторических и лингвистических свидетельств говорит в пользу неарийской принадлежности пуджи. Считая пуджу исконно дравидийским ритуалом, мы оказываемся перед необходимостью рассмотреть более общую проблему взаимоотношения религии ведийской эпохи, основным обрядом которой являлась яджна, с системой индуизма, центральным ритуалом которой стала пуджа. В индологической литературе не существует ясно выраженной позиции по вопросу о том, насколько принципиально в ритуальной и мировоззренческой сферах отличался индуизм от исторически непосредственно предшествовавшего ему брахманизма. Хотя не раз отмечалось значение неарийского субстрата в процессе формирования индуизма, однако нет точной оценки той роли, которую сыграло дравидийское влияние⁹¹. Если признать, что неарийский обряд стал основой ритуально-мифологической системы индуизма и во многом вытеснил яджну, то это влияние оказывается не внешним, а конституирующим, затрагивающим самые глубокие основы древнеиндийской ритуальной культуры.

Примечательно, что ни в одном из древнеиндийских источников нельзя найти каких-либо свидетельств, обосновывающих столь кардинальное изменение типа обрядности. Нет следов открытого порицания нового культа, как, впрочем, и выраженного его одобрения. Тем не менее ведийский период религиозной истории, связанный прежде всего с яджной, оказался четко отделен от ее нового этапа, характеризуемого утверждением пуджи. В рассматриваемой традиции они были разграничены на терминологическом уровне — все, что непосредственно принадлежало к ведийско-брахманской религии в ее ортодоксальном варианте, получило название Nigama, ставшее синонимом Вед, в то время как реформированная ритуальная система, сложившаяся на основе пуджи, стала именоваться Agama⁹² и дала название целой группе ритуальных текстов, которые были рассмотрены в первой главе данной работы.

Существенные расхождения отличали богослужебную практику ведийского времени от поклонения, принятого в индуизме. Вേдизм и брахманизм не знали храмовых построек, в то время как в индуизме они считались обязательными. Яджна представляла собой неиконическое почитание незримого бога, а пуджа — поклонение его антропоморфному образу. Иными словами, в индуистский период религиозной истории под пуджей понимали прежде всего храмовый ритуал почитания образа бога. Примечательно, что обе эти конституирующие черты агамической обрядности могут быть отмечены и в ритуально-мифологических текстах Натьяшастры.

Храм-театр. Истоки традиции сакрального зодчества

Рассматривая обряды основания и освящения театрального здания, мы отмечали выраженное культовое предназначение дома для натьи. Однако остается открытым вопрос: насколько универсальной являлась сценическая постройка с религиозной точки зрения? Обладала ли она отличительными функциями подлинного храма, предполагавшими регулярные богослужения, совершаемые ради благополучия всего социума, или все же имела узкоспециальное назначение, связанное лишь с постановкой ритуальной драмы?

Поскольку описание сценического здания известно нам из трактата, посвященного театральному искусству, то в современном восприятии дом натьи представляется прежде всего местом разыгрывания драмы. Можно, однако, предположить, что для носителей традиции театрального здание в первую очередь являлось местом совершения пуджи, без которой не могла существовать и сама драма, оказывающаяся бессмысленным и даже вредоносным делом. Напомним, что на это прямо указывает Натьяшастра, подчеркивая, что, «не совершив пуджу, не следует устраивать ни сцену, ни спектакль» (НШ.1.126).

Последствия совершения пуджи далеко выходили за круг задач сакрализации драмы. Фактически они оказывались важными для всех обитателей страны и ее царя. Уже в обряде основания театра отмечается, что разрыв веревки, которой проводятся измерения, способен привести к наступлению политической смуты в государстве. Недостаточно тщательное закрепление колонн вызывает засуху, нашествие врагов, смерть и другие неблагоприятные последствия. Неисполнение религиозных церемоний, представляемых в театральном здании, было сопряжено с неприятностями для всего государства и его правителя. Напротив, регулярное и правильное совершение сценической пуджи обеспечивало, согласно Натьяша-

стре, благополучие царя и призвано было принести удачу всем людям, старым и молодым, городу, где возведен театр, и стране в целом (НШ.3.93-95).

Примечательно, что многочисленные молитвословия в ритуалах Натьяшастры содержат просьбы о благополучии царя, брахманов и всего социума, а не только драмы, ее заказчиков или исполнителей, которые в этих молитвах оказываются как бы на втором плане.

Но, пожалуй, наиболее значительным доказательством высокого ритуального статуса дома для натьи является то, что в сценических ритуалах принимал участие сам царь. Он восходил на сцену в заключительной части обряда освящения нового здания в то время, когда театр был абсолютно пуст и в нем еще ни разу не представлялась драма. Царь оказывался в театре наедине со жрецами и жрицами, непосредственно исполнявшими обряд. Несомненно, главной и единственной целью его прихода было участие в богослужбной церемонии, назначение которой состояло в божественном освящении персоны царя и сакрализации царской власти. Само по себе присутствие царя в сценической постройке с сугубо ритуальными целями свидетельствует о несомненной важности дома натьи для религиозной жизни индийского общества.

Сказанное позволяет считать, что изначально театральное здание имело статус храма и обладало многообразными сакральными функциями, важнейшими из которых являлось совершение пуджи и представление ритуальной драмы. Считается, что до нашего времени не дошло ни одной сценической постройки. Это, в свою очередь, обусловило сомнения в реальном существовании практики строительства театральных зданий⁹³. Однако, как кажется, их отсутствие можно объяснить совсем иначе. Исходя из современной системы представлений, исследователи, разыскивавшие древнеиндийские театральные здания, пытались обнаружить специальные светские постройки, предназначенные исключительно для представления игровой драмы, в то время как следовало искать строения храмового типа, главным образом служившие для совершения пуджи и лишь во вторую очередь — для разыгрывания драмы-мистерии.

Правомерность высказанного предположения подтверждается материалами второй главы Натьяшастры. Даже беглое знакомство с приведенными в ней сведениями позволяет заключить, что в трактате речь идет не об условных, более или менее умозрительных представлениях о доме для натьи, а о конкретных, реально существовавших строениях. Натьяшастре известны три типа регулярных построек — квадратные, прямоугольные и треугольные в плане, каждая из которых могла иметь максимальные, средние или наименьшие размеры. Соответственно стороны зданий должны были составлять

32, 64 или 108 локтей. В трактате указывается, что знания о пропорциях Бхарата получил от самого Вишвакармана, что, казалось бы, делает равно сакральными все отвечающие им типы театров. Однако фактически Натъяшастра предписывает строить лишь прямоугольные здания, размеры которых не превышают 64 локтей в длину (примерно 29 метров) и 32 локтей в ширину (около 15 метров). Очевидно, в эпоху, предшествующую появлению Натъяшастры, для совершения пуджи и представления религиозной драмы возводились именно такие прямоугольные залы, обладавшие весьма значительной площадью (более 400 кв.м). Благодаря Натъяшастре мы знаем, что чаще всего театральное здание было двухэтажным и имело небольшие окна. Все части постройки возводились из кирпича, а устанавливаемые в них колонны и сцена изготавливались из дерева. Закончив строительство, театр украшали. Стены выравнивали, штукатурили, покрывали известковым раствором, а затем расписывали. На фресках были представлены сюжетные сцены и декоративные орнаменты. Натъяшастра в этой связи указывает, что на стенах театра следует изображать ползучие растения, мужчин, женщин и их любовные отношения. На первый взгляд, такая тематика мало подходит богослужебному назначению храма. Однако в индийской традиции, видевшей в плотской любви одно из проявлений божественности, эротические живопись и скульптура являлись принятыми и распространенными формами храмовой декорации.

Расписав театр, в нем устанавливали многочисленные деревянные статуи (НШ.2.76). Одновременно колонны, поддерживающие своды, оформлялись скульптурными композициями с изображением «женщины-и-дерева» (*Śalabhajika*), чрезвычайно популярными в индийском искусстве.

Предписания Натъяшастры, связанные со строительством театральных зданий, близко напоминают сведения трактатов по архитектуре (шилпа-шастр) и разделов агам, зафиксировавших правила возведения индуистских храмов⁹⁴. Примечательно, что сопоставление их данных с материалами второй главы трактата позволяет точно установить название и тип храмовой постройки, использовавшейся для представления ритуальной драмы. Натъяшастра говорит, что театральное здание было подобно горной пещере и вследствие этого именовалось *гуха* (букв. — «пещера») (НШ.2.80). А именно храм *гуха* был хорошо известен древнеиндийским трактатам по архитектуре и характеризовался ими как один из двух основных типов раннего индуистского храма⁹⁵. О том, что храм-театр и храм *гуха* являлись одним и тем же культовым сооружением, ясно свидетельствует совпадение параметров театрального здания, приведенных в Натъяшастре, с отличительными признаками храма *гуха*. В основе как первого, так

и второго архитектурного сооружения лежал строительный модуль в 16 локтей. Храм *гуха*, так же как и театральное здание, описанное в Натьяшастре, представлял собой прямоугольную однозальную постройку, длина которой вдвое превосходила ширину. Храмы этого типа строились из кирпича и, как правило, были одноэтажными, однако существовали и двухэтажные разновидности храма *гуха*. Все сказанное позволяет прийти к весьма важному заключению о том, что домом натьи фактически мог быть любой храм типа *гуха*, древние образцы которого известны благодаря археологическим изысканиям.

Таким образом, театральные постройки, представляющие собой один из видов храмовой архитектуры, несомненно, существовали в истории Индии. Более того, сведения Натьяшастры позволяют считать, что практика совершения храмовой пуджи, сопровождавшейся представлением ритуальной драмы, сформировалась у истоков традиции культового зодчества. Во-первых, об этом свидетельствует легенда Натьяшастры, указывающая, что дом натьи был создан Вишвакарманом вскоре после демонстрации первой драмы и уже в нем по приказу Брахмы была исполнена первая сценическая пуджа. Во-вторых, об изначальной связи театрального искусства и идеи возведения храмов говорит тот факт, что главным жрецом, совершавшим пурварангу, являлся сутрадхара — «держатель шнура», или собственно зодчий, строитель. Он же считался руководителем театральной труппы, своего рода первым актером. Кажется допустимым предположить, что единство термина, обозначающего «ритуального строителя», «главного жреца пурваранги» и «первого актера», не случайно и отражает тот этап в развитии традиции, когда сакральные функции возведения театра, совершения в нем пуджи и разыгрывания ритуальной драмы были объединены в одном лице и все принадлежали сутрадхаре. (Любопытно, что с практикой ритуального строительства связано и имя сценического помощника сутрадхары — *стхапаки*, или строителя.) Очевидно, позже, с накоплением и усложнением обрядового знания, произошло достаточно естественное разделение культовых обязанностей, а от ранней эпохи наследовалась лишь не вполне ясная общность названия актеров и строителей, породившая в науке разнообразные гипотезы⁹⁶.

Подытоживая сказанное, можно утверждать, что в истории Индии существовал особый тип храмов, принадлежавших к разновидности *гуха*, в которых регулярно совершалась пуджа, имевшая всеобщее сакральное значение и, кроме того, разыгрывалась ритуальная драма. Помимо всего прочего, эти постройки до сих пор не обнаружены еще и потому, что в современном восприятии произошло заметное смещение акцентов. По-видимому, дом натьи в индийской традиции был не

столько театром, служившим для представления спектаклей, более или менее обязательно предварявшихся освящающими церемониями, сколько специфическим видом храма, приспособленным для театрализованного ритуального действия, которое, подобно европейской литургической драме, выступало своеобразным дополнением к обязательному каноническому богослужению.

Надо отметить, что сама идея храма-театра достаточно долго существовала в индийской культуре и немало пережила эпоху ранней ритуальной натьи. На наш взгляд, ее позднейшую интерпретацию воплощают собой средневековые *нат-мандиры* (театральные или танцевальные залы), не просто соседствующие с храмовым святилищем, но сливающиеся с ним в едином архитектурном ансамбле. В средневековый период развития индуизма в *нат-мандирах* исполнялись ритуальные танцы, а во время религиозных празднеств, при большом скоплении народа, совершались некоторые виды пуджи⁹⁷. Видимо, прямым следствием театрализованной богослужебной практики и разыгрывания культовой драмы стало вынесение на внешние фасады индуистских храмов громадного числа апсар-танцовщиц и гандхарвов-музыкантов, застывших в предписанных Натьяшастрой позах.

Образ бога. Формирование иконического культа

Из ритуально-мифологических сведений Натьяшастры могут быть также вычленены и представления о пудже как обряде почитания образа бога. В трактате нет главы, специально посвященной методам изготовления изображений богов или их внешнему описанию. Однако, как упоминалось ранее, колонны театрального здания декорировались скульптурами «женщина-и-дерево», не являвшимися прямыми объектами поклонения, но при этом выполнявшими достаточно важную ритуальную роль и создававшими ощущение реального присутствия небожительниц.

Данные о религиозно почитаемом образе бога можно найти в описании ритуала освящения нового здания. Как уже отмечалось, совершая обряд сакрализации сцены, жрец в первую очередь должен был «установить на ней богов». Несмотря на некоторую неопределенность свидетельств Натьяшастры, допустимо считать, что речь идет как о материальных скульптурах, выполненных из дерева или камня, так и о небожителях, предстающих на сцене лишь идеально, как незримые субстанции. К числу последних прежде всего принадлежат представители низшего пантеона, о которых Натьяшастра говорит только во множественном числе. В основном они составляют божественную свиту того или иного бога и призы-

ваются на сцену в громадных количествах (к примеру, полчища бхутов, сопровождающие Шиву).

Напротив, характеристики богов, занимающих высшие ступени сакральной иерархии, заставляют предполагать реальные скульптурные изображения. В частности, это относится к «Брахме, сидящему на лотосе». Поза Брахмы выглядит как недвусмысленное указание на известный в индийском искусстве иконографический тип бога, по легенде родившегося из лотоса. Очевидно, ритуальными статуями были и все другие поименно названные в Натьяшастре боги. Тогда предписание трактата следует понимать в том смысле, что вокруг Брахмы в восьми секторах, ориентированных по основным и промежуточным сторонам света, жрецу надлежало расположить скульптурные изображения Шивы, Вишну-Нараяны, Индры, Сканды, Сарасвати, Лакшми, Агни, Ямы, Митры и других богов.

В пользу данного предположения можно привести целый ряд аргументов. Напомним, что, суммируя правила установления богов в мандале, Натьяшастра указывает, что «по закону следует разместить все божества, характеризующиеся соответствующими цветами и формами» (НШ.3.32). Это утверждение было бы возможным лишь в том случае, если бы речь шла о реальных скульптурах, важнейшими признаками которых являются цвет и форма, наиболее полно передающие визуально воспринимаемые черты зримого облика. Показательно и само расположение богов на сцене, точно соответствующее принятой в индуистских храмах практике установления культовых статуй. Первым в центре святилища традиционно устанавливался образ бога, которому посвящен храм. Затем статуи богов располагали с четырех сторон от него, одновременно ориентируя их по главным географическим направлениям. В самом конце церемонии, отмерив равные интервалы, божественные изображения размещали по промежуточным сторонам света⁹⁸.

Сказанное позволяет с большой степенью вероятности утверждать, что сценической обрядности были известны образы богов, служившие целям религиозного поклонения. Тем самым ритуальные тексты Натьяшастры, так же как и агамические трактаты, зафиксировали синкретический культ, предполагавший наряду с почитанием незримого божества, создаваемого лишь усилиями воображения верующих, и ритуальное служение его физической форме, доступной для визуального обозрения. По всей видимости, связь между поклонением образу бога и искусством театра намного глубже и существеннее, чем это считалось до сих пор. Следует отметить, что феномен возникновения специальных изображений богов, используемых в ритуале, не получил адекватного освещения в индологии. Неясно, как, когда и в каком ритуаль-

ном контексте сложился канон антропоморфных обликов представителей индуистского пантеона. Не существует ответа и на более частный вопрос: была ли пуджа изначально иконической формой почитания богов, и если нет, то что способствовало формированию иконического культа?

По нашему мнению, появление индивидуальных черт антропоморфного образа того или иного бога явилось прямым следствием представления ритуальной драмы, героями которой были исключительно боги, демоны и сверхъестественные существа. Несомненно, все они должны были различаться в условиях конкретного сценического действия, что возможно лишь при наличии устойчивого набора индивидуальных черт каждого небожителя, переданных с помощью грима, прически и платья.

Существуют только две возможности появления подобного канона антропоморфных обликов богов: либо устроители культового действия откуда-либо заимствовали иконографические типы индуистских богов и как бы оживляли их, делая героями натьи, либо, поставленные перед необходимостью разыграть тот или иной миф и не имея образца, они сами постепенно сформировали основные представления о внешности различных богов.

Не отрицая полностью первую возможность, мы тем не менее должны признать, что известные сегодня факты скорее опровергают, нежели подтверждают ее. Как уже отмечалось, ведийская ритуальная культура не знала антропоморфных изображений богов. Во всяком случае, основываясь на сведениях брахман, можно с уверенностью утверждать, что они не играли никакой роли в ведийской ритуальной практике и появились на сравнительно позднем, постведийском этапе развития древнеиндийской ритуальной культуры. Таким образом, ритуальные статуи богов, неизвестные еще в период брахман, не были неотъемлемой частью культа яджны и уже в силу этого не могли наследоваться пуджей из ведийской ритуальной системы. Закономерен вопрос: не заимствовались ли изображения богов вместе с пуджей у дравидийских народностей Индии? Однако, во-первых, мы ничего не знаем о существовании подобной дравидийской практики богочитания. Кроме того, даже это бездоказательное допущение не способно объяснить, каким образом и зачем еще до адаптации пуджи арийской средой в аборигенных культах сформировались антропоморфные облики таких ведийских богов, как Брахма, Индра, Агни, Митра или Яма.

С другой стороны, используя специфические средства театральной выразительности, подобные костюму и гриму, достаточно просто было создать индивидуальный и при этом условный образ любого божества. Согласно Натьяшастре, внешний вид персонажей натьи определялся сочетанием различных

абхинай — способов сценической репрезентации, конкретизируемых помимо пластики также в костюме и гриме (*ахарья-абхинайе*) (НШ.23.2-3). Примечательно, что цветовая символика театрального грима, описанного в Натъяшастре, в первую очередь подразумевает божественных персонажей. Указывается, что в гриме Шивы, Сурьи, Брахмы и Сканды должен был преобладать золотой цвет, Сомы, Индры, Варуны и Брихаспати — белый, Агни — желтый, Нараяны, Нары и Васуки — темно-синий. Дайтьи, данавы, ракшасы, пишачи и гухьяки, а также Яма тонировались синим, в то время как якши, гандхарвы и наги пестро раскрашивались всеми оттенками цветовой гаммы (НШ.23.90-94). Называя различные виды украшений, Натъяшастра указывает, что их следует использовать для богов и царей (НШ.23.20). Описывая грим и костюм героинь, трактат наиболее подробно характеризует внешность богинь, якшинь, нагинь и апсар (НШ.23.49-60), предписывая одевать земных женщин по обычаям их родины (НШ.23.62).

Передавая состояние героя, актеры разнообразно двигались, чередуя различные сценические шаги, принимали те или иные позы и широко использовали условно-знаковые жесты рук. По нашему мнению, именно пластика участников драмы в сочетании с костюмом и гримом легла в основу антропоморфных представлений о богах, сценические образы которых обладали совокупностью узнаваемых иконографических черт. От зримого облика бога, имевшего вполне определенные характеристики одежды, прически и цветовой гаммы, достаточно легко было перейти к фиксации, закреплению этого облика в статуарном изображении.

Приведенные рассуждения подкрепляются несомненной близостью техники актерского перевоплощения посредством *абхинай* и приемов создания скульптурных и живописных изображений индуистских богов⁹⁹. Признано, что цветовое решение древнеиндийской живописи имеет последовательно условный характер и строится по законам нанесения грима, выработанным в процессе развития театрального искусства. Пластическая моделировка изображения также восходит к практике тонирования тела актера и, более того, даже сохраняет принятое в Натъяшастре обозначение «грима для тела», продолжая называться *вартаной*¹⁰⁰.

Скульптуры индуистских богов, украшающие фасады храмов, представлены в позах, описанных Натъяшастрой. Жесты фигур на рельефах и статуях воспроизводят сценический язык жестов, что позволяет до сих пор иллюстрировать теоретические предписания трактата реальными фигурами храмовой декорации.

Таким образом, живописные и скульптурные образы богов скорее всего наследовали грим, костюм и пластику актера,

игравшего божественного персонажа. В этом смысле не театральное зрелище заимствовало иконографические типы неведомо когда и как появившихся изображений богов, а сами эти изображения стали прямым следствием представления индуистских мифов и зафиксировали внешние черты богов, сформировавшиеся в ходе развития сценической традиции.

Нет никаких оснований предполагать, что арийское общество заимствовало у дравидов целостный культ, отличительными конституирующими чертами которого были строительство храмов и создание специальных богослужебных изображений. Очевидно, такого культа просто не существовало. Зато, несомненно, была пуджа, вытесненная яджной на периферию ритуальной и социальной действительности. Видимо, корректно говорить лишь о заимствовании идеи или, в лучшем случае, элементарной схемы цветочного жертвоприношения. На основе этой схемы, насыщенной символически значимыми элементами, постепенно возникли сложные ритуальные церемонии, известные нам по описанию Натъяшастры и текстам агам. Подобно тому как в христианской обрядности таинство причастия предполагало выверенную последовательность литургических действий, так и пуджа как непосредственный момент ритуального дарения была обрамлена логически взаимосвязанными сакральными событиями. На основе единого архетипа, варьируя и многообразно преломляя его, были созданы различные конкретные обряды, преследовавшие несовпадающие культовые цели, но все унаследовавшие общее родовое название *пуджа*.

Как было показано при сопоставлении агамических и сценических обрядов, часть элементов пуджи была заимствована из ведийской ритуальной культуры, другие, по-видимому, оказались результатом оригинального религиозного творчества. Последнее прежде всего относится к песнопениям, музыке, танцам, специальным танцевальным движениям, условным позам и выверенным знаковым жестам, которые стали для пуджи не декоративным украшением, а составили символическую основу священнодействия. Бросается в глаза, что все эти нововведения, неизвестные ведийскому ритуализму, обладают последовательно театрализованным характером. На наш взгляд, только длительное параллельное развитие ритуала и ритуальной драмы могло определить столь явную близость сакральных приемов пуджи и выразительных средств древнеиндийского театра и в конечном счете обусловить формирование антропоморфных обликов богов, копирующих символику костюма, грима и движений актера. Лишь неразрывностью исполнения цветочного жертвоприношения и театрализованного мифа можно объяснить тот факт, что здание для натьи, известное по описанию Натъяшастры, одновременно названо в легенде и первым храмом для пуджи.

Опираясь на сказанное ранее, допустимо предположить следующую последовательность стадий формирования иконического культа. Вначале «живые» боги действовали только в ритуальной драме, где были выработаны особые приемы изображения небожителей, постепенное осмысленные как один из способов приобщения к надличностному миру. В этом статусе они попали в ритуалы, связанные с представлением драмы, а затем и в агамические формы пуджи. Любопытно, что отождествление с богом посредством принятия условных поз и жестов не только стало отличительной сакральной практикой агамического ритуала, но и дожило до наших дней в разнообразных формах индуистской обрядности. Очевидно, лишь после того, как в сценических представлениях сложились антропоморфные облики индуистских богов, появились и их первые культовые изображения в пудже. Все три типа воплощения небожителей: актером в драме, жрецом в пудже и скульптором в камне, дереве или металле — имеют единую символику и апеллируют к общей системе ритуальных представлений.

Следует отметить, что поклонение символу или образу божества точно согласовывалось с основной догматической идеей пуджи, заключавшейся в служении богу не с помощью исчезающей в огне жертвы, а непосредственно видя его изображение перед собой и принося дары к его подножию. Вероятнее всего, первоначально это определило особый сакральный статус многих обрядовых предметов пуджи, считавшихся местом непосредственного пребывания божества, и на каком-то этапе обусловило широкое распространение практики использования обрядовых статуй. Примечательно, что в случае идеального присутствия бога участники ритуала должны были мысленно реконструировать его облик, вызывая в памяти многочисленные конкретные подробности, совокупность которых напоминает своеобразный иконографический справочник, как бы отсылающий к не раз виденным скульптурным или живописным изображениям бога.

Натьяшастра как памятник культуры раннего индуизма

Итак, важнейшие черты обрядовой специфики агамической пуджи находят, как мы видим, прямые аналогии в тексте Натьяшастры. Более того, как показало исследование, строительство храмов и возникновение специальных божественных изображений были тесно связаны с зарождением ритуальной практики представления сценической пуджи и инсценирования эпических мифов. В этой связи следует отметить, что тексты агам знают традицию храмового почитания

образа бога не только в хорошо развитой, но и полностью устоявшейся форме. Они, несомненно, создают представление о широко распространенной и процветающей религиозной культуре, в то время как Натьяшастра, на наш взгляд, отражает значительно более ранние этапы ее существования и фиксирует не конечный непререкаемый канон, а скорее различные стадии живого процесса религиозного творчества. С этим предположением, возникшим на основе изучения конкретных видов богослужения, хорошо согласуется тот факт, что Натьяшастра, датируемая началом нашей эры, содержит едва ли не самое первое подробное описание пуджи вообще. Агамические трактаты малоизучены и, как следствие этого, датированы весьма приблизительно¹⁰¹. Считается, что они появились единой группой практически одновременно, а весь корпус сочинений, включающий как основные, так и дополнительные агамы, полностью сложился к IX веку и в целом отражает средневековый период истории индуизма¹⁰². Предполагают, что им предшествовали более ранние ритуальные тексты, соответствовавшие начальному этапу формирования индуизма, своего рода *протоагама*, не дошедшая до наших дней. Тем самым Натьяшастра оказывается существенно древнее всей доступной нам сегодня агамической литературы. Фиксируя многие черты становления иконического культа, она одновременно является и самым ранним источником по обрядности пуджи. В этой связи хочется специально напомнить, что сами по себе ритуальные тексты Натьяшастры сформировались значительно раньше условной границы I-II веков.

Уместно поставить вопрос о времени распространения храмовых ритуалов, связанных с почитанием образа бога. Агамические трактаты служат документальным подтверждением процветания конфессионально неоднородных иконических культов в средневековый период индийской истории. Опираясь на датировку Натьяшастры, можно утверждать, что уже на рубеже тысячелетий существовали развитые формы храмовой обрядности, связанные со сценическими представлениями.

Анализируя литературные источники более ранней эпохи и учитывая относительность датировок большинства древнеиндийских памятников, нетрудно заметить, что первые свидетельства существования иконического культа принадлежат к периоду около середины I тыс. до н.э. Так, в грамматике Панини — Аштадхьяйи, датируемой V-IV вв. до н.э., можно найти упоминания об образах богов, называемых *Pratikṛti* (Пан.5.3.96) или, более специально — *Агса* (Пан.5.2.101). Рассматривая правило присоединения суффикса к именам богов, таких, как Шива и Сканды, Панини вскользь говорит о статуях богов и бытовании особого вида деятельности, связанного с обслуживанием божественных изображений и дающего

средства к жизни (Пан.5.3.99). Сведения Аштадхьяйи позволяют считать, что в середине I тыс. до н.э. в Индии наряду с ведийской яджной получило распространение почитание богов в форме пуджи, упоминания о которой неоднократно встречаются в грамматике Панини (Пан.3.3.105; 8.1.67).

О пудже как иконическом культе знают и древние комментаторы Аштадхьяйи. На нее указывает Катьяяна, составивший свое «Дополнение к сутрам» на век-два позже Панини (Варт.1.3.25; Пат., т.I, с.281), и Патанджали, предположительно создавший Махабхашью во II в. до н.э. Последний говорит о пудже как о широко распространенном и актуальном виде ритуальной практики. Он упоминает деяние Маурьев, которые с целью получения золота способствовали воздвижению статуй, прежде использовавшихся только для поклонения (Пат., т.II, с.429).

Приведенные свидетельства позволяют отнести возникновение иконического культа к середине I тыс. до н.э. Очевидно, немногим позже появились и первые культовые постройки, сведения о которых содержатся у комментаторов Панини (Пат., т.I, с.436). Разрозненные упоминания о храмах (Devatāyatana), домах богов (Devakula) и божественных образах (Devatārca) встречаются в Манава-, Бaudхайяна- и Шанкхьяяна-грихьясутрах, а также в дхармасутрах Гаутама и Апастамба, которые авторитетный исследователь этой традиции П.В.Кане относит к V-IV вв. до н.э.¹⁰³. Сведения об изображении богов и храмах появляются и в ранних частях Махабхараты, предположительно сложившихся в эту же эпоху. Все эти фрагментарные свидетельства, более или менее случайно уцелевшие в источниках, посвященных совершенно другим вопросам, хорошо согласуются с археологическими данными. Наиболее ранние дошедшие до наших дней развалины каменных храмов и образцы каменной пластики датируются IV-III вв. до н.э.¹⁰⁴. Они свидетельствуют о сложившемся каноне и высоком мастерстве архитекторов и скульпторов, отточенном, как предполагают исследователи, в период деревянного зодчества, предшествовавший строительству и ваянию из камня. Таким образом, зарождение традиции возведения храмов и украшения их скульптурой следует отнести на несколько веков ранее, к уже отмеченной нами условной границе середины I тыс. до н.э.

Как об этом свидетельствует Аштадхьяйи, в этот же период формировались и религиозно-мифологические представления, связанные с ритуальной практикой почитания образа бога. Среди постведийских богов, которые, по замечанию Патанджали, «в Ведах совместно не предназначаются для подношения даров» (Пан.6.3.26; Пат., т.III, с.149), Панини знает Шиву и Сканду. Кроме того, он говорит о Бхавани, Рудрани, Шарвани и Мридани, именах, соответствующих женской

ипостаси божества и образованных от четырех имен Шивы (Пан.4.1.59). Древний грамматист указывает и на поклонение Махарадже, иначе именуемом Вессавана-Кубера, являющемся повелителем и главой четырех хранителей основных частей света, которых допустимо отождествить с локапалами, неизвестными в ведийской традиции, но играющими важную роль в мифологии Натьяшастры и средневековых агамических текстов (Пан.4.4.135). Еще одним свидетельством распространения в середине I тыс. до н.э. неведийских форм поклонения и связанных с ним религиозно-мифологических идей является то, что, по преданию, начальные ключевые сутры Аштадхьяйи были внушены Панини самим Шивой. Таким образом, он может рассматриваться в качестве свидетеля, если не приверженца, неведийских культовых представлений.

Ранние грихьясутры, созданные примерно в это же время, содержат описание обряда Шулагава, в котором Рудра-Шива почитается как верховное божество. Ашвалайяна-грихьясутра, датируемая не позднее IV в. до н.э., упоминает 12 имен Рудры и добавляет, что все имена в мире принадлежат ему (АшвГрСу IV.9.17; 27-29).

При изучении обрядности пуджи мы сформулировали гипотезу о том, что представления древней натьи были тесно связаны с возникновением образов богов и в конечном итоге с появлением иконического культа. Однако это было бы исторически возможным только в том случае, если бы сценическая традиция существовала в середине I тыс. до н.э. Свидетельства о том, что театральное искусство уже возникло в этот период и даже получило теоретическое осмысление, можно также найти в Аштадхьяйи Панини. Многие исследователи отмечали у Панини упоминания о натасутрах, которые стало принято именовать загадочными. Написана не одна работа по поводу того, следует ли считать их руководствами для танцоров и мимов или для актеров в полном смысле этого слова¹⁰⁵.

Сомнения относительно возможности перевода термина *ната* как актер основывались на убеждении, что в середине I тыс. до н.э. театр как целостное явление еще не сложился и существовали лишь части будущего единства — танец, музыка и пантомима. Сведения Аштадхьяйи заставляют думать, что это не так, поскольку Панини были уже прекрасно известны различия между танцевальным (*Nṛtta*) (Пан.3.1.145) и собственно драматическим (*Nāṭya*) (Пан.4.3.129) искусствами. Существенно, что Панини прослеживает лингвистическую связь интересующих нас терминов. По правилу, сформулированному в Аштадхьяйи, производным от слова *ната* является понятие *натья*, а не *нритта*. Очевидно, оба типа сценического действия, разграниченные на терминологическом уровне,

отделялись и в реальной практике. В частности, Патанджали, комментируя соответствующие сутры Панини, специально оговаривает использование термина *нритта* для обозначения танца. С другой стороны, Натъяшастра, несомненно зафиксировавшая развитые формы драматического искусства, неоднократно называет актеров *натами*. Опираясь на эти факты, можно считать, что уже во времена Панини термин *ната* определял не только или даже не столько танцоров, сколько актеров в полном смысле этого слова, а под *натъей* понималось представление, близкое по типу и характеру образности к драме. Исследуя сведения Аштадхьяйи, можно в какой-то степени ответить на вопрос о том, светское или ритуальное предназначение имели натасутры и описываемая в них практика. Панини упоминает натасутры в разделе, посвященном перечислению трактатов, создававшихся в различных ведийских школах. В ряду брахман, кальпа- и шраута-сутр грамматист называет две натасутры Шилалина и Кришашвы, рассматривая их как сакральные сочинения. Комментируя Панини, Патанджали указывает, что постижение натасутр отличалось от принятой «текстовой» формы передачи ритуального знания и происходило непосредственно на сцене: «обучение тогда [начинается], когда начинающие приходят на сцену [и говорят]: послушаем (будем учиться) у наты» (Пан.1.4.29; Пат., т.1, с.329). Чрезвычайно важно, что комментаторы Панини относили натасутры к традиции *Āpnāya*¹⁰⁶ — священным текстам, преданиям, т.е. к той же традиции, к какой причисляли себя и средневековые агамические тексты, понимавшие под *Āpnāya* зафиксированную в них систему представлений. Таким образом, можно считать, что во времена Панини натасутры рассматривались как религиозные сочинения, связанные с некой ритуальной практикой.

В плане уточнения этой ритуальной практики важен вопрос о преемственности между натасутрами и известным нам текстом Натъяшастры. Существует мнение, что прямой исторической предшественницей Натъяшастры является Натасутра Шилалина¹⁰⁷, имя которого в качестве ритуального учителя встречается в Шатапатха-брахмане (ШатБр.XIII.5.3.3). Из комментария Патанджали следует, что в Аштадхьяйи имелось в виду не имя конкретного автора сутры, а название школы, восходящей к авторитету Шилалина. Сведения о реальном существовании такой школы содержатся в Анупада-сутре (АнСуVI.5). По индийской традиции, название школы получали создававшиеся в них религиозные сочинения, в частности, известна не дошедшая до наших дней Шайлалика-брахмана, упоминаемая в Апастамба-шраута-сутре (АпШрСуVI.4.7). Серьезным аргументом в пользу установления связи между Натасутрой Шилалина и Натъяшастрой является то,

что Натьяшастра неоднократно называет исполнителей драмы Śailalakāś, термином прямо восходящим к понятию Śailalīnas, которое, согласно правилу Панини (Пан.4.2.66), служило для обозначения учеников, изучавших натасутры в школе Шилалина. Школа Шилалина, несомненно, сыграла важнейшую роль в развитии театра, на что указывает принятое в древнеиндийской традиции обозначение актера как Śailūṣa.

Таким образом, можно констатировать, что в середине I тыс. до н.э., когда в древнеиндийском обществе получило распространение поклонение в форме пуджи и формировались связанные с ним мифологические представления, появились и натасутры, свидетельствующие о существовании и теоретическом осмыслении в эту эпоху театрального искусства, развивавшегося в контексте некой ритуальной практики. Преемственность между Натасутрой Шилалина и Натьяшастрой, а также религиозный характер самих натасутр, принадлежавших к традиции Ātmapāya, дают возможность предположить, что эти не дошедшие до нас трактаты фактически представляли собой специальные ритуальные тексты, характеризующие сценические обряды типа пуджи и сопровождавшие их мистериальные представления. Помимо всего прочего, это предположение позволяет искать в ритуально-мифологических свидетельствах Натьяшастры наиболее ранние черты идеологии, обосновавшей распространение пуджи в арийской среде. С этой целью обратимся вновь к «мифу о творении», нашедшему отражение в легенде о происхождении театра. Поскольку, на наш взгляд, данная легенда содержит мифологическое осмысление реальных исторических событий, приведем интересующую нас часть более подробно. Предание начинается с вопросов мудрецов-муни к Бхарате, легендарному автору Натьяшастры: «Эта Натьяведа, которая тобой надлежащим образом составлена и которая основывается на Ведах, как, о брахман, возникла и для чего?» (НШ.1.5). В ответ было сказано: «Прежде, о брахманы, когда закончился золотой век при Сваямбхуве и пришел серебряный век Ману Вивасвата, в связи с распространением чувственных удовольствий мир, оказавшийся подверженным страсти и алчности, пребывал в неведении, происходящем из зависти и гнева, колеблясь между счастьем и несчастьем... Тогда боги, возглавляемые великим Индрой, сказали Питаймахе (Брахме): «Мы хотим развлечения, которое оказалось бы достойным быть видимым и слышимым, ведь существующий ведийский канон не подлежит слушанию среди каст шудр; поэтому создай новую, пятую Веду, доступную всем варнам». «Да будет так, — ответил Брахма. — Я создам дхармическую, приводящую к артхе и славе, содержащую советы и свод правил и показывающую все дела будущего мира, содер-

жащую смысл всех шастр, показывающую все ремесла, пятую Веду под названием Натья...» Решив так, Господин, вспоминая все Веды, создал тогда Натьяведу, объединяющую элементы четырех Вед... связанная с Ведами и дополнительными Ведами, Натьяведа была таким образом создана великодушным Брахмой» (НШ.1.14-18).

Создав пятую Веду по просьбе богов, Брахма предложил ее Индре с целью постижения и применения богами, но Индра отказался, аргументируя это тем, что боги неискусны, неумелы в делах натьи. Он просит Брахму передать Натьяведу мудрецам-муни, тем, «которые [владеют] тайным знанием Вед, тверды в обетах, тем, которые [истинно] способны к ее постижению, использованию и усвоению» (НШ.1.23). После этого муні Бхарата обучает сто своих сыновей искусства натьи «по повелению Брахмы и из желания блага для людей» (НШ.1.40).

Абстрагируясь от мифологической формы предания, можно заметить следующие важные моменты. В легенде Натьяведа представлена как новое сакральное знание, прямо связанное с Ведами и даже состоящее из их частей. Это указание весьма существенно, поскольку не только трактат по сценическому искусству, но и большинство агамических памятников признают Веды как непогрешимые религиозные сочинения и видят в них свои истоки¹⁰⁸. Хотя в идеологии агам роль и значение Вед подверглись значительному переосмыслению и они стали считаться всего лишь откровениями бога, являвшегося главным в той или иной конфессии, однако само по себе их включение в священный канон демонстрирует явное желание подчеркнуть преемственность агамической традиции по отношению к наследию ведийской эпохи. О том, что эта преемственность была не только декларативной, но и реальной, ярче всего свидетельствуют черты ведийской обрядности, присутствующие в сценических и агамических ритуалах. Как это было показано при сопоставлении конкретных ритуалов, органичной частью пуджи оказалось ведийское возлияние-хома, фактически представляющее собой разновидность обряда типа хавир-яджны. В работе мы не касались домашних форм поклонения, относящихся к пака-яджне. Отметим, однако, что и они были признаны полностью действенными и без каких-либо изменений оказались восприняты индуизмом. Примечательно, что из трех основных типов ведийского богопочитания в систему пуджи были включены ритуалы, занимавшие второстепенное место в иерархии брахман и не игравшие главной роли в религиозной системе яджны; в то время как обряды жертвоприношения сомы, составлявшие ядро ведийского ритуализма, были полностью преданы забвению. Одновременно важнейшие аспекты сома-яджны получили мифологическое осмысление и обрели новую жизнь в мифе о «Пахтанье амриты».

Как кажется, не случайным в анализируемой легенде является и замечание о том, что сакральное знание Натьяведы, созданное верховным богом индуизма, передается для изучения и использования брахманам. Именно они с этих пор представляют натью и совершают предварявшую ее пуджу. На наш взгляд, это указание также отражает историческую реальность и позволяет думать, что адаптация пуджи произошла в брахманской среде. В легенде говорится, что брахманы, воспринявшие учение о натье, к тому времени уже владели тайным знанием Вед, т.е. прошли специальное обучение, необходимое для того, чтобы стать полноправными представителями жреческой варны. Данное свидетельство хорошо согласуется с тем фактом, что натасутры были созданы в ведийских школах, являвшихся центрами брахманской образованности. Одновременно оно объясняет, почему позднее храмовыми жрецами могли быть только брахманы. Следует сказать, что статус храмовых жрецов, веками передававших свое ремесло от отца к сыну, в средневековый период индийской истории, являвшийся временем расцвета индуизма, оставался весьма невысоким. В подавляющем большинстве они были выходцами из незнатных брахманских родов. Это были те самые брахманы, которые исторически не принадлежали к жреческой элите, в ведийскую эпоху совершавшей шраутаритуалы, в основе которых лежали обряды возлияния сомы. Данный факт наводит на мысль, что дравидийскую пуджу заимствовали низшие слои брахманства, не привлекавшиеся для использования торжественных шраутаритуалов и уже в силу этого значительно меньше заинтересованные в их сохранении. В то же время они были гораздо больше, чем представители других древнеиндийских варн, привержены идеям обрядности и практике регулярного совершения ритуалов, что, на наш взгляд, сыграло определяющую роль в возникновении самого замысла адаптации и распространения неарийской пуджи. Желая утвердить новый тип жертвоприношения, эта часть брахманства, как было отмечено ранее, стремилась всячески подчеркнуть свою неразрывную связь с ведийской традицией, к которой изначально принадлежала¹⁰⁹.

Примечательной чертой приведенной легенды Натьяшастры является и идея ритуальной демократичности нового вероучения, которое, в отличие от ведийского канона, становится доступным для всех варн, включая и шудр. Собственно этим аргументируется и сама необходимость создания пятой Веды, приобщиться к которой смогут все миряне без исключения. В этом смысле сакральное знание Натьяведы оказывается противопоставленным теологии брахманизма, опиравшегося на догмат о ритуальной исключительности ариев и избранности дваждырожденных, обладавших наследственным правом совершать обряды возлияния сомы. По данным агам, доступ-

ность богослужебной практики была сохранена и в средневековый период развития этой религиозной системы, поскольку и тогда в обрядах пуджи принимали участие женщины, представители низших варн и смешанных каст. Рассматривая легендарные сведения Натьяшастры как исторически точные свидетельства, правомерно считать, что с распространением пуджи в арийской среде в религиозную жизнь общества были вовлечены те его слои, которые никогда прежде не допускались до исполнения многих ведийских ритуалов.

Сопоставив приведенные сведения, можно прийти к заключению о том, что пуджа в первую очередь призвана была заменить обряды возлияния сомы, практически не совершавшиеся в постведийский период индийской истории. Как следствие этого, она должна была обрести статус торжественного, праздничного ритуала, исполнявшегося перед большим числом верующих. Вполне вероятно, что это изначально определило общий замысел театрализации и зрелищности богослужения, чему немало способствовал и эстетизированный характер самой пуджи, большое значение для которой имели естественная красота цветов и ароматный запах благовоний. Кроме того, театрализованное исполнение пуджи, очевидно, давало возможность привлекать даже наименее подготовленных адептов из низших варн древнеиндийского общества, позволяя разнообразным и одновременно доступным языком зрелищности пропагандировать новые религиозные ценности.

Как было показано ранее, особую роль в этом, несомненно, играла идея сценического воплощения мифа, сливавшегося с пуджей в единой ритуальной церемонии. Совершив жертвоприношение-пуджу, реформаторы-брахманы разыгрывали миф, способствовавший простому и одновременно эффективному усвоению основных религиозно-мифологических догматов нового вероучения. Представление натьи позволяло верующим знакомиться с различными преданиями священного канона типа мифов о «Пахтанье амриты» и «Сожжении Трипуры», составлявших сюжетную основу театрализованной, зрелищной проповеди.

Сказанное позволяет объяснить, почему именно трактат по театральному искусству отразил наиболее ранние установления идеологии Агама, пришедшей на смену ведийской Nigama. Хотя часть приведенных фактов можно было бы выявить и при изучении средневековых агам, однако лишь благодаря легенде Натьяшастры, где все они собраны воедино, из их разрозненной мозаики складывается достаточно целостная картина, характеризующая, на наш взгляд, истоки религии постведийского периода индийской истории.

Последний и существенный вопрос связан с историческими обстоятельствами, обусловившими адаптацию неарийской

формы обрядности. В рассмотренной легенде весьма своеобразно описана эпоха появления Натьяведы. Она предстает как беспокойное время, наступившее на рубеже золотого и серебряного веков, время забвения религиозных правил и распространения чувственных удовольствий. Более того, сама необходимость создания новой Веды определена ситуацией упадка благочестия. В легенде настойчиво проводится мысль, что творение Брахмы способно исправить положение дел и как универсальное знание, содержащее смысл всех наук и ремесел, улучшить испорченные нравы людей и восстановить утраченный порядок¹¹⁰. В реальном историческом времени этой мифологической эпохе, осмысленной как конец золотого века, должен был бы соответствовать период около середины I тыс. до н.э., в самой историко-культурной ситуации которого, как кажется, и следует искать причины появления неарийской пуджи среди канонических ведийских ритуалов.

Этот период, как известно, являлся переломной эпохой в истории индийской цивилизации, временем, когда заколебались важнейшие основы древней ведийской религии, казавшиеся до этого незыблемыми. Брахманизм, утверждавший ранее всеобъемлющие нормы жизни, уже не соответствовал новым духовным запросам древнеиндийского общества — его теология была переусложнена, разросшаяся система религиозных предписаний едва выполнима, а культовые отправления признавались недостаточно действенными. Предполагается, что определяющее значение для упадка брахманской традиции имел кризис ведийских форм обрядности, и в первую очередь пышных многодневных ритуалов возлияния сомы. Хотя брахманская теология продолжала настаивать на их регулярном и обязательном совершении, реальный ритуальный статус шраута-ритуалов уже не соответствовал этим притязаниям.

Как известно, реформационный пафос эпохи породил множество религиозных течений, одним из которых, подобно буддизму и джайнизму, суждено было сыграть важнейшую роль в истории индийской культуры, а другим — сохраниться лишь в глухих, полуполюгендарных воспоминаниях традиции. Предлагая альтернативные пути развития, все они оказывались перед необходимостью реформации брахманской ритуальной системы. Буддизм и джайнизм, в частности, создали достаточно редкие варианты внеритуальных религиозных движений, отказавшихся от какой бы то ни было торжественной культовой практики, что, на наш взгляд, являлось реакцией на непопулярность ведийских форм обрядности. Как кажется, совершенно иное решение данной проблемы было предложено учением, способствовавшим введению в круг ведийских ритуалов неарийской пуджи. Можно предположить, что в качестве нового для арийского общества вида поклонения пуджа обла-

дала важными притягательными чертами: во-первых, она представляла собой очень древний и уже в силу этого священный ритуал, а во-вторых, способна была создать альтернативу яджне, не в полной мере отвечавшей духовным ценностям новой эпохи.

Ритуально-мифологическая система, возникшая, по нашему мнению, в середине I тыс. до н.э. вокруг неарийской пуджи, явилась прямой исторической предшественницей индуизма, оттеснившего в начале нашей эры все остальные религиозные течения и надолго ставшего основным вероучением Индии. Она сыграла роль своеобразного связующего звена между религией ведийской эпохи и зрелым индуизмом, представленным разнообразными конфессиональными течениями средневековья. Осознание самого факта существования этой ритуально-мифологической системы является важнейшим выводом настоящей книги. Однако целостная реконструкция культуры раннего индуизма, породившей такие феномены, как искусство драмы, древнеиндийский эпос, иконический культ и храмовое богослужение, представляется делом будущего, которое потребует полного и всестороннего изучения всех аспектов проблемы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди работ, посвященных изучению Натяшастры, следует отметить: Daumal R. Bharata. L'origin du theatre. P., 1970; De S.K. The problems of Bharata and Adī-Bharata. — De S.K. Some problems of Sanskrit Poetics. Calcutta, 1959, p.16-37; De S.K. Studies in the History of Sanskrit Poetics. L., 1923, vol.1; Ghosh M. Problems of the Nāṭyaśāstra. — IHQ. 1930, vol.6, p.71-77; Ghosh M. The Nāṭyaśāstra and Bharata Muni. — IHQ. 1932, vol.8; Kale P. The Theatric Universe (A Study of the Nāṭyaśāstra). Bombay, 1974; Miller G.I. Bharata and Authorship and Age of the Nāṭyaśāstra. — «Sanskrit Raṅga Annuals. Madras, 1971, p.189-194; Mukerjee S.C. The Nāṭyaśāstra of Bharata. P., 1926; Rocher L. The Textual Tradition of the Bharatyanāṭyaśāstra: a Philological Assessment. Honolulu, 1974; Srinivasa H.S. On the Composition of the Nāṭyaśāstra. Reinbek, 1980; Tarlekar G.H. Studies in the Nāṭyaśāstra. Delhi, 1975.

² В трактате нельзя выявить единой, последовательно развивающейся структуры. Его композиция достаточно эклектична, не вполне ясна и логика расположения глав. Все главы Натяшастры имеют определенное название, но содержание большинства разделов часто оказывается шире темы, указанной в названии (в меньшей степени это относится к главам, посвященным музыкальному искусству). Текст трактата в основном написан стихами (*шлоками*) и содержит более 5000 двустиший. Ряд глав включает обширные прозаические фрагменты.

³ Ранних манускриптов Натяшастры очень мало. Дошедшие до нас источники отличаются друг от друга вследствие интерполяций и ошибок, неизбежных при переписывании и копировании. Существует несколько вариантов текста Натяшастры, относящихся к разному времени. Несмотря на различную сохранность и фрагментарность ряда рукописей, считается, что все они основывались на одном манускрипте, давшем начало целой традиции. Известно, что к X в. работа существовала в двух версиях — более полной, насчитывающей 12 тысяч шлок и созданной «*Старым Бхаратой*» (Vṛddha-Bharata) и краткой, состоявшей из 6 тысяч шлок. Длинная версия считается более древней и аутентичной, чем краткая. Характеристики длинной и краткой версий Натяшастры, как и подробное описание манускриптов, были даны в предисловиях к изданиям текста памятника, подготовленных Ж.Гроссе: Bharatiya-nāṭya-cāstram: Traite de Bharata sur le theatre. Texte sanscrit. Paris-Lyon, 1898, tome I, p.IX-XXIII; см. также: Nāṭyaśāstra with Comment. of Abhinavagupta with a Preface, Appendix and Index by M.Ramakrishna Kavi. Baroda, 1936, vol.2, p.VIII-XXII.

⁴ О различных датировках Натяшастры см. Introduction. — The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata Muni. Sanskrit Text, ed. by Ghosh M. Calcutta, 1967, vol.1, p.49-82. См. также: De S.K. Studies in the History of Sanskrit Poetics, vol.1, p.26; Konow S. Das indische Drama. Berlin-Leipzig, 1920, S.2-4.

⁵ Кажется важным кратко охарактеризовать историю изучения трактата. Она началась в 1865 г., когда американский исследователь Ф.Э.Холл, открывший этот памятник, опубликовал несколько глав Натяшастры. Его внимание привлекли разделы, посвященные описанию различных типов драмы (гл.18-20), а также классифицирующие роли и виды персонажей (гл.34). Он издал их как приложение к Дашарупе (трактату X в. по драматическому искусству), пытаясь представить Натяшаштру продолжением этой работы. (См.: The Daśarūpa of Dhanañjaya, ed. by F.E.Hall. Calcutta, 1861-1865). В 1874 г. немецкий ученый В.Хеймманн (Heymann W. Uber Bharata's Nāṭyaśāstra. — Nachrichten von der Konigl. Gesellschaft der Wissenschaften und der Universität zu Göttingen, 1874), основываясь на южноиндийском манускрипте, опубликовал значительную часть трактата и, кроме того, ряд статей, посвященных проблемам изучения памятника. Это позволило широкому кругу исследователей приступить к серьезному изучению Натяшастры. Крупнейшим среди них был

французский санскритолог *П.Реньо*, подготовивший в 1880-1881 гг. критическое издание XVII главы с переводом (*Le Dix-septieme chapitre du Bharatiya-nāṭya-śāstra*. — «Annals du Musee Guimet». P., 1880, tome I), а позднее — в 1884 г. главы XV и XVI (*Le metrique de Bharata, texte sanscrit de deux chapitres du Nāṭyaśāstra publice pour la premiere fois et suivi d'une interpretation francaise*. — «Annals du Musee Guimet». P., 1884, tome II). П.Реньо интересовали прежде всего разделы, посвященные языку драмы и принципам разделения персонажей, говорящих на санскрите и пракритах. Проанализировав эти главы одновременно с языком и стилем самого трактата, П.Реньо сделал ряд важных выводов о времени создания Натъяшастры.

Работа П.Реньо была продолжена его учеником Ж.Гроссе, опубликовавшим в 1888 г. критическое издание XXVII главы с переводом. Наиболее интересной, с его точки зрения, была древнеиндийская теория музыки, изложенная в Натъяшастре. В конце 80-х годов Ж.Гроссе приступил к работе над полным критическим изданием памятника, основывавшимся на всех известных к тому времени манускриптах. Первый том его работы, выполненной на высоком для того времени уровне, появился в 1898 г. (*Bharatiya-nāṭya-śāstram: Traite de Bharata sur le theatre. Texte sanscrit. Paris-Lyon, 1898, tome I*), а остальные так и не были опубликованы.

В 1894 г. два индийских ученых, *Шивадатта* и *Параб*, опубликовали в Бомбее санскритский текст Натъяшастры (*The Nāṭyaśāstra*, ed. by Śivadatta and Parab K.P. — «Kāvyamala». Bombay, 1894, vol.42). Эта публикация, основанная на изучении только двух манускриптов, не удовлетворяла большинству требований, предъявляемых к критическому изданию, и по замыслу авторов должна была лишь продемонстрировать характер древнеиндийской теории драмы. В 1929 г. появилось издание Натъяшастры, напечатанное в Бенаресе (*Bharata-muni-pranītaṁ Nāṭyaśāstram*. — «Kashi Sanskrit Series». Benares, 1929), а в 1942 г. в Бомбее вышла публикация *Кедарнатха* (*Nāṭyaśāstra of Bharata Muni*. Ed. by Kedarnath. Bombay, 1942).

Большое значение для изучения трактата имело издание в 1936 г. в Бароде I тома текста памятника под редакцией *Рамакришны Кави*. В него вошли I-VII главы Натъяшастры, сопровождаемые комментарием Абхинавагупты. Подготавливая текст к изданию, ученый столкнулся с неясностью (или искажением) многих мест оригинала. Реконструируя и уточняя текст, Рамакришна Кави опирался на сравнение значительного числа манускриптов и восстанавливал недостающие места с помощью комментария Абхинавагупты. Второй том Бародского издания (гл.8-18) появился в 1936 г. и третий (гл.19-27) — в 1954 г. (См.: *Nāṭyaśāstra with Comment. of Abhinavagupta with a Preface, Appendix and Index by M.Ramakrishna Kavi*. Baroda, 1926, vol.1; 1936, vol.2; 1954, vol.3). Четвертый, последний том, был опубликован *Дж.С.Паде* в 1964 г., уже после смерти Рамакришны Кави (*Nāṭyaśāstra with Comment. of Abhinavagupta*, ed. by Pade G.S. Baroda, 1964, vol.4). В настоящее время данная публикация справедливо считается одним из самых серьезных и полных критических изданий Натъяшастры, однако и в ней не были полностью преодолены все сложности, обусловленные плохой сохранностью рукописных манускриптов, допускающих значительные разночтения.

Важную роль в изучении трактата сыграл *М.Гхош*, подготовивший собственное критическое издание памятника, вышедшее в Калькутте в двух томах (*The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata Muni. Sanskrit text*, ed. by Ghosh M. Calcutta, 1967, vol.1; 1956, vol.2). Вначале, в 1956 г., были опубликованы главы, посвященные музыкальной теории, составившие II том этого издания, а затем, в 1967 г., появился I том, куда вошли остальные разделы трактата (гл.1-27). Реконструкция текста предложенная М.Гхошем, основывалась на тщательном изучении манускриптов и учитывала большинство предшествующих критических изданий Натъяшастры. Не имея возможности дать все варианты, встречающиеся в различных рукописях Натъяшастры, М.Гхош проделал большую работу по соотнесению собственной версии с другими публикациями текста, что позволило продемонстрировать максимальное число разночтений. Интерполяции, появившиеся, по мнению исследователя, позже основного текста, М.Гхош выделял с помощью звездочки. Калькутское издание обладает це-

лым рядом достоинств и наиболее удобно в работе. Оно было использовано при написании настоящей книги.

В последующие десятилетия появились новые публикации Натъяшастры, к сожалению, оставшиеся нам недоступными. Поэтому, не характеризуя эти издания, просто назовем их. В 1980 г. в Бенаресе индийские исследователи *Батюка Натх Шарма* и *Баладев Упадхьяй* опубликовали однотомное издание текста Натъяшастры (Nāṭyaśāstraṁ, ed. by Batuka Nath Sharma and Baladev Upadhyay. Varanasi, 1980). Годом позже в Дели вышла публикация *Р.С.Нагара*, состоящая из четырех томов и включающая комментарий Абхинавагупты. (Nāṭyaśāstraṁ with the Abhinavabhāratī. Commentary of Abhinavagupta, ed. by Nagar R.S, Delhi. 1981, vol.1-4).

В отечественной индологии Натъяшастра изучалась в работах *Ю.М.Алихановой* (см.: Театр древней Индии. — Культура древней Индии. М., 1975; Классический театр Индии. — Классическая драма Востока. М., 1976; «Хариванша-пурана» П.93 и вопрос о сюжете ранней натаки. — Санскрит и древнеиндийская культура. М., 1979, т.1; Правриттака в «Натъяшастре». — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987; К истокам древнеиндийского понятия «раса». — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988) и *В.Г.Эрмана* (см.: Теория драмы в древнеиндийской классической литературе. — Драматургия и театр Индии. М., 1961; Калидаса. М., 1976; О значении некоторых терминов в санскритской теории драмы. — Санскрит и древнеиндийская культура. М., 1979, т.2; Концепция драматического действия в «Натъяшастре». — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987). Кроме того, вопросам поэтики древнеиндийской драмы была посвящена докторская диссертация *В.Г.Эрмана*, материалом которой наряду с более поздними индийскими трактатами послужил и текст Натъяшастры.

Заканчивая краткое описание изучения Натъяшастры, нельзя не сказать о переводах этого памятника на европейские языки. Насколько нам известно, существуют только три полных перевода трактата, все — на английский язык. Первый принадлежит *М.Гхошу*. Он выполнен на основе авторского критического издания текста и состоит из двух томов, опубликованных в 1961 г. (II том) и в 1967 г. (I том) (См.: The Nāṭyaśāstra, completely transl. for the first time from the Original Sanskrit with an Introduction, various Notes and Index by Ghosh M. Calcutta, 1967, vol.1; 1961, vol.2). Исследователь стремился к наибольшей полноте перевода содержания, часто жертвуя ради этого научной точностью. Несмотря на ряд недостатков, этот перевод имел большое значение для специалистов. Кроме того, он сделал Натъяшастру доступной для широкого круга людей, интересующихся древнеиндийской культурой. Предпринятое *М.Гхошем* издание текста и перевода Натъяшастры трудно переоценить. Оно было делом всей жизни этого замечательного ученого и осталось фундаментальным вкладом в изучение одного из сложнейших и интереснейших памятников древней Индии.

Почти треть века этот перевод был единственным и лишь совсем недавно, в 1986 и 1989 гг., появились два новых варианта перевода. С первым из них, принадлежавшим *А.Рангачарью* и изданным в Бангалоре (Nāṭyaśāstra of Bharata Muni. English Transl. with Critical Notes by Rangacharya A. Bangalore, 1986) мы не имели возможности ознакомиться непосредственно. Судя по библиографическому описанию, этот перевод был издан в одном томе и помимо текста снабжен критическим комментарием автора. Перевод 1989 г. был выполнен группой исследователей под руководством *Парамешвара Айера* (The Nāṭya Śāstra of Bharatamuni. Transl. by a Board of Scholars. Delhi, 1989). Он достаточно точен, хотя далеко не полностью отвечает современным требованиям, предъявляемым к переводам древних памятников. Большим недостатком этой работы можно считать отсутствие научно-справочного аппарата. Нет комментариев, истолкования разночтений, не указано даже издание, использованное при переводе. Лишь личное общение с издателями книги позволило автору монографии выяснить, что за основу был взят санскритский текст Натъяшастры, опубликованный *М.Гхошем*. Следует отметить, что создатели этого новей-

шего перевода во многом следуют за М.Гхошем. Это особенно заметно в их интерпретации труднопереводимых специальных терминов.

Сам факт, что за столетнюю историю изучения Натьяшастры лишь три попытки ее перевода были успешно доведены до конца, наглядно свидетельствует о сложностях, с которыми сталкиваются исследователи этого памятника. При относительно простоте санскрита, на котором написана Натьяшастра, адекватное понимание текста и его точное выражение на другом языке представляет несомненную трудность. Делая перевод более литературным, приходится, как правило, поступаться точностью, в то время как подстрочники — сухие, лаконичные и часто попросту непонятны. В переводах цитат, использованных при написании работы и частично приведенных в тексте монографии, мы пытались, по мере возможности, соединить верность прочтения с доступной формой изложения.

⁶ Следует отметить, что подавляющее большинство гипотез учитывает как ритуальные, так и светские истоки древнеиндийского театра. При этом можно назвать лишь две гипотезы, предполагающие исключительно внерелигиозное происхождение сценического искусства. Первая была выдвинута в самом начале XX в. *Р.Пишелем* (Pischel R. Die Heimat des Puppenspiels. — Hallesche Rektorreden. Halle, 1902). Исследователь старался проследить связи драмы с представлениями марионеток, зародившимися, по его мнению, в Индии и позже распространившимися по всему миру. Вторая гипотеза была предложена *Г.Людерсом* (Luders H. Sitzungsberichte der Konigl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1916), пытавшимся обосновать появление драмы из театра теней.

Идея ритуального происхождения драмы была выдвинута *М.Мюллером* (Muller M. Rig-Veda-Saṁhita transl. and expl., 1869, vol.1) и поддержана *С.Леви* (Levi S. Le theatre indien. P., 1890). Позднее тезис о религиозных истоках древнеиндийского театра наиболее последовательно отстаивали *А.Б.Кейт* (Keith A.B. The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice. L., 1924) и *Ф.Б.Я.Кейнеп* (Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūśaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam-Oxford-New York, 1979).

Многие исследователи пытались примирить религиозную и светскую концепции генезиса сценического искусства. Так, *А.Хиллебрандт* (Hillebrandt A. Über die Anfänge das indischen Dramas. München, 1914) и вслед за ним *С.Конов* (Konow S. Das indische Drama), признавая большое значение ритуальной практики для формирования драмы, тем не менее считали, что появление собственно театра связано с традицией народных зрелищ и обрядовых игр, которые фактически и являются его подлинной основой. Согласно представлениям *С.Конов*, древнеиндийская драма возникла в результате синтеза элементов обрядовой пантомимы, представлений теневого театра и декламаций эпоса (Ibid., p.42-44). *П.Тиме* (Thieme P. Das indische Theater. — H. Kindermann. Fernöstliches Theater. Stuttgart, 1966) также видел истоки драмы в театре теней, народных обрядовых играх и культовой пантомиме, в которой разыгрывались мифы и отрывки из эпоса. Обзоры основных теорий генезиса древнеиндийской драмы см. Keith A.B. Op. cit., p.15-35; 49-77; Renou L. La recherche sur le theatre indien depuis 1890. — «L'Annuaire de l'Ecole pratique des hautes etudes», IV section. P., 1963-64, p.27-40; Thieme P. Op.cit., p.26-51; Horsch P. Die vedische Gāthā-und-Sloka-Literatur. Bern, 1966, p.341-343; Kuiper F.B.J. Op.cit., p.110-118.

⁷ Эта гипотеза была выдвинута *М.Мюллером*: Muller M. Rig-veda-Saṁhita. Полемику по данному вопросу см.: Levi S. Op.cit., p.301-307; Schroeder L. Mysterium und Mimus in Rigveda. Amsterdam, 1908; Konow S. Op.cit., S.39; Horsch P. Op.cit., p.329.

⁸ Keith A.B. Op.cit., p.16-22.

⁹ Thieme P. Op.cit., p.23.

¹⁰ Hillebrandt A. Op.cit., p.22-24; Konow S. Op.cit., p.42-44; Gonda J. Zur Frage nach dem Ursprung und Wesen des indischen Dramas. — «Acta Orientalia». 1943, Bd.19, p.373-375; Keith A.B. Op. cit., p.24-25; 39-40.

¹¹ Kuiper F.B.J. Op.cit., p.115; Horsch P. Op.cit., p.328-329.

¹² Концепция Ф.Б.Я.Кейпера изложена также в статье: The worship of the Jarjara on the stage. — *ИИ*. 1975, vol.XVI, №4, p.241-268.

¹³ Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūśaka..., p.113-114.

¹⁴ Ibidem, p.122.

¹⁵ Ibidem, p.115.

¹⁶ The Vedic Age. The History and Culture of the Indian People, ed.Majumdar R.C. L., 1951, p.160.

¹⁷ В V главе Натяшастры все эти стадии пурваранги характеризуются исключительно с ритуальной точки зрения. Однако в трактате существует и их подробное музыковедческое описание, см. *НШ*.29.122-156.

¹⁸ *Паривартану* как особую стадию пурваранги, предназначенную для почитания локапалов, следует отличать от *париварт*, неоднократно совершавшихся по ходу ритуальной церемонии.

¹⁹ Обоснование интерпретации *шрингара-расы* как светлого и радостного переживания будет приведено ниже.

²⁰ В Натяшастре музыке *Гандхарва* посвящены целых шесть глав, с XXVIII по XXXIII.

²¹ В дальнейшем под танцевальными шагами мы будем подразумевать движение *Sūci Cārī*, опуская их санскритское название.

²² В интерпретации ритуалов Натяшастры мы опирались на существующие в современной науке теоретические представления о ритуале. Их обобщение, как и основную литературу вопроса, см. в статье: Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988, с.7-60, а также: Turner V.W. Ritual Process. Structure and Antistructure. Chicago, 1979.

²³ На семантику джарджары как мирового древа указал Ф.Б.Я.Кейпер, интерпретировавший сценические ритуалы в контексте ведийской космогонии: Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūśaka..., p.138; 157-162.

²⁴ Об этом, в частности, см.: Алиханова Ю.М. К истокам древнеиндийского понятия «раса», с.177.

²⁵ В данном случае после номера главы указан номер страницы, поскольку интересующая нас цитата является прозаической и не имеет стихотворной нумерации.

²⁶ Для нас чрезвычайно интересен тот аспект семантики яркого, чистого цвета, который в ритуальной практике различных религий устойчиво соотносится с выражением высшего начала, божественности, проявляющейся в свечении, сиянии, свете. Об этом см.: Топоров В.Н. О ритуале..., с.37.

²⁷ О сакральной сущности расы см.: Лидова Н.Р. Раса в системе эстетических категорий Натяшастры. — Литература и культура древней и средневековой Индии (в печати).

²⁸ См. Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūśaka..., p.191.

²⁹ Кроме *бхарати вритти* в Натяшастре описаны еще три стиля *sattvaṭī vṛtti*, *ārabhaṭī vṛtti*, *kaśīkī vṛtti* (*НШ*.22.12-65).

³⁰ Иная интерпретация Тригаты предложена в работе Ф.Б.Я. Кейпера (см.: Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūśaka..., p.180-193).

³¹ Лямбда Скорпиона.

³² *Пайяса* представляла собой особый вид рисовой каши, когда рис варился в молоке вместе с сахаром.

³³ *Мадхупарка*, или, иначе, «медовая смесь», была известна еще в ведийский период и использовалась в целом ряде ритуалов. В ее состав входили пять обязательных компонентов: очищенное топленое масло, вода, мед, сахар и творог.

³⁴ Соответственно Альдебаран и созвездие Орла.

³⁵ *Крисара* — вид ритуальной пищи, приготовленной из молока, риса и семян кунжута.

³⁶ Отметим, что как сам тип, так и конкретные разновидности жертвенного дара полностью совпадают с принятыми в ведийское время и известными по описанию брахман видами ритуального подношения. Так, Шатапатха-брах-

мана рекомендует раздавать жрецам за совершение яджны золото, одежды, коров и лошадей (ШатБр. IV.3.4.7).

³⁷ Ардра — Альфа Ориона, Магха — Регул, или Альфа Льва, Ямья — созвездие Мухи, Ашлеша — созвездие Гидры.

³⁸ Локоть составляет примерно 45 см.

³⁹ Сравни, например, с христианскими ритуалами, исполнявшимися при основании и освящении храма и описанными в Третьей книге Мозиса.

⁴⁰ Очевидно, это были те же самые танцовщицы-жрицы, которые должны были исполнять танец в первой париварте пурваранги.

⁴¹ См. Kuiper F.B.J. Varuṇa and Viśvāśaka..., p.113-114. Этой же проблеме посвящена его статья: The worship of the Jarjara on the stage, p.241-268.

⁴² Подробное описание ритуала типа агништомы существует в брахманах. См. например, соответствующие разделы Шатапатха-брахманы, посвященные характеристике сома-яджны. Из исследований, рассматривавших этот ведийский ритуал, следует упомянуть: Caland W., Henry V. L'Agnistoma, description complete de la forme normale du sacrifice de Soma. P., 1906-1907, vol. 1-2; Thite G.M. Sacrifice in the Brāhmaṇa Texts. Poona, 1975.

⁴³ Описание юпы смотри в тексте Шатапатха-брахманы (ШатБр. III.6.4.1-8). В Натьяшастре основные признаки джарджары охарактеризованы в XXIII главе, рассматривающей сценические декорации, а также костюм и грим актеров. Ссылаясь на авторитет Вишвакармана, Натьяшастра предписывала изготавливать джарджару из бамбука общей длиной 4,5 локтя (около двух метров) и указывала, что она должна состоять из пяти сочленений-секций. Стволу бамбука, из которого предполагалось сделать джарджару, предварительно приносили богатые дары из цветов и благовоний, обмазывали его маслом, смешанным с медом, а затем совершали в его честь пуджу, подобную той, которая исполнялась при воздвижении джарджары (НШ.23.171-178).

⁴⁴ Понимая всю условность понятия «индуизм», имеющего весьма позднее происхождение и не принадлежащего к тому же самой традиции, мы, тем не менее, пользуемся им как устоявшимся термином, принятым в научной литературе для определения агамической культуры средневековья.

⁴⁵ Сравни, в частности, с описанием кришнаитского ритуала: Joshi R.V. Le rituel de la devotion Kṛṣṇaite. Pondichery, 1959.

⁴⁶ Об агамической традиции см.: Avalon A. Śakti and Śākta. — London-Madras. 1920; Chakravarty Ch. The Tantras. Studies on their Religion and Literature. Calcutta, 1972; Gonda J. Medieval Religious Literature in Sanskrit. Wiesbaden, 1977; Goudriaan T., Gupta S. Hindu Tantric and Śākta Literature. Wiesbaden, 1981; Schomerus H.W. Der Śaiva-Siddhanta. Leipzig, 1912; Schoterman J. The Śaṅkhaśāstra Saṁhitā. Leiden, 1982; Woodroffe J.G. Introduction to Tantra Śāstra. Madras, 1963; Rawson Ph. Tantra. L., 1973; Bharati A. The Tantric Tradition. L., 1969.

⁴⁷ В книге использованы критические издания трех шиваитских агам: Ajitāgama, crit.ed.by Bhatt N.R. Pondichery, 1964, vol.1; Rauravāgama, crit.ed.by Bhatt N.R. Pondichery, 1961, vol.1; Mṛgendrāgama, crit.ed.by Bhatt N.R. Pondichery, 1962, vol.1, из которых Аджита и Раурава принадлежат к числу основных агам, а Мригендра к так называемым дополнительным, упа-агамам. См. также описание агамического обряда инициации в кн.: Gopinatha Rao T.A. Elements of Hindu Iconography. Madras, 1916, vol.2, part 1, p.11-12.

⁴⁸ Общую характеристику 16 стадий агамической пуджи см.: Avalon A. Śakti and Śākta..., p.522; Walker B. Hindu World, an Encyclopedic Survey of Hinduism. L., 1968, vol.2, p.606-610.

⁴⁹ О значении жестов мудры для агамического ритуала см.: Przyłiski J. Mudrā. — «Indian culture». Calcutta, 1936, vol.2, №4, p.715-719.

⁵⁰ См. также: Gopinath S.V., Ravana Rao. The Classical Dance Poses of India. Madras, 1955.

⁵¹ Примерами такого рода гипотез могут служить концепции происхождения драмы из гимнов-диалогов Ригведы (см. Muller M. Rig-Veda-Saṁhitā, vol.1;

Levi S. Le theatre indien; Schroeder L. Mysterium und Mimus im Rigveda. Amsterdam, 1908) и ведийских обрядов Somakrayaṇa и Mahāvratā (см.: Hillebrandt A. Über die Anfänge des indischen Dramas, S.22-24; Konow S. Das indische Drama, 1920, S.42-44; Gonda J. Zur Frage nach dem Ursprung und Wesen des indischen Dramas. — «Acta Orientalia». 1943, Bd.19, p.373-375).

⁵² Наиболее показательна в этом плане гипотеза Ф.Б.Я. Кейпера, проследившего связь между ведийским богом Варуной, джумбакой, принимавшим участие в ведийском ритуале ашвамедха, и *видушакой*, ставшим героем санскритской драмы. Об этом см.: Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūśaka.

⁵³ См: Keith A.B. The Sanskrit Drama..., p.36-38.

⁵⁴ О стилях см.: Byrski M.Ch. Methodology of the Analysis of Sanskrit Drama. Warszawa, 1979, p.47-48; Raghavan V. The Vṛttis. — «Journal of Oriental Research». Madras. 1960, vol.6, part 4, p.346-370; 1961, vol.7, part 1, p.48; vol.7, part 2, p.91-112. Chattopadhyaya S. Nāṭaka-lakṣaṇa-ratna-kośa. In the Perspective of Ancient Indian Drama and Dramaturgy. Calcutta, 1974, p.217-220.

⁵⁵ Данная цитата является прозаической и не имеет стихотворной нумерации, поэтому вместо номера шлоки указан номер страницы.

⁵⁶ О Самавакапе см.: Trivedi K.H. Samavakāra. — «Journal of the Oriental Institute». University of Baroda. 1965, vol.15, №2, p.197-202; Marasinghe E.W. The Sanskrit Theatre and Stagecraft. Delhi, 1989, p.441-445.

⁵⁷ Мы использовали перевод Адипарвы, выполненный В.И.Кальняновым, см.: Махабхарата. Адипарва. Книга первая, пер. с санскр. и коммент. Кальянова В.И. М.-Л., 1950.

⁵⁸ Имеется в виду Saṃghāṭaka (букв. — «Борьба»).

⁵⁹ В данном случае, на наш взгляд, подразумевается другая разновидность *саттвати вритти*, именуемая Uthāpaka (букв. — «Возбуждение»), которая, напомним, предписывает противникам тем или иным способом продемонстрировать друг другу свою силу и превосходство.

⁶⁰ Махабхарата..., с.81.

⁶¹ Там же, с.82.

⁶² Речь идет о Saṃkṣiptaka (букв. — «Сжатие»).

⁶³ См.: Dumezil G. Le festin d'immortalite. Etude de mythologie comparee indo-europeenne. P., 1924.

⁶⁴ См.: Geldner K.F. Festgruss an Rudolf von Roth. Stuttgart, 1893, p.192. Мы не принимали во внимание такие спорные концепции, как, к примеру, гипотеза Дж.Слейтера (Slater G. The Dravidian Elements in India Culture. L., 1924, p.78). Автор считал, что доарийская культура Индии развивалась под сильным влиянием Египта. В амрите он видел египетский напиток из пальмового сока, завозившийся в Индию из Месопотамии в эпоху дравидийской древности. Позднее, по мнению исследователя, амрита—пальмовый сок была унаследована ариями.

Сопоставительный анализ различных версий мифа о «Пахтанье амриты» см.: Rüping K. Amṛtamanthana und Kūrma-Avātāra. Ein Beitrag zur puranischen Mythen- und Religionsgeschichte. Wiesbaden, 1970.

⁶⁵ Здесь и в дальнейшем, кроме специально оговоренных случаев, использованы переводы Ригведы, выполненные Т.Я.Елизаренковой и опубликованные в книге: Ригведа. Мандалы I-IV, сост., пер., статья, прим. Елизаренковой Т.Я. М., 1989.

⁶⁶ Махабхарата..., с.79.

⁶⁷ Там же, с.77.

⁶⁸ В данном случае мы предлагаем собственный перевод тех строк гимна Ригведы, которые существенно важны для реконструкции описанного в нем ритуала.

⁶⁹ Сравни, в частности, перевод Т.Я.Елизаренковой:

«Где привязывают пестик,
Как поводья, чтобы править...»
(РВ.І.28.4)

⁷⁰ На данный факт обратил наше внимание Л.И.Куликов, которому мы выражаем искреннюю благодарность за лингвистические консультации при переводах санскритских текстов, в частности, при переводах Ригведы.

⁷¹ Махабхарата..., с.79.

⁷² См.: Norman Brown W. The Creation Myth of the Rig Veda. — «Journal of the American Oriental Society». 1942, vol.62, p.85-98. Kuiper F.B.J. Cosmogony and Conception: a Query. — «History of Religions». Chicago, 1970, vol.10, №2, p.91-138; Он же: Ancient Indian Cosmogony. Delhi, 1983, а также: Кейпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. М., 1986.

⁷³ В иных версиях мифа сому у богов могла похищать другая небожительница, к примеру, персонификация ведийского размера Гаятри. Сравни: «Сома был там. Дэвы послали Гаятри, говоря: «Принеси того Сому» (Цит. по: Кейпер Ф.Б.Я. Индийский Прометей? — Труды по ведийской мифологии, с.153). См. также АйтБр.ІІІ.25.І; 26.І-3.

⁷⁴ См.: Hopkins E.W. The Religions of India. New Delhi, 1970, p.408; Ero же: Epic Mythology. — «Grundriss der Indo-Arischen Philologie». Strassbourg, 1915, Bd.III, Н.1.

⁷⁵ Цитируется в переводе А.Я.Сыркина по изданию: Брихадараньяка упанишада. Пер., пред. и коммент. Сыркина А.Я. М., 1964.

⁷⁶ См.: Adhy.33. — Mahābhārata, transl. into English prose. Calcutta, 1889, vol.8. См. также: Махабхарата. Карнапарва. Книга восьмая, пер. с санскр. и коммент. Василькова Я.В., Невелевой С.Л. М., 1990, с.83-90.

⁷⁷ См., к примеру: Bhandarkar R.G. Vaiṣṇavism, Śaivism and minor religious systems. Varanasi, 1965.

⁷⁸ Tripathi G.Ch. The Legend of the Destruction of Tripura and its Vedic Origin. — «Amṛtadhara». Delhi 1984, p.445-455; Mukhopadhyaya Bh.S. The Tripura Episode in Sanskrit Literature. — «Journal of Gaṅganātha Jha Research Institute». 1951, vol.VIII, p.371-395.

⁷⁹ Gonda J. Change and Continuity in Indian religion. The Hague, 1965.

⁸⁰ См.: van Buitenen J.A.B. The Pravargya, an Ancient Indian Iconic Ritual. Poona, 1968.

⁸¹ См.: Kashikar C.C. Apropos of the Pravargya. — «Centre of Advanced Study in Sanskrit». University of Poona. 1972, Stud.1, p.1-10.

⁸² См.: Bailey H.W. Cognates of Pūjā. — «The Adyar Library Bulletin». 1961, vol.XXV, part 1-4, p.2.

⁸³ См.: Farquhar J.N. Temple and Image Worship in Hinduism. — JRAS. 1928, vol.1, p.15-23.

⁸⁴ См.: Thieme P. Pūjā. — JOR. Madras, vol.27, p.1-16. П.Тиме считает, что корень pūj генетически связан с санскритским pṛc, изменившимся по следующей схеме: pṛncam — kṛpncam — kṛ-pūjam.

⁸⁵ См.: Bailey H.W. Op. cit., p.1-2; Radhakrishnan R. On Pūjā. — «Indian Linguistic». 1965-67, vol.26, p.225-228.

⁸⁶ См.: The Vedic Age. The History and Culture of the Indian People, p.160.

⁸⁷ См.: Charpentier J. The Meaning and Etymology of Pūjā. — «Indian Antiquary». Bomday, 1927, vol.LVI, p.93-98; 130-135.

⁸⁸ См.: Radhakrishnan R. Op.cit., p.225.

⁸⁹ См.: Mayrhofer M. Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen. Heidelberg, 1956-1980, Bd.I-IV.

⁹⁰ См.: Dandekar R.N. Some aspects of the History of Hinduism. Poona, 1967, p.17.

⁹¹ См., в частности, работы Я. Гонды, обобщившие значительную литературу по этому вопросу: *Change and Continuity.., Viṣṇuism and Shivaism*. L., 1970; *Aspects of Early Viṣṇuism*. Delhi, 1969.

⁹² Об этом см.: Gonda J. *Medieval Religious Literature in Sanskrit*, p.5.

⁹³ См.: Macdonell A.A. *A history of Sanskrit Literature*. L., 1905, p.352.

⁹⁴ См., в частности: Dagens B. *Architecture in the Ajitāgama and the Rauravāgama*. New Delhi, 1984.

⁹⁵ О храме типа *гуха* см.: Kramrisch S. *Indian Temple*. Calcutta, 1946, vol.1, p.171; Acharya P.K. *A Dictionary of Hindu Architecture*. Allahabad, 1927, p.270.

⁹⁶ К примеру, существует гипотеза о происхождении древнеиндийского театра из представлений марионеток, управляемых с помощью нити, откуда, как полагают, появился и сам термин *супрадхара*, понимаемый в данном случае как «держатель нити». См.: Pischel R. *Die Heimat des Puppenspiels*. — *Hallesche Rektorreden*. Halle, 1900.

⁹⁷ Сведения о *нат-мандирах* и *нат-шалах*, используемых с ритуальными целями, существуют и в агамах, см., например: *Suprabhedāgama*, XXXI, 96-98.

⁹⁸ См.: Gopinatha Rao. *Elements of Hindu Iconography*, vol.1, part 2, app.A.

⁹⁹ Подробнее об этом см.: Вертоградова В.В. *Скульптура; Живопись*. — *Культура древней Индии*. М., 1975, с.315-361. Brown P. *Indian Paintings*. L., 1918; Havell E.B. *Indian Sculpture and Painting*. L., 1908; Bachhofer L. *Early Indian Sculpture*. P., 1929, vol.1-2; Kramrisch S. *Treatise on Indian Painting and Image Making*. Calcutta, 1928; Banerjee I.N., Gopinatha Rao. *The Development of Hindu Iconography*. Calcutta, 1941.

¹⁰⁰ В.В.Вертоградова, исследовавшая древнеиндийские трактаты по живописи и прежде всего «Вишнудхармоттару», пишет об этом так: «Интересно отметить, что сам термин *varṭana* — «моделировка», употреблявшийся в ранних текстах, также был, по-видимому, заимствован из танцевального искусства и также происходит от грима. В «Натьяшастре» слово *varṭana*, восходящее к корню *vṛt* — «вертеть», означало нанесение краски на округлую поверхность членов человеческого тела, т.е. грим. Понятие *varṭana*, перенесенное в живопись, получило новое значение: передача живописными средствами округлости человеческого тела. Подобное заимствование приемов и технических терминов у танцевального искусства и театра вполне согласуется с общим пафосом «Вишнудхармоттары», неоднократно предписывающей живописи заимствовать некоторые правила из искусства танца. Так, в заключительных словах «Сутры о живописи» говорится: «То, о чем здесь не рассказано, должно быть известно из [искусства] танца. А то, что не указано в [правилах] танца, не следует добавлять к правилам живописи» (См.: Вертоградова В.В. Несколько слов о моделировке в древнеиндийской живописи. — Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с.125-126). Исследовательница делает и более общий вывод о том, что в древнеиндийской живописи «основы теории цвета вообще впервые были сформулированы на основе практики грима в танцевальном искусстве» (Там же, с.125).

¹⁰¹ См. примечание 46.

¹⁰² См.: Gonda J. *Medieval Religious Literature in Sanskrit*.

¹⁰³ См.: Kane P.V. *History of Dharmaśāstra; Ancient and Medieval Religious and Civil Law*. Poona, 1941, vol.2, part 2, p.709-730.

¹⁰⁴ См.: Brown P. *Indian Architecture (Buddhist and Hindu period)*. Bomday, 1942, а также: Тюляев С.И. *Искусство Индии*. М., 1988, с.77-124.

¹⁰⁵ См.: Weber A. *Akademische Vorlesungen uber indische Literaturgeschichte*. Berlin, 1876; Konow S. *Das indische Drama*; Hillebrandt A. *Uber die Anfänge des indischen Drama*; Byrski M.Ch. *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi, 1975.

¹⁰⁶ См., в частности, комментарий Кашики на Пан.IV.3.129 — «*naṭa śabdāpi dharmāmnāyayoreva bhavati*». О средневековой системе *āmnāya* см.: Goudriaan T. Gupta S. *Hindu Tantric and Śākta Literature*, p.17.

¹⁰⁷ См.: Agrawala V.S. *India as known to Pāṇini*. Lucknow, 1953, p.338-339.

¹⁰⁸ Gonda J. *Medieval religious...*, p.5.

¹⁰⁹ Подтверждение этому можно найти и у комментаторов Панини, рассматривавших правило об изменении имен богов, чьи изображения служат для приобретения средств к жизни. По их мнению, в данном случае речь шла о низких группах брахманов, которые не продают божественные образы, но расставляют их «от двери до двери»; об этом см.: *Aṣṭādhyāyī of Pāṇini*. Ed. and transl. into English by Vasu S. Delhi, 1962, vol.2, p.975.

¹¹⁰ Важным историческим свидетельством, подтверждающим данную мысль Натяшастры, являются эдикты Ашоки, относящиеся к III в. до н.э. Так, в «Большом наскальном указе №4» говорится: «В прежние времена на протяжении столетий лишение жизни и причинение вреда живым существам... небрежение к брахманам и шраманам (постоянно) возрастали. Теперь благодаря практике дхармы Царя Пиядасы Угодного богам звук барабанов стал звуком дхармы, и народу были показаны зрелища с небесными колесницами, слонами, пожарами и другие чудесные зрелища» (Цит. по: Индийские надписи, пер. Вертоградовой В.В. — История и культура древней Индии. М., 1990, с.218). В приведенном отрывке, так же как и в Натяшастре, предшествующие столетия характеризуются как время падения нравов и небрежения к религиозному долгу. Любопытно, что исправление ситуации связывается не только с распространением новой религиозной этики (дхармы Ашоки), но и, что для нас гораздо более важно, с утверждением практики показа зрелищ, под которыми несомненно имеются в виду мистерии на мифологические сюжеты. Обращает внимание и совпадение обобщенных признаков этих зрелищ с характеристиками сюжетов, предписываемых Натяшастрой для Самавакары. И там, и здесь речь идет о пожаре, слоне и т.п. О зрелищах упоминается и в других эдиктах Ашоки. В частности, в указе №8 содержится следующее замечание — Ашокой «вот что устраивается: зрелища и раздача даров шраманам и брахманам, зрелища и распространение золота среди старейшин, а для сельских жителей — зрелища, наставления в дхарме и беседы о дхарме» (Там же, с.222). Таким образом, в III до н.э. зрелища уже являлись обязательной частью официального религиозного культа, стремившегося к объединению и примирению различных конфессиональных течений. Как свидетельствуют эдикты Ашоки, они получили достаточно широкое распространение во всех слоях общества. Предполагая, что эти зрелища появились несколько ранее эпохи правления Ашоки, мы имеем еще одно косвенное свидетельство зарождения театральной традиции около середины I тыс. до н.э.

Библиография

1. Алиханова Ю.М. Театр древней Индии. — Культура древней Индии. М., 1975.
2. Алиханова Ю.М. Классический театр Индии. — Классическая драма Востока. М., 1976.
3. Алиханова Ю.М. «Хариванша-пурана» П. 93 и вопрос о сюжете ранней натаки. — Санскрит и древнеиндийская культура. М., 1979, т.1.
4. Алиханова Ю.М. Правриттака в «Натьяшастре». — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987.
5. Алиханова Ю.М. К истокам древнеиндийского понятия «раса». — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
6. Васильков Я.В. К реконструкции ритуально-магических функций царя в архаической Индии. — Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. М., 1972, вып. VIII.
7. Вертоградова В.В. Несколько слов о моделировке в древнеиндийской живописи. — Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
8. Вертоградова В.В. Скульптура; Живопись. — Культура древней Индии. М., 1975.
9. Гринцер П.А. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике. — «Вопросы литературы». М., 1966, № 2.
10. Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
11. Гринцер П.А. Бхаса. М., 1979.
12. Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987.
13. Дубянский А.М. Древнетамильский ритуальный панегирик. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
14. Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. О ведийской загадке типа brahmodya. — Паремнологические исследования. М., 1984.
15. История и культура Древней Индии: Тексты. Сост. Вигасин А.А. М., 1990.
16. Кейпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. М., 1986.
17. Лидова Н.Р. Ритуальные истоки древнеиндийской драмы. — «Народы Азии и Африки». М., 1990, № 6.
18. Махабхарата. Адипарва. Книга первая, пер. с санскр. и коммент. Кальянова В.И. М.-Л., 1950.
19. Махабхарата. Книга восьмая, пер. с санскр. и коммент. Василькова Я.В. и Невелевой С.Л. М., 1990.
20. Невелева С.Л. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). М., 1975.
21. Ольденбург С.Ф. Об источниках некоторых индийских драм. — Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
22. Ригведа. Мандалы I-IV, пер. с санскр., сост., статья, прим. Елизаренковой Т.Я. М., 1989.
23. Семенцов В.С. Проблемы интерпретации брахманической прозы. Ритуальный символизм. М., 1981.
24. Серебряков И.Д. Очерки древнеиндийской литературы. М., 1971.
25. Тютчев С.И. Искусство Индии. М., 1988.
26. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
27. Эрман В.Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе. — Драматургия и театр Индии. М., 1961.
28. Эрман В.Г. Калидаса. М., 1976.

29. Эрман В.Г. О значении некоторых терминов в санскритской теории драмы. — Санскрит и древнеиндийская культура. М., 1979, т. II.
30. Эрман В.Г. Концепция драматического действия в «Натьяшастре». — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987.
31. Acharya P.K. A Dictionary of Hindu Architecture. L., 1927.
32. Agrawala V.S. India as known to Pāṇini. Lucknow, 1953.
33. Aitareya-Brāhmaṇa. Transl. by Keith A.B. Cambridge, 1920.
34. Aiyangar J.P. South Indian Customs. Madras, 1925.
35. Aiyangar K.S. Some Contributions of South India to Indian Culture. Calcutta, 1923.
36. Aiyar V.N. Origin and Early History of Shaivism in South India. Madras, 1936.
37. Ajitāgama. Crit. ed. by Bhat N.R. Pondichery, 1964, vol. I-2.
38. Anand M.R. The Indian Theatre. L., 1950.
39. Apte V.M. Social and Religious Life in the Grihya-Sūtras. Ahmedabad, 1939.
40. The Arts of India. Oxford, 1981.
41. The Aṣṭādhyāyī. Transl. by Vasu S. Delhi, 1962, vol. I-III.
42. Auboyer J. L'Antiquité du Culte des Images. P., 1955.
43. Avalon A. Principles of Tantra. L., 1916.
44. Avalon A. Śakti and Śākta. London-Madras, 1920.
45. Awasthi S. Indian Traditional Theatre. — «Arts of Asia». 1974, vol. 4, № 2.
46. Bachhofer L. Early Indian Sculpture. P., 1929, vol. I-II.
47. Bagchi P.C. Pre-Dravidian and Pre-Aryan in India. Calcutta, 1929.
48. Bailey H.W. Cognates of Pūjā. — «The Adyar Library Bulletin». 1961, vol. XXV, part 1-4, p. 1-12.
49. Banerjee J.N. Development of Hindu Iconography. Calcutta, 1956, vol. 1-2.
50. Banerjee J.N. The Hindu Concept of God. — The Religions of the Hindus. N.Y., 1953.
51. Barnett L.D. Hindu Gods and Heroes. L., 1922.
52. Barth A. The Religions of India. L., 1908.
53. Bernier R.M. Temple Arts of Kerala. New Delhi, 1982.
54. Bhandarkar R.G. Vaisnavism, Saivism and Minor Religious Systems. Varanasi, 1965.
55. Bhat G.K. Sanskrit Drama: Problems and Perspectives. Delhi, 1985.
56. Bhat G.K. Tragedy and Sanskrit Drama. Bombay, 1974.
57. Bhat G.K. The Origin of Nāṭya: Role of Śiva. — «Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute». Poona, 1975, vol. LVI.
58. Bhatt S.C. Drama in Ancient India. New Delhi, 1961.
59. Bhattacharya B. The Cult of Brahma. Patna, 1957.
60. Bhattacharya B.C. Indian Images. Calcutta, 1921.
61. Bhattacharya N.N. Ancient Indian Rituals and Their Social Contents. L., 1975.
62. Bhattacharya N.N. History of Indian Cosmogonical Ideas. New Delhi, 1971.
63. Bhattacharya S. The Indian Theogony. Cambridge, 1970.
64. Bouquet A.C. Hinduism. L., 1948.
65. Brown P. Indian Paintings. L., 1908.
66. Buitenen van J.A.B. The Pravargya, an Ancient Indian Iconic Ritual described and annotated. Poona, 1968.
67. Byrski M.Ch. Can Sanskrit Drama tell us anything more? — «Educational Theatre Journal». 1975, vol. 27, № 4, p. 445-452.
68. Byrski M.Ch. Concept of Ancient Indian Theatre. New Delhi, 1974.
69. Byrski M.Ch. Methodology of the Analysis of Sanskrit Drama. Warszawa, 1979.

70. *Caland W., Henry V.* L'Agniśtoma, Description Complete de la forme normale du Sacrifice de Soma. P., 1906, vol.1; 1907, vol.2.
71. *Caracchi P.* La Presenza Divina Della Murti Secondo i Purana. — «Indologia Taurinensia». Torino, 1978.
72. *Cargill O.* Drama and Liturgy. N.Y., 1969.
73. *Chakravarty Ch.* The Tantras. Studies on their Religion and Literature. Calcutta, 1972.
74. *Charpentier J.* The Meaning and Etymology of Pūjā. — «Indian Antiquary». Bombay, 1927, LVI, p.93-98, 130-135.
75. *Chattopadhyaya S.* Evolution of Hindu Sects. Delhi, 1970.
76. *Chattopadhyaya S.* Nāṭaka-lakṣaṇa-ratna-kośa. In the Perspective of Ancient Drama and Dramaturgy. Calcutta, 1974.
77. *Chaudhuri H.K.* Yajña: Its Magical Significance. — «Bhavan's Journal». Bombay, 14 (7).
78. *Coomaraswamy A.K.* Hindu Theatre. — IHQ. 1933, vol.IX.
79. *Dagens B.* Architecture in the Ajitāgama and the Rauravāgama. New Delhi, 1984.
80. *Dandekar R.N.* Some Aspects of the History of Hinduism. Poona, 1967.
81. *Danielou A.* Hindu Polytheism. L., 1964.
82. *Das D.K.* The Yajña: The Sacrifice in Hinduism. Delhi, 1911.
83. *Dasgupta H.N.* The Indian Stage. Calcutta, 1934, vol.I; 1938, vol.2.
84. *Dasgupta S.B.* Obscure Religious Cults. Calcutta, 1946.
85. *Datta K.* Prologues and Epilogues in Sanskrit Drama. — «Our Heritage». 1957, vol.5.
86. *Dave N.* Nāṇḍī in Theory. — IHQ. 1941, vol.XVII, p.359-369.
87. *Daumal R.* Bharata. L'Origine du theatre. P., 1970.
88. *De S.K.* History of Sanskrit Literature. Calcutta, 1962.
89. *De S.K.* The Problem of Bharata and Adī-Bharata. — De S.K. Some Problems of Sanskrit Poetics. Calcutta, 1959.
90. *De S.K.* Studies in the History of Sanskrit Poetics. L., 1923, vol.1.
91. *Devasthali G.V.* Religion and Mythology of the Brāhmaṇas. Poona, 1965.
92. *Dowson J.* A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion. L., 1957.
93. *Dubois S.A.* Hindu Manners, Customs and Ceremonies. Oxford, 1953.
94. *Dumesil G.* Le Festin d'immortalité. Etude de Mythologie Comparée Indo-Européenne. P., 1924.
95. *Dumont P.E.* L'Agnihotra. Baltimore, 1939.
96. *Dumont P.E.* L'Āśvamedha. Paris-Louvain, 1927.
97. *Elmore W.T.* Dravidian Gods in Modern Hinduism. Madras, 1925.
98. *Farquhar J.N.* The Crown of Hinduism. Oxford, 1913.
99. *Farquhar J.N.* Temple and Image Worship in Hinduism. — JRAS. L., 1928, p.15-23.
100. *O'Flaherty W.D.* Asceticism and Eroticism in the Mythology of Śiva. L., 1973.
101. *Frankfort H.* The Art and Architecture of the Ancient Orient. Harmondsworth, 1954.
102. *Gaster T.H.* Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East. N.Y., 1950.
103. *Ghosh M.A.* Āśvaghōṣa and the Nāṭyaśāstra. — IHQ. 1951, vol.XXVII.
104. *Ghosh M.A.* Contributions to the History of the Hindu Drama. Its Origin, Development and Diffusion. Calcutta, 1957.
105. *Ghosh M.A.* Hindu Theatre. — IHQ. 1933, vol.IX.
106. *Ghosh M.A.* The Nāṭyaśāstra and Bharatamuni. — IHQ. 1932, vol.VIII.
107. *Ghosh M.A.* Problems of the Nāṭyaśāstra. — IHQ. 1930, vol.VI, p.71-77.
108. *Ghosh P.Ch.* Origin of the Durga Pūjā. Calcutta, 1874.
109. *Gonda J.* Ancient Indian Kingship from the Religious Point of View. — «Numen». Leiden, 1956-57, № 3-4.
110. *Gonda J.* Aspects of Early Viṣṇuism. Delhi, 1969.

111. *Gonda J.* Change and Continuity in Indian Religion. The Hague, 1965.
112. *Gonda J.* The Indra Festival According to the Atharvavedins. — «Journal of American Oriental Society». 1967, № 87, p.413-429.
113. *Gonda J.* Les Religions de L'Inde. P., 1963, vol.1; 1965, vol.2.
114. *Gonda J.* Medieval Religious Literature in Sanskrit. Wiesbaden, 1977.
115. *Gonda J.* Notes on Brahman. Utrecht, 1950.
116. *Gonda J.* The Ritual Sūtras. Wiesbaden, 1977.
117. *Gonda J.* The Savayajñas. Amsterdam, 1965.
118. *Gonda J.* Veda und Alterer Hinduismus. Stuttgart, 1960.
119. *Gonda J.* Viṣṇuism and Śivaism: A Comparison. L., 1970.
120. *Gonda J.* Zur Frage nach dem Ursprung und Wesen des indischen Dramas. — «Acta Orientalia». 1943, vol.19, S.329-428.
121. *Gopal Ram.* India of Vedic Kalpasūtras. Delhi, 1959.
122. *Gopinath S.V., Ravana Rao.* The Classical Dance Poses of India. Madras, 1955.
123. *Gopinatha Rao.* Elements of Hindu Iconography. Madras, 1916, vol.1, part 1-2; vol.2, part 1-2 (repr.: Delhi, 1985).
124. *Gordon D.H.* The Pre-Historic Background of Indian Culture. Bombay, 1958.
125. *Goudriaan T., Gupta S.* Hindu Tantric And Śākta Literature. Weisbaden, 1981.
126. *Gupta C.B.* Indian Theatre — Past and Present. Benares, 1954.
127. *Haas C.O.* Translation of the Daśarūpa by Dhanañjaya. N.Y., 1962.
128. *Hariappa H.L.* Rigvedic Legends Through the Ages. Poona, 1953.
129. *Havell E.B.* The Ancient and Medieval Architecture of India. New Delhi, 1972.
130. *Hazra R.C.* Studies in the Puranic Records on Hindu Rites and Customs. Dacca, 1940.
131. *Heesterman J.C.* The Ancient Indian Royal Consecration. The Hague, 1957.
132. *Held G.J.* The Mahābhārata, an Ethnological Study. London-Amsterdam, 1935.
133. *Hillebrandt A.* Ritual-Literatur. Vedische Opfer und Zauber. Strassburg, 1897.
134. *Hillebrandt A.* Über die Anfänge des indischen Dramas. München, 1914.
135. *Hiltebeitel A.* The Ritual of Battle. Ithaca-London, 1976.
136. *Hopkins E.W.* Epic Mythology. Strassburg, 1915 (repr.: Delhi, 1974).
137. *Hopkins E.W.* The Religions of India. New Delhi, 1970.
138. *Horowitz E.P.* The Indian Theatre. L., 1912.
139. *Horsch P.* Die Vedische Gāthā-und-Śloka-Literatur. Bern, 1966.
140. *Hubert H., Mauss M.* Sacrifice: Its Nature and Function. University of Chicago Press, 1964.
141. *Hunningher B.* The Origin of the Theatre. N.Y., 1961.
142. *Jagirdar R.V.* Drama in Sanskrit Literature. Bombay, 1947.
143. *Jaiswal S.* Origin of Image Worship and Its Rituals. — «Proceedings of the Indian History Congress, 28th Session». 1966, p.58-64.
144. *Jha Sh.* Drama — Its Meaning and Purpose. Allahabad, 1929.
145. *Jons V.* Indian Mythology. L., 1968.
146. *Joshi R.V.* Le Rituel de la Devotion Kṛṣṇaite. Pondichery, 1959.
147. *Kale P.* The Theatric Universe (A Study of the Nāṭyaśāstra). Bombay, 1974.
148. *Kane P.V.* History of Dharmaśāstra; Ancient and Medieval Religious and Civil Law. Poona, 1930-1962, vol. 1-5.
149. *Kane P.V.* History of Sanskrit Poetics. Delhi, 1961.
150. *Kashikar C.C.* Apropos of the Pravargya. — «Centre of Advanced Study in Sanskrit». University of Poona. 1972, Stud.1, p.1-10.
151. *Keith A.B.* A History of Sanskrit Literature. L., 1928.

152. *Keith A.B.* The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads. Cambridge, 1925, vol.1-2.
153. *Keith A.B.* The Sanskrit Drama in Its Origin, Development, Theory and Practice. L., 1954.
154. *Kramrisch S.* The Hindu Temple. Calcutta, 1946, vol.1-2.
155. *Kramrisch S.* Indian Sculpture. L., 1933.
156. *Kramrisch S.* The Presence of Shiva. Princetone, 1981.
157. *Kramrisch S.* Treatise on Indian Painting and Image Making. Calcutta, 1928.
158. *Konow S.* Das indische Drama. Berlin-Leipzig, 1920.
159. *Kuiper F.B.J.* Varuṇa and Vidūśaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam-Oxford-New York, 1979.
160. *Kuiper F.B.J.* The Worship of the Jarjara on the Stage. — IJ. 1975, vol.XVI, № 4, p.241-268.
161. *Kumarappa Bh.* The Hindu Conception of the Deity. L., 1934.
162. *Levi S.* Le doctrine du sacrifice dans les Brāhmaṇas. P., 1898.
163. *Levi S.* Le theatre indien. P., 1890, vol.1-2.
164. *Lidova N.R.* Ritual Sources of Sanskrit Drama. — Indian Traditions Through the Ages. New Delhi, 1990.
165. *Lidova N.R.* Raṅgadevatapūjāna in the Nāṭyaśāstra and the Āgamic Rituals. — VIII World Sanskrit Conference. Abstracts. Vienna, 1990.
166. *Luders H.* Sitzungsberichte der Konigl. Academic der Wissenschaften. Berlin, 1916.
167. *Macdonell A.A.* A History of Sanskrit Literature. L., 1905.
168. *Macdonell A.A.* Vedic Mythology. Strassburg, 1897.
169. *Macdonell A.A., Keith A.B.* Vedic Index of Names and Subjects. Varanasi, 1958, vol.1-2.
170. *Majumdar R.C.* Ancient India. Varanasi, 1952.
171. *Mankad D.R.* Hindu Theatre. — IHQ. 1932, vol.VIII; 1933, vol.IX.
172. *Mankad D.R.* The Types of Sanskrit Drama. Karachi, 1936.
173. *Marasinghe E.W.* The Sanskrit Theatre and Stagecraft. Delhi, 1989.
174. *Marshall J.* Mohenjo-Daro and the Indus Civilisation. L., 1931, vol.III.
175. *Miller G.J.* Bharata and the Authorship and Age of the Nāṭyaśāstra. — «Sanskrit Raṅga Annual», Raghavan Felicitation Volume. Madras, 1972, p.189-194.
176. *Monier-Williams M.* Brahmanism and Hinduism. L., 1891.
177. *Mrgendrāgama*, ed. Bhatt N.R. Pondichery, 1962, vol.1.
178. *Mukerjee S.C.* The Nāṭyaśāstra of Bharata. P., 1926.
179. *Mukhopadhyaya Bh.S.* The Tripura Episode in Sanskrit Literature. — «Journal of Ganganatha Jha Research Institute». 1951, vol.VIII.
180. *Murtipūjā.* Bombay, 1902.
181. *Mythes et Legendes Extraits des Brāhmaṇa.* P., 1967.
182. *The Nāṭyaśāstra*, ed. by Sivadatta and Parab K.P. — «Kāvya-mala». Bombay, 1894, vol.42.
183. *Nāṭyaśāstra of Bharata Muni*, ed. by Kedarnath. Bombay, 1942.
184. *Nāṭyaśāstra with Comment. of Abhinavagupta with a Preface, App. and Index by M. Ramakrishna Kavi.* Baroda, 1926, vol.1; 1936, vol.2; 1954, vol.3.
185. *Nāṭyaśāstra with Comment. of Abhinavagupta*, ed. by Pade J.S. Baroda, 1964, vol.4.
186. *The Nāṭyaśāstra*, ascribed to Bharata Muni. Sanskrit Text, ed. by Ghosh M. Calcutta, 1956, vol.2; 1967, vol.1.
187. *Nāṭyaśāstraṁ*, ed. by Batuka Nath Sharma and Baladev Upadhyay. Varanasi, 1980.
188. *Nāṭyaśāstraṁ with the Abhinavabhāratī Comment. of Abhinavagupta*, ed. by Nagar R.S. Delhi, 1981, vol.1-4.
189. *The Nāṭyaśāstra.* Completely transl. for the first time from the Original Sanskrit with an Introd., Various Notes and Index by Ghosh M. Calcutta, 1961, vol.2; 1967, vol.1.

190. Nāṭyaśāstra of Bharata Muni. English Transl. with Critical Notes by Rangacharya A. Bangalore, 1986.
191. The Nāṭya Śāstra of Bharatamuni. Transl. by a Board of Scholars. Delhi, 1989.
192. Notes on the Restoration of a Temple Theatre for the Sanskrit Drama. — «National Centre for the Performing Arts Journal». 1975, vol.IV, № 1, p.25-31.
193. Oldenberg H. Die Religion des Veda. Stuttgart-Berlin, 1923.
194. Parikh J.T. The Orthodox Tradition about the Origin of Sanskrit Drama. — «Journal of Oriental Institute». University of Baroda, vol.1, № 4.
195. Parrinder G. Worship in the World's Religion. L., 1961.
196. Patanjali. Mahābhāṣya. Bombay, 1932-37, vol.1-3.
197. Pathak V.S. History of the Shaiva Cult in Northern India. Varanasi, 1960.
198. Phillips N. The Evolution of Hinduism. Madras, 1903.
199. Pischel R. Die Heimat des Puppenspiels. — Hallesche Rectorreden. Halle, 1900.
200. Potdar K.R. Sacrifice in the Rigveda. Bombay, 1953.
201. Przyłiski J. Mudrā. — «Indian Culture». Calcutta, 1936, vol.2, № 4, p.715-719.
202. Puri B.N. India in the Time of Patañjali. Bombay, 1958.
203. Radhakrishnan R. On Pūjā. — «Indian Linguistic». 1965-67, vol.26, p.225-228.
204. Raghavan V. Ancient Indian Theatre Architecture. — «Journal Triveni». Madras, 1931.
205. Raghavan V. Hindu Theatre. — IHQ. 1933, vol.IX.
206. Raghavan V. Sanskrit Drama and Performance. — «The Madras University Journal». 1957, vol.XXIX, № 1.
207. Raghavan V. The Vṛttis. — JOR. Madras, 1960, vol.6, part 4, p.346-370; 1961, vol.7, part 1, p.33-52; part 2, p.91-112.
208. Rangacharya A. Drama in Sanskrit Literature. Bombay, 1967.
209. Rauravāgama, ed. Bhatt N.R. Pondichery, 1961, vol.1.
210. Ray N. Idea and Image in Indian Art. Calcutta, 1973.
211. Renou L. Hinduism. N.Y., 1963.
212. Renou L. Religions of Ancient India. L., 1953.
213. Renou L. Vocabulaire du rituel vedique. P., 1954.
214. Rocher L. The Textual Tradition of the Bharatiyanāṭyaśāstra: A Philological Assessment. Honolulu, 1974.
215. Rowland B. The Art and Architecture of India. Suffolk, 1959.
216. Ruping K. Amṛtamanthana und Kūrma-Avatāra. Ein Beitrag zur puranischen Mythen- und Religionsgeschichte. Wiesbaden, 1970.
217. Sampurnanand. Evolution of the Hindu Pantheon. Bombay, 1963.
218. Sarma D.S. Hinduism through the Ages. Bombay, 1956.
219. Sastri H.K. South Indian Images of God and Goddesses. Madras, 1916.
220. Sastrin H. The Origin of Indian Drama. — «Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal». 1909, vol.5, p.351-358.
221. The Śatapatha-Brāhmaṇa, transl. by Eggeling J. Delhi, 1978, vol.1-5.
222. Scheuer J. Śiva dans le Mahābhārata. P., 1982.
223. Schroeder L. Mysterium und Mimis im Rigveda. L., 1908.
224. Shastri S.N. Laws and Practices of Sanskrit Drama. Varanasi, 1961, vol.1.
225. Sivaramamurti C. Indian Sculpture. New Delhi, 1961.
226. Sivaramamurti C. Naṭarāja in Art, Thought and Literature. New Delhi, 1974.
227. Slater G. The Dravidian Elements in Indian Culture. L., 1924.
228. Srinivasa A.S. On the Composition of the Nāṭyaśāstra. Reinbek, 1980.
229. Srinivasan P.R. Inscriptional Evidence on Early Hindu Temples. — «The Adyar Library Bulletin». 1961, vol.XXV, part 1-4, p.511-523; vol.XXVI, part 1-2, p.1-25.
230. Tarlekar J.H. Studies in the Nāṭyaśāstra. Delhi, 1975.

231. *Thieme P.* Das indische Theater. — Fernöstliches Theater. Stuttgart, 1966, p.26-51.
232. *Thieme P.* Pūjā. — JOR. Madras, № 27, p.1-16.
233. *Thite G.M.* Sacrifice in the Brāhmaṇa-Texts. Poona, 1975.
234. *Thite G.M.* Vidūśaka: His Ritualistic Background. — «Journal of the University of Poona». 1978, № 43, p.9-12.
235. *Tripathi C.Ch.* The Legend of the Destruction of Tripura and Its Vedic Origin. — Amṛtadhara. Delhi, 1984.
236. *Trivedi K.H.* Samavākara. — «Journal of the Oriental Institute». University of Baroda. 1965, № 2, p.197-202.
237. *Tucci G.* The Theory and Practice of the Maṇḍala. L., 1961.
238. *Turner V.W.* Ritual Process. Structure and Antistructure. Chicago, 1979.
239. *Varadpande M.L.* Religion and the Theatre. New Delhi, 1983.
240. *Varma L., Ravi A.* Rituals of Worship. — «The Cultural Heritage of India Religions». Calcutta, 1956, vol.4.
241. *Varma K.M.* Nāṭya, Nṛtta and Nṛtya. Bombay, 1957.
242. *Vatsyayan K.* Indian Classical Dance. Calcutta, 1974.
243. *Vatsyayan K.* The Square and the Circle of the Indian Art. New Delhi, 1983.
244. *Vatsyayan K.* Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi, 1980.
245. The Vedic Age. The History and Culture of the Indian People, ed. Majumdar R.C. L., 1951.
246. *Vidyabhushan A.C.* The Origin of Indian Drama. — The Theatre of the Hindus. Calcutta, 1955, p.206-216.
247. The Viṣṇudharmottara. Canon of Proportions, transl. by Kramrisch S. Calcutta, 1928, part I-III.
248. *Vogel J.P.* The Woman and Tree or Śālabhañjikā in Indian Literature and Art. — «Acta Orientalia». 1929, vol.VII.
249. *Walker B.* Hindu World: An Encyclopedic Survey of Hinduism. L., 1968, vol.1-2.
250. *Weber A.* Akademische Vorlesungen uber indische Literatur geschichte. Berlin, 1876.
251. *Wijesekera O.H.* Buddhist Evidence for the Early Existance of Drama. — IHQ. 1951, vol.XXVII.
252. *Wilkins W.J.* Hindu Mythology Vedic and Puranic. L., 1882.
253. *Winternitz M.* History of Indian Literature. Calcutta, 1959, vol.1-3 (repr. Delhi, 1983).
254. *Woodrofe J.G.* Introduction to Tantra Śāstra. Madras, 1963.
255. *Woodrofe J.G.* Tantrik Texts. Madras, 1929.
256. *Woodrofe J.G.* The World as Power. Madras, 1957.
257. *Yajnik R.K.* The Indian Theatre. L., 1933.
258. *Young K.* The Drama of the Medieval Church. Oxford, 1933, vol.I-2.
259. *Zimmer H.* The Art of Indian Asia. N.Y., 1955.
260. *Zimmer H.* Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. N.Y., 1947.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

IHQ — Indian Historical Quarterly
 JRAS — Journal of the Royal Asiatic Society
 JOR — Journal of Oriental Research
 IJ — Indo-Iranian Journal

Список сокращений названий санскритских произведений.

Абх — Абхинавабхарати.
Адж — Аджита агама.
АйтБр — Айтарея брахмана.
АнСу — Анупада-сутра.
АнШрСу — Анупада-шраута-сутра.
Атх — Атхарваведа.
АшвГрСу — Ашвалайяна-грихьясутра.
БхПр — Бхавапракаша.
БхУп — Брихадараньяка упанишада.
Варт — Варттики Катьяяны.
ГопБр — Гопатха брахмана.
ДШ — Дашарупа.
МайтрСамх — Майтраяния самхита.
Мрг — Мригендра агама.
НЛРК — Натакалакшанаратнакоша.
НШ — Натьяшастра.
НД — Натьядарпана.
Пан — Аштадхьяйи Панини.
Пат — Махабхашья Патанджали.
РВ — Ригведа.
Раур — Раурава агама.
СД — Сахитьядарпана.
ТайтСамх — Тайттирия самхита.
ЧхУп — Чхандогья упанишада.
ШатБр — Шатапатха брахмана.

Указатель санскритских терминов и имен.

- Абхинавагупта 85, 126-127
 абхиная (abhinaya) 29, 55, 57, 64, 112
 авапата (Avapāta) 65
 аварта (Āvarta) 56
 аватарана (Avataraṇa) 11
 авахана (Āvāhana) 52
 авахитта стхана (Avahitta Sthāna) 21
 авиддха (Āviddha) 62, 66-67, 97-98
 авритта (Āvṛtta) 56
 агама (Āgama) 50-51, 54-55, 57-60, 104, 113-115, 120-122, 130
 Агни 32-34, 38, 46, 88, 93-94, 110-112
 агништома 45-46, 130
 аддита дхрува (Aḍḍitā Dhruvā) 21
 адитьи 38
 алидха (Alidha) 56
 амная (Āmnāya) 118-119, 133
 амрита 72-82, 84, 131
 Амритамантхана (Amṛtamanthana) 71-73, 78, 84-86, 90-92, 131
 ангика (āṅgika) 55-56, 64, 66
 анджали 32, 54, 58
 анджахсава (aṅjaḥsava) 76
 анчита (Añcita) 56
 апакришта дхрува (Apariṣṭā Dhruvā) 18
 апсары 11-12, 32, 38, 89, 109
 арабхата (ārabhata) 65
 арабхати вритти (Ārabhaṭī vṛtti) 62, 66, 73, 89, 129
 арабхя (Ārambha) 11
 аргхья (Arghya) 53
 Ардра 32, 129
 Арка 33
 артха 86, 119
 артха-шрингара 70
 артхапати (Arthapati) 47
 арча 115
 арья дхарма 50
 асамьюта хаста (asaṃyuta-hasta) 56
 асана (Āsana) 52
 асарита (Āsārita) 11
 асуры 9, 25-26, 37, 67, 71-73, 78, 81-82, 85, 87-89, 91, 93, 98
 аतिकранта (Atikrānta) 56
 аतिकранта чари (Atikrānta Cārī) 17, 56
 ахарья-абхиная 66, 112
 ачамана (Ācamana) 15, 33, 52, 57
 ачарья 35-39, 41-43, 52-54
 Ашвины 32-33
 Ашлеша 32, 129
 Ашока 133-134
 ашравана (Āśravanā) 11
 бали (Bali) 30, 39, 53
 балидана (Balidana) 53
 Брахма 15, 17-20, 25-26, 28, 32-35, 37-42, 51, 53-54, 56, 70, 83-85, 88-89, 91-92, 108, 110-112, 119-120, 123
 Брахма-мандала 15, 17
 брахманы 12, 28-32, 39, 45, 47, 106, 119, 121-122, 133-134
 Брахмариши 33
 Брихаспати 112
 Бхава 32-33
 Бхавани 116
 Бхана 61-62
 Бхарата Муни (Bharata Muni) 28, 37, 119-120, 125
 бхарати вритти (Bhāraṭī-vṛtti) 24-26, 129
 бхеда (bheda) 87
 бхуджангатрасита (Bhujangatrāsita) 56
 бхуты 32-34, 38, 87, 91 110
 ваджра 32, 48-49
 вайшакха стхана (Vaiśakha Sthānā) 28, 56
 вайшнава (Vaiṣṇava) 56
 вайшьи 30-31
 вактрапани (Vaktrāpāni) 11
 вакшахсвастика (Vakṣaḥsvastika) 56

- вардхаманака (Vardhamānaka) 12, 92
 варна 31-32, 38, 119, 121-122
 вартана (vartana) 112, 133
 Варуна 9, 17, 33-34, 38, 112, 128-131
 vastu (vastu) 67
 вастутхапана (Vastūthāpana) 65
 Васуки 19, 32, 71, 73, 77, 79: 88, 90, 122
 Вач 81
 вачика (vācika) 64, 66
 Вессавана-Кубера 117
 Вивасват 119
 вигхны 37, 39
 видрава (vidrava) 67, 70-71, 96
 видушака (Vidūśaka) 9, 24-26, 128-131
 видьюта 32
 витанда (Vitaṇḍa) 24
 витхи 61, 67, 70
 Вишвакарман 37, 107-109, 130
 вишведевы 33
 Вишну 12, 17-19, 25-26, 32-35, 41-42, 51, 56, 70, 73, 82, 84, 88-90, 93-94
 Вишну-Нараяна 73, 81, 85, 110
 вишнукранта (Viṣṇukrānta) 56
 Вриддха Бхарата (Vṛddha-Bharata) 125
 вритти (vṛtti) 62-63, 95, 131
 вьяйюга (Vyāyoga) 61-62, 95-100

 ганда (Gaṇḍa) 24-25
 гандха (Gandha) 53
 Гандхарва 13, 59, 129
 гандхарвы 11-12, 32-34, 81, 89, 109, 112
 Ганеша 34, 90
 ганика 58
 ганы 33, 91
 Гаруда 33
 Гаятри 132
 Гитавидхи (Gītavidhi) 11
 Грамани 33
 грихья 45
 Гуха 32
 гуха 107-108, 132
 гухьяки 11-12, 32-33, 38, 112

 дайтьи 12, 38, 49, 112
 Дакша 33, 96-97
 дакшина 47
 данавы 11-12, 34, 39, 62, 73, 112
 дандапада (Daṇḍapada) 56
 девакула (Devakula) 116
 деватарча (Devatārca) 116
 деватаятана (Devatāyatana) 116
 девы 62
 джарджара 12, 14-16, 18-19, 21, 32, 35, 37-39, 42, 48-49, 51, 59, 129-130
 джарджара-шлока 21
 джумбака 131
 дикша 54
 дима (Dima) 61-62, 86-95, 98-99
 дипа (Dīpa) 36, 53
 Дханада 17, 33
 дхарма 12, 20, 27, 86, 133-134
 дхарма-шрингара 70
 дхваджа 37, 51, 59
 Дхрити 36
 дхрува (Dhruvā) 12, 22
 дхупа (Dhūpa) 53

 Индра 9, 12, 17, 21, 32-34, 37-39, 42, 56-57, 80-81, 88, 102, 110-112, 119-120
 ихамрига (Ihāmṛga) 61-62, 95-100

 Кайтабха 25
 кайшики вритти (Kaiśikī vṛtti) 129
 Кала 32, 38
 Кали 32
 кама 86
 кама-шрингара 70
 капата (kapaṭa) 67, 70-71
 карана (karaṇa) 65
 каста 119, 122
 Катьяяна 116
 Каустубха 72
 Киритин-Нара 80
 крисара 31, 129
 Кришашва 118
 Кубера 17, 33, 56
 кумбха 34, 42, 50, 52, 54
 кумбхабхедана (Kumbhabhedana) 36
 кшатрии 30-31

 Лакшми 32-33, 36, 110
 лалита (Lalita) 15
 локапалы 12, 17, 32, 37, 41, 51, 117

 Магха 32, 129
 Мадрака (Madraka) 12
 Мадху 25
 мадхупарка 30, 34, 49, 53, 129
 Майя 88
 майя 34, 37, 42
 манас (manas) 63

- мандала (maṇḍala) 17, 29, 34-34,
 40-41, 45-46, 50-51, 54-56, 58,
 74, 102, 110
 мандаласвастика (Maṇḍalasvastika)
 56
 мандапа 58
 Мандара 71, 73, 77-79, 88, 90
 мантра 15, 30-32, 34-36, 39, 41-
 42, 48-49, 53-54, 59, 90
 мантха (manthā) 76-78
 мантха гири (mantha-giri) 78
 мантходака (manthodaka) 78
 мантхана (manthana) 78
 мантхани-крита (manthanī-kṛta)
 78
 Ману 119
 маргасарита (Mārgāsārīta) 11
 маруты 32, 37
 Мати 32
 маттаварани 31, 38
 махаврата (Mahāvṛata) 8, 130
 махаграмани 32
 Махадева 88-89
 махараджа 20
 Махараджа 117
 махачари (Mahācārī) 12, 21-24,
 26-27
 Махешвара 22
 Медха 33, 36
 Меру 30, 71, 88, 90
 Митра 32-34, 37, 110-111
 мрига (mṛga) 96
 Мригаширша 97
 Мридани 116
 Мритью 32, 38
 мудра (mudrā) 55, 58, 130
 Мула 29, 32
 муни 32, 34, 120

 нагапушпа 34
 наги 11, 19, 32, 35, 38, 42, 51,
 56, 112
 надика (nāḍikā) 67-68
 найведья (Naivedya) 53
 накшатра 49
 налика (Nālikā) 24
 нанди (Nāndī) 12, 19-20
 Нандин 33
 Нара 73, 112
 Нараяна 33-34, 71-72, 112
 наркутака дхрува (Narkuṭaka
 Dhruvā) 24
 нат-мандир 109, 132
 нат-шала 132
 ната 117-118
 натака 61-62, 100, 127
 Натараджа 22, 56

 натасутра (naṭasūtra) 117-118,
 121
 Натешвара 58
 натья (Nāṭya) 5, 12, 27-28, 30,
 32, 36-37, 39-40, 42-43, 56-57,
 83-86, 91-92, 98-99, 101, 105-
 106, 108-109, 111, 113, 117-
 119, 121-122
 натья-ачарья 31-34, 36, 40-41,
 52, 60
 Натьякумари (Nāṭyakumārī) 32
 Натьяматрика (Nāṭyamatrīkā) 33
 нигам (Nigama) 104, 122
 нишумбхита (Niśumbhita) 56
 Нияти 32, 38
 нритта (nṛtta) 57-58, 117-118
 нритта хаста (Nṛtta-hasta) 56
 ньяса (Nyāsa) 55
 ньяя (nyāya) 63

 пада 20
 падмакоша (Padmakōśa) 57
 Падманабха 34
 падьа (Pāḍya) 52
 пайяса 30-31, 34, 49, 129
 пака-яджна (Pakayañña) 45-46,
 120
 паллава (Pallava) 21
 Панини 115-119, 133
 Парамешвара 58
 париварта 13-16, 53, 69, 129-130
 паривартака 64-65
 паривартана (Parivartana) 12, 14,
 17, 129
 паривартани-дхрува 17
 паригхаттана (Parighaṭṭana) 11
 паримарджана (Parimārjana) 35
 парипаршвака (Pāripārśvaka) 12
 паршваникуттана (Pārśvanikuṭṭana)
 56
 Патанджали 116, 118
 «Пахтанье амриты» 71-76, 79-82,
 84-85, 89-91, 93-94, 120-122,
 131
 Питамаха 34, 39, 119
 питары 83
 пишачи 33-34, 112
 праваргья 93, 102, 132
 правриттака 127
 прадакшина (Pradakṣina) 15, 52-
 53
 Праджапати 82, 97
 пракарана 61-62, 100
 пракхьята (prakhyāta) 71
 пралайя 22, 25-26, 92
 пранама (Praṇāma) 52
 прарочана (Prarocanā) 12, 27

- прартхана (Prārthana) 54
 прасада (Prasāda) 53
 пратикрити (Pratikṛiti) 115
 пратьяхара (Pratyāhāra) 11, 27
 прахасана (prahasana) 61, 67
 прекшакарти (Prekṣākarti) 47
 прекшапати (Prekṣāpati) 47
 пристхесвастика (Pṛṣthesvastika) 56
 пуджа (pūjā) 9-10, 12, 18-20, 27-28, 32, 34-35, 37-45, 47-55, 57-60, 73, 83-87, 100-109, 111, 113-117, 119-124, 130, 132
 пуण्याха (Puṇyāha) 30
 пурваранга 9, 11-23, 26-29, 37-43, 52, 54, 56, 58, 69, 83-86, 90-92, 98-99, 108, 129-130
 пуста (pusta) 62, 65
 пушпа (Puṣpa) 53

 ракшасы 11-12, 33-34, 62, 87, 112
 рангадвара (Raṅgadvāra) 12, 21
 рангапрадипана (Raṅgapradīpana) 36
 раса 22-23, 65, 87, 95, 127, 129
 раудра-раса 12, 21-23
 речака (Recaka) 28
 риши 33
 Рохини 30
 Рудра 17, 94, 117
 Рудрани 116
 рудры 32-33, 38

 самавакара (Samavakāra) 61-62, 67-73, 83-87, 91, 95, 98-99, 131, 133
 самапада (Samapāda) 56
 самгхатака (Saṃghātaka) 64-65, 131
 самгхотана (Saṃghotana) 11
 самкшиптака (Saṃkṣiptaka) 66, 131
 самкшобха (Saṃkṣobha) 96
 самлапака (Saṃlāpaka) 64-65
 сампхета (Saṃpheṭa) 65, 96
 самьюта хаста (Saṃyuta-hasta) 56
 Санаткумара 33
 Сарасвати 32-34, 36, 110
 саттва (satṭva) 63-64
 саттвика 64
 саттвavidдха (sattvāviddha) 62
 саттвати вритти (Sattvatī vṛtti) 62, 66, 73, 129, 131
 Саяна 77, 102
 свагата (Svāgata) 52

 свасти (Svasti) 30
 Сваха 33
 Сваямбхува 119
 Сиддха 32
 Сканды 19, 32-33, 35, 42, 51, 56, 110, 112, 115-116
 Схалита (Skhalita) 56
 Смрити 36
 «Сожжение Трипуры» 86-91, 93-94, 122
 Сома 12, 19, 32, 34, 72, 79-80, 84, 88, 93-94, 112
 сома 45-46, 74-81, 102, 120-123, 130
 сома-яджна (somayajña) 45-46, 80, 120, 130
 сомакраяна (Somaḥkṛāyana) 8, 130
 стобха (stobha) 18
 стхана (sthāna) 56
 Сударшана 73
 сукумара (sukumāra) 62
 стхапака 108
 Сура 72
 сура 34
 Сурья 32-34, 112
 сутрадхара 12, 14-15, 17-25, 28, 52-54, 56, 69, 84, 92, 108, 132
 сучи чари (Sūcī Cārī) 13, 56, 129
 сучимукха (Sūcīmukha) 57

 Такшака 19
 талапушпапута (Talapuṣpapuṭa) 56
 таласамспхотита (Talaśaṃsphoṭita) 56
 тандава 22, 26, 56, 92, 97
 тантра 130
 Тарака 88
 триварга 70
 тригата (Trigata) 12, 24-27, 129
 трилока 69
 тримурти 69
 Трипура (Tripura) 34, 88-90, 93-94, 132
 Трипурадаха (Tripuradāha) 86, 90-92, 94
 трьясра (Tryasra) 13, 29

 удатта (udātta) 87
 удгитха 82
 уддхата (uddhata) 96
 Ума 12, 22-23
 упасад 93
 упасад-хома 93
 Упендра 18
 ураги 33-34
 уткарика 34
 утсава (Utsava) 58

утсриштиканка 61
 уттхапака (Utthāpaka) 64-65, 131
 уттхапана (Utthāpana) 12-17
 уттхапани-дхрува 14
 Уччайшравас 84

хавир-яджна (Haviryajña) 45-46,
 48, 120
 хавис 35, 74-75
 хаома 74
 хома (Homa) 35-36, 39, 48, 59,
 120
 Хри 36

Чандра 33, 37, 79
 чари (Cārī) 12, 21-23, 55, 65
 чари-шлока 21, 23
 чатурасра (Caturasra) 13, 29
 чатуртха кара (Caturtha-kāra) 14
 читра (Citra) 28, 92

шабдапати (Śabdāpati) 47
 шайлалакас (Śailālakās) 119
 шайлалчнас (Śailālinas) 119
 шайлуша (Śailūṣa) 119
 шакта (Śakta) 130, 133
 шакти (Śakti) 22, 130
 шалабханджика (Śālabhañjika)
 107
 Шарвани 116
 шауча (Śauca) 15
 Шачипуджана (Śācipūjana) 102
 Шаши 33

Шеша 19
 Шива 12, 17-19, 22-23, 32-35,
 38, 41-42, 50, 54, 56-58, 70,
 84, 88-94, 97, 110, 112, 115-
 117
 шива-кумбха 51
 Шилалин 118-119
 шлока 20-21, 36, 125
 Шравана 30
 Шраддха 33
 шраманы 29, 133-134
 Шри 36, 72, 84
 шрингара (śṅgāra) 67, 70-71
 шрингара-раса 12, 21-23, 129
 шуддха (Śuddha) 28, 92
 шуддха нритта (Śuddha-nṛtta) 57
 шудры 30-31, 119, 121
 шулагава 117
 шушкапакришта (Śuṣkāpakṛṣṭa)
 12
 шушкапакришта-дхрува 20
 Элакакридита (Elakakṛdita) 56
 юпа (yūpa) 48-49, 59, 130
 яджна (yajña) 9-10, 44-50, 59-60,
 102, 104-105, 111, 113, 116,
 120, 124, 129
 якши 11-12, 32-33, 38, 87, 112
 Яма 17, 33-34, 38, 110-112
 Ямья 32, 129

SUMMARY

Natalia R.LIDOVA. DRAMA AND RITUAL IN ANCIENT INDIA

The book is concerned with the study of the relations between the ritual and drama in the ancient Indian culture. On the base of the *Nāṭyaśāstra* (treatise of drama, II A.C.), grammatic and aesthetic sources, the Vedic hymns, texts of *Brāhmaṇas*, *Upaniṣads* and *Śaiva āgamas* the author proposed a new hypothesis on the origin of Sanskrit drama. This origin is analysed in the context of Yajña-dominated Vedism and Pūjā-dominated Hinduism.

The author connected the birth of drama with the forming in the middle of the 1st Mill.B.C. (simultaneously with Buddhism and Jainism) the peculiar ritual and mythological system on the base of Pūjā. Drama as a constituent part of Pūjā cult was an important feature of the religious culture of early Hinduism.

Chapter One is devoted to the research of the rituals described in the *Nāṭyaśāstra*. The author discovers the semantics and structure of the *Nāṭyaśāstra*'s rites, reconstructs the logic and symbolic meaning of the ritual events. On that base the *Nāṭyaśāstra*'s rites are compared with the Vedic rituals of Yajña type and Hindu rituals of Pūjā type. The analysis of the structure and symbols of the rituals shows that despite the existing opinion the *Nāṭyaśāstra*'s rituals did not belong to the Vedic rites of Yajña but the closed analogy could be drawn with the rituals of *Śaiva āgamas*. Āgamic rites and *Nāṭyaśāstra*'s rituals were founded on the common archaetype of a flower sacrifice - Pūjā.

Chapter Two gives a detailed analysis of the ancient dramatic forms described in the *Nāṭyaśāstra*. The plots of the early dramas were the myths unknown in the Vedic tradition but appeared in the beginning of Hindu period and represented itself the interpretation of the Vedic religious ideas.

Chapter Three describes historical and cultural context of the genesis of Sanskrit drama. The appearance of the drama is connected with the construction of the temples and adoration to the images of Gods. The appearance of non-Vedic Pūjā among the Aryan rituals was in tune with the reformatory inspiration of the times of religious movements and was the outcome of the crisis of the Vedic-Brahman forms of rites. The book presents itself the attempt to recapture the original links between theatrical tradition and the cult of Pūjā which is likely emerged in the middle of the 1st Mill.B.C. Carrying out a research of the genesis of drama the author proposed a new conception of the origin of Hindu culture.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
Предисловие	5
Глава I. Ритуальные тексты Натъяшастры	11
Пурваранга	11
Ритуал основания театра	29
Ритуал освящения театра	32
Сценические ритуалы и культ яджны	44
Сценические ритуалы и культ пуджи	50
Глава II. Драма как инсценированный миф	61
Мистерияльные жанры	61
Самавакара — миф о «Пахтанье амриты»	67
Дима — миф о «Сожжении Трипуры»	86
Ихамрига и Вьяйога	95
Глава III. Драма в культуре раннего индуизма	101
Пуджа. Генезис ритуала и становление обрядности	101
Храм-театр. Истоки традиции сакрального зодчества	105
Образ бога. Формирование иконического культа	109
Натъяшастра как памятник культуры раннего индуизма	114
Примечания	125
Библиография	135
Список сокращений названий санскритских произведений	142
Указатель санскритских терминов и имен	143
Summary	148

Научное издание

ЛИДОВА Наталья Ростиславовна

Драма и ритуал в древней Индии

*Утверждено к печати редколлегией серии
"Исследования по фольклору
и мифологии Востока"*

Заведующая редакцией **В.Д.Подберезская**

Художник **Л.С.Эрман**

Художественный редактор **Э.Л.Эрман**

Технический редактор **Е.А.Пронина**

Корректор **А.И.Киселева**

ИБ № 17243

Сдано в набор 05.08.92. Подписано к печати 10.09.92. Формат 60×90^{1/16}
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл.п.л. 9,5. Усл.кр.-отт. 9,75
Уч.-изд.л. 9,66. Тираж 3500 экз. Изд. № 7494. Зак. № 3257. Цена „С” — 1

ВО "Наука"

Издательская фирма "Восточная литература"

103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

2-я типография ВО „Наука"

121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 6

93518