

ТАРАН АЛЕКСАНДРА ЯРОСЛАВОВНА

**СИСТЕМА ОБРАЗОВ В САНСКРИТСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ  
ПОЭЗИИ**  
(на материале антологии «Субхашита-ратнакоша» Видьякары)

Научный руководитель:  
к.ф.н., доц. С.С.Тавасштерна

Санкт-Петербург  
2014

**Оглавление**

Введение.....	3
Особенности построения санскритского литературного канона	
1. Речь Божественная и речь художественная: преемственность.....	8
2. Определение кавьи.....	19
3. Теория аланкар.....	23
4. Новые теории. Механизм «дхвани».....	31
5. Теория расы.....	47
Жанр поэзии малых форм и обоснование выбора материала.....	52
Основные категории образной системы поэзии кавья.....	61
Заключение.....	84
Список литературы и источников.....	85
Приложение.....	88

## Введение

Дэниэл Ингэллз сравнивает классическую литературу Индии со спящей красавицей, которая для непосвященного читателя остается надежно укрытой зарослями терновника [Ingalls, 1965: p.1]. Непосвященный читатель проходит мимо, даже не подозревая о спрятанном сокровище. «Непосвященный» здесь ключевое слово.

Трудность знакомства с классической индийской поэзией в том, что на первый план выступают высокие требования к читателю. Без той или иной подготовки, культурного минимума, нужного настроения невозможно полноценное понимание любой качественной литературы. Но когда речь идет об индийской классике, зависимость понимания текста от уровня подготовки, посвященности читателя приближается к опасному максимуму.

А.Б. Кит пишет о стихах Бхартрихари: «Исключительная сила концентрации, которой обладает санскрит, достигает здесь своего апогея; впечатление, производимое на ум, есть впечатление совершенного целого, части которого неразрывно связаны взаимной необходимостью и которое не может быть воспроизведено средствами языка аналитического строя, подобно английскому, где то же самое содержание приходится передавать не одним предложением, синтаксически слитым в целое, подобно идее, которую оно выражает, но серией рыхло связанных самостоятельных предложений» [Бхартрихари, 1979: с.41].

Здесь исследователь отмечает разительные отличия в структуре между языком оригинала и языком перевода. Тем не менее, переводы санскритской поэзии делаются, то есть эти переводы возможны, и даже умудряются не потерпеть поэтического краха. Однако «впечатление совершенного целого» от произведения строится не только на лингвистической благозвучности и слаженности. Если в высказывании А.Кита понятия «язык», «языковой строй» заменить понятиями «семантика», «язык культурных реалий» и «образный строй», получается точная характеристика как самой индийской классической поэзии, так и тех трудностей, которые препятствуют широкому кругу читателей узнать драгоценности этой литературы, - совершенно непривычной нашему восприятию, но богатой и прекрасной в своей неожиданности.

Читатель, не знакомый с индийским культурно-поэтическим контекстом, может прочитать перевод на свой родной язык санскритского стихотворения, и язык этой поэзии все равно будет казаться иностранным. Дело не в индийских именах или трудно произносимых названиях, скажем, растений и предметов обихода. Часто бывает, что читаешь перевод санскритского стихотворения, понимаешь каждое отдельное слово, но

связи между этими словами не выстраиваются, смысл стихов ускользает. Остается набор слов, согласованных грамматически, но не семантически.

Идеальная семантика слова, реализуясь в речи, переходит в семантику частную, конкретную, суженную контекстом от значения до коннотации. Поэтическая речь, в силу своей структуры, напротив, может расширить привычную семантику за счет неожиданных дополнительных коннотаций: ассоциативных, метафорических, фонетических. Поэтическая речь - наиболее сжатая и поэтому наиболее концентрированная форма языкового бытия, значима каждая деталь речевого потока: в стихотворении без искажения смысла целого нельзя переставить отдельные слова или заменить их пусть даже очень близкими синонимами. Внутри стихотворения слова взаимодействуют иначе, сильнее их влияние друг на друга, но при этом семантическая свобода на порядок выше: выстроенные взаимосвязи подразумевают неисчерпаемость трактовок.

В классической индийской поэзии подобная «семантическая свобода» категорически не работает. Нет, детали очень важны, настолько важны, что без должного внимания к ним стихотворение остается рассыпающимся набором словосочетаний. Однако индийское классическое стихотворение похоже на математическую задачу больше, чем на поэзию, привычную европейскому слуху и зрению. У такого стихотворения всегда есть «решение», а наслаждение от поэзии - в узнавании этого решения, в поиске пути сквозь синтаксические и семантические тернии, в радости находчивости. Хотя для индийского «классического» читателя «тернии» - это приятные и обязательные изыски, он их мгновенно считывал и понимал, как музыкант не испытывает затруднений в чтении музыки с нотного листа.

Подобные неуловимо-вычурные «трудности» - необходимое и достаточное условие существования классического индийского стихотворения, их наличие – граница между обыденной и художественной речью. Таким образом, формируется канон, и, чтобы создать или понять стихотворение, нужно освоить этот канон, этот свод аксиом или правил игры.

В разговоре о поэзии и художественном слове западному сознанию привычно опираться на античную риторическую систему. Мы понимаем, что речь поэтическая отлична от обыденной речи, однако отличие это для нас принципиально на уровне разве лишь настроения и бережного отношения к слову в рамках стиха. Чтобы читать поэзию, нужно быть в курсе некоторых реалий культурного контекста, но, не разбираясь в фигурах речи, мы вполне понимаем написанное, для нас поэзия написана все тем же языком, на котором мы ее читаем. Семантика слов расширяется, но от этого «дом» не будет значить «высокий», а «приходить» - «яблоко». В индийской классической или канонической

поэзии «худой» вдруг оказывается «разлукой», «белый» - «смехом», «слон» - «лучшим», а «лотос» - самый знатный хамелеон - вообще может быть чем угодно, вплоть до обстоятельства времени. Язык поэзии обретает дополнительный ярус. Если стихотворение написано на санскрите, чаще всего недостаточно только владеть санскритом, чтобы это стихотворение прочитать.

«О благочестивый человек! ступай без страха на берег реки Годавари. Собака, которая вчера тебя искусала, растерзана сегодня львом, который живет в кустарниках по соседству» [Щербатской, 1902: с.309-310]. Вот практически дословный перевод одного канонического стихотворения. В лучшем случае напоминает литературу абсурда. Возможно ли поверить, что эти стихи относятся к категории любовной лирики и, на самом деле, имеют единственную и совершенно четкую разгадку-трактовку?

В чтении санскритской классической поэзии никак не обойтись без обращения к дополнительному ярусу языка. Можно сказать, эта поэзия написана одновременно на двух языках: словно от санскрита взята производная языка канона, в рамках которого правила речевого функционирования преломляются и дают новые значения. Математическая аналогия работает, поскольку связь между исходным выражением и полученным произвольна, фиксирована. Более того, возможно и обратное действие. Если продолжать выбранное сравнение, – «интегрирование» поэтического текста даст в результате «решение» стихотворения с точностью до константы, или небольших вариаций, без которых поэзия перестала бы быть поэзией.

Как и любой язык, язык поэтического канона состоит из двух взаимодействующих, взаимопроникающих слоев. Во-первых, это уровень, отвечающий за то, *как* нужно строить высказывание, - своеобразная «грамматика». Или набор канонических правил, приемов. Во-вторых, задействован уровень семантики – то, *чем* будут оперировать эти правила и приемы, - иначе говоря, образная система и включенные в произведение реалии<sup>1</sup>.

Первый уровень - правила и приемы индийского поэтического канона - достаточно широко представлен в работах отечественных и зарубежных исследователей. Если в сферу внимания попадает уровень канонической образной системы, то он, в большинстве случаев, интересует не сам по себе, но в связи с той или иной тенденцией внутри канонических правил. Как, например, типы героев и героинь рассматриваются применительно к способам их изображения и характеру чувства, которое они должны вызывать у читателя. Традиционные образы комментируются, если на их основе осуществлен прием неожиданной трактовки и обнаруживается «скрытый смысл».

---

<sup>1</sup> Особенности индийского поэтического канона в целом, его ключевым понятиям, а также ограничению на применение к санскритской поэзии термина «классическая» посвящена отдельная глава этой работы.

Система образов и реалий редко занимает центральное место в исследованиях и затрагивается разве лишь на уровне комментариев к переводам. Индийские ученые и комментаторы вовсе могут пропускать моменты, которые для зарубежного читателя требуют отдельных пояснений: образная система традиционна, отработана веками и органична восприятию носителя индийской культуры, а реалии в принципе не требуют комментария для того, кто внутри этих реалий живет. Однако знание о правилах и приемах, о том, как надо писать, помогают читателю, уже обладающему минимальной базой семантического инструментария. Иначе получаем карикатурную ситуацию: знаю, как нужно строить, но строить не из чего.

Данная работа – попытка разобраться в традиционных поэтических образах и реалиях, фигурирующих в контексте поэзии, и привести их в семантическую систему, на которую классическая санскритская поэзия опирается. При наличии этой системы удобнее наблюдать и за построением «грамматики» поэтических приемов. Когда для каждого стихотворения приходится сначала искать комментарий, процесс чтения избыточно усложняется и напоминает чтение с постоянным обращением к помощи словаря. Переведенный текст читателю приходится как будто переводить заново. К тому же, «непосвященный» читатель не в состоянии самостоятельно распознать поэтические приемы, не в состоянии самостоятельно разгадать стихотворение. Он понимает, что происходит, только *post factum*, когда переводчик или комментатор предлагает свой вариант трактовки. Нет момента удивления, потому что нет шанса догадаться самому, из-за чего теряется главное обаяние санскритской классики. Как было сказано выше, классические санскритские стихи всегда имеют конкретное решение, все равно что детективный роман – свою сюжетную интригу, где признак авторского мастерства – поставить читателя в равные условия со следователем, чтобы между ними был возможен элемент соперничества, чтобы в конце читателю стало ясно, насколько близка была разгадка и что он сам мог до нее додуматься. Поэтому цель работы – снабдить читателя необходимым культурно-семантическим аппаратом и облегчить процесс знакомства с миром классической санскритской поэзии. В ходе исследования решается ряд задач:

- 1) Краткий анализ основных правил и приемов санскритского поэтического канона.
- 2) Подбор материала, наиболее подходящего для поставленной цели.  
Работа, как видно из названия, сделана на материале антологии Видьякары. Аргументация выбора именно этого материала заслуживает отдельного рассмотрения, что и осуществлено в соответствующей главе.
- 3) Литературный перевод с санскрита подборки из антологии.

4) Анализ образной системы по методу от общего к частному: сначала приводятся закономерности индийского художественного мышления и специфики художественного изображения, то есть выстраивается панорамная система образов и реалий. В большем приближении удастся рассмотреть некоторые аспекты этой системы на примере переведенных стихотворений.

Оформление переводов: сначала идет номер строфы в антологии, затем транслитерация, перевод, имя автора стихотворения в квадратных скобках, если указано<sup>2</sup>, и дополнительный комментарий, если требуется. Комментарии по реалиям даны в постраничных сносках. Если перевод строфы приведен не в главе «Комментированный перевод строф из антологии Видьякары», а прямо в тексте статьи, то указывается транслитерация и перевод, остальное – в постраничных сносках.

---

<sup>2</sup> Выбраны атрибуции Дэниэла Ингэлза.

# Особенности построения санскритского литературного канона

## 1. Речь Божественная и речь художественная: преемственность

«Как в знании правильных слов содержится религиозная заслуга, так в знании неправильных слов содержится грех... Мы должны изучать грамматику для того, чтобы избегать произнесения неверных слов», - пишет грамматист Патанджали<sup>3</sup> [Серебряков, 1983: с.22]. Отношение к слову как к живой и могущественной субстанции - одна из «черепашек», на которых держится здание индийской культуры. Слово - стержень мира, и слово - гибкий воздух, проникающий во все уголки мироустройства.

В индийском сознании еще с ведийских времен речь соотнесена с воздухом. В трехчастном делении вселенной на землю, атмосферу и небо речь принадлежит миру второму, миру воздуха. Она носится между землей и небесами, скрепляет мир людей и мир богов, осуществляя ритуальную связность вселенной.

В Ригведе есть класс гимнов-самовосхвалений. Их не так много, и только несколькими персонажам удалось поговорить от первого лица. Среди них выступает полубогиня-полуабстракция Речь-Вач: «Я рождаю Отца на вершине этого мира, мое лоно в водах, в океане, оттуда расхожусь я по всем существам, я касаюсь теменем неба. Я вею как ветер, охватывая все миры: по ту сторону неба, по ту сторону этой земли — такая я стала величием» [X, 125.7.8]<sup>4</sup> «Бытийное первенство обоженной речи Вач бесспорно: иногда она выступает как творец и образ мира, охватывая все, что в этом мире есть» [Альбедиль, 2000: с.45].

Речь пронизывает все, растворяется во всем, играет роль вселенского проводника. Божественная Речь не приравнивается к речи, воспринимаемой и воспроизводимой человеком. Речь — сила, помогающая проникнуть в невидимый поток миропорядка; сила, через которую можно влиять на мир. Словно кровь по венам и артериям, речь наполняет собой вселенную, обеспечивая ее жизнеспособность. Человеческая речь — только часть Божественной Речи, которой, как и практически любому явлению индийской действительности, противопоказаны однозначность и одномерность. По индийским представлениям, речь принято делить на четыре части [Лидова, 2008: с.480].

Самое раннее упоминание о четырехчастном делении речи встречается уже в Ригведе: «На четыре четверти размерена речь. Их знают брахманы, которые мудры. Три тайно сложенные (четверти) они не пускают в ход. На четвертой (четверти) речи говорят

---

<sup>3</sup> III-II вв. до н.э.

<sup>4</sup> Здесь и далее гимны в переводе Т.Я.Елизаренковой.

люди». [X, 164.45] В Шатапатха-брахмане, тексте ведийского времени, говорится, что только одна из четырех частей речи воспринимается – речь людей. Оставшиеся три неподвластны разуму человека – это язык животных, птиц и мелких пресмыкающихся [Лидова, 2008: с.480]. Представление о разделении речи на четыре части продолжает существовать и далее. Согласно «Натяшастре»<sup>5</sup>, трактату о драматическом искусстве, в драме фигурируют следующие формы речи: высший язык – для богов, благородный язык – для царей, народный язык – речь обычных людей и, наконец, «речь» птиц, домашних и диких животных [Лидова, 2008: с.479-480].

В данном случае неважно, на какие именно части делится речь, но важна сама потребность традиции делить речь, а также количество этих частей. Четыре – число опоры, количество главных сторон света. Ритуальное пространство ограничивается с четырех сторон, поэтому индуистские храмы, святыни, площадки для проведения обрядов, символические изображения богов и вселенной – янтры – всегда имеют четыре границы, каждую из которых принято тем или иным образом охранять: возводят стены, ограничивают чертой, а на входе – реальном или символически изображенном – обязательно ставят дварапал – «защитников ворот». Четырехчастная речь, как храм, повторяет контуры мира-космоса, то есть охватывает собой созданный, упорядоченный, безопасный мир, вмещает его в себя.

Интересно еще отметить способность речи разделяться, необходимость того, чтобы речь оказалась разделена. Речь выполняет решающую космогоническую функцию, она организует вселенную, придает ей связность, охватывая собой мир. В этой связности, связности того, что было разделено, – отличие космоса от хаоса, в этой связности – преобразование хаоса в космос. В хаосе ничто не связано, но все перемешано и неразлично, ни у чего нет своего места в контексте целого. В космосе, напротив, все разделилось, но от этого связалось, потому что при наличии разности, разделения, при образовании своеобразных сущностей само понятие связи стало возможным, а каждая сущность и каждый элемент мироздания обрели свое неповторимое место, свою уникальную роль.

Внутри мифологической картины мира любое явление существует постольку, поскольку выполняет какую-нибудь задачу, а, значит, прикреплено к этому шаткому миру, совсем недавно стряхнувшему хаос со своих одежд. И если задача речи – связывать

---

<sup>5</sup> Время создания Натяшастры, трактата о драматическом искусстве, написанного легендарным мудрецом Бхаратой, не установлено, возможно, это был длительный процесс. Однако существующие в науке датировки охватывают диапазон более чем в одно тысячелетие – с IV в. до н.э. по XIII в. н.э. Скорее всего, текст под названием «Натяшастра Бхараты» возник в середине I тысячелетия до н.э. и закончил свое формирование к первым векам н.э. [Лидова, 2010: с.48-49]

мир, нести в мир порядок, - речь должна быть космосом и обладать прототипом структуры мира, то есть должна сама в себе преодолеть хаос, аморфность и разделиться, потому что любая структура предполагает разделение и различие. Части, на которые делится речь, менялись со временем, но обязательность разделения оставалась, не давая забыть, что «нет ничего большего, чем слово, и слово есть причина всего», - как писал мудрец Бхарата, легендарный автор «Натьяшастры» [Лидова, 2008: с.468].

Можно поспорить и сказать, что внутри хаоса все тоже связано между собой, переплетено еще плотнее, чем в космосе, перемешано вплоть до неразличения. Однако связь внутри хаоса не оправдана никакой задачей, она произвольна и беспричинна, она не служит целому и потому она не в состоянии создать структуры. Внутри космоса связь всегда имеет причину, ввиду разделенности элементов у любой связи есть начало и есть конец. Неоправданная связь – признак хаоса, она порождает разрушение. Мифологическое мышление боится такой связи и старается не допустить ее, потому что она подвергает опасности космос.

Когда все взаимосвязано и взаимоправданно, перекося вселенной не выгоден никому: ни человеку, ни богам. Здесь рождается жертва как способ подержать поводья мира в своих руках. Если ты жертвуешь что-то божеству, небожитель становится автоматически обязанным откликнуться на просьбу. Иначе он нарушает баланс и выпускает хаос в мироздание. Если боги благосклонны к человеку, он тоже, в свою очередь, вынужден совершить обряд жертвоприношения, поблагодарить. Если брахман проводит для кого-то обряд, то брахману нельзя не заплатить. Брахман приносит жертву сам, значит и эффект от обряда распространяется на брахмана. Чтобы перенаправить действие цепи взаимосвязей, нужно подсоединить еще одно звено: вознаграждая брахмана, мы становимся на место того, кто совершал жертву и перед кем вселенная оказывается «в долгу».

Что в санскрите, что в хинди «дыхание» и «жизненные силы» - одно слово. Мы дышим за счет жизненных сил и обретаем жизненные силы за счет того, что дышим. Все мы невольные участники жертвоприношения, мы не можем жить вне жертвы. Неслучайна параллель речи и воздуха. Процесс говорения индийцами издавна воспринимается как жертва дыхания: чтобы произвести речь, препятствуешь естественному процессу выдоха, то есть жертвуешь своим дыханием. Так речь оказывается напрямую связанной и с жизненными силами, и с жертвой.

Жертва - то, что мы разделяем: отделяя от себя, подносим другому. Жертва – манифестация разделения, ритуальное воспроизведение импульса, создавшего космос из хаоса. Структурность космоса возникает из жертвы, совершая жертву, человек

поддерживает порядок в мире. Речь тоже жертва, поэтому ее тоже разделяют, ей свойственно быть разделенной. То на четыре части, то между всеми, как в гимне Ригведы «Познание»: «С помощью жертвы пошли они по следу Речи. Они обнаружили, что она вошла в слагателей гимнов. Принеся ее, они разделили (ее) между многими». [X, 71.3]

Несмотря на то, что речь делят, она – неисчерпаемый, безраздельный источник творения. От деления она не только не убывает, а становится богаче и полнее. Например, широко известен афоризм о Сарасвати, богине красноречия в индуистской мифологии, «чья сокровищница-Слово обладает чудесным свойством: чем больше ее раздавать, тем больше она становится» [Тавастшерна, 2008: с.26]. Так хаос, разделившись, преобразился в бесчисленные сущности и взаимосвязи. Чтобы уберечь явления и сущности от обратного процесса – от потери своего места в системе и растворения в хаосе, взаимодействие феноменов в индийской реальности регулируется традицией.

Индийской культуре свойственны неконфликтность и преемственность, традиция не прерывается, но, напротив, обогащается разными течениями, возникающими внутри нее. Более того, любое явление окончательно закрепляется в реальности индийского сознания и обретает полноту своего бытия, когда оказывается вписанным в традицию, оказывается оправданным ею. Именно поэтому проследить границы явления практически невозможно, а единственно возможное изучение явления – это изучение его функционирования в контексте индийской культуры и традиции.

Западной культуре свойственно приравнивать выражения «познать что-то» и «определить что-то». «Определить» значит поставить пределы, ограничить или вычленив явление, противопоставить его окружающей среде. Для явления индийской культуры такой подход неприменим, потому что в отрыве от контекста традиции феномен теряет смысл своего существования, и изучать этот феномен – пытаться исследовать что-то заранее бессмысленное. Индийцы предлагают свои требования к процессу познания и исследования. В седьмой главе «Натьяшастры» встречается фраза: «*uśyate vibhavo vijñānārthaḥ*» [Натьяшастра, 2010: с.120] - «Известно, что вибхава – смысл (или цель) познания». Далее говорится: «*вибхава* – [то же, что] «мотив», «причина», «побуждение» - [все эти слова] синонимы» [Натьяшастра, 2010: с.121]. То есть по индийским представлениям, познать явление – это отыскать его причину, его мотив, цель. Иными словами, ответить на вопрос, откуда произрастает явление и зачем оно это делает, с какой целью и какой высший смысл несет в себе.

Для человека векторного времени вопросы «откуда» и «зачем» принципиально различны, антонимичны. «Откуда» - начало, «зачем» - направление вектора, его итог, конец. Индийский автор ставит понятия причины и мотива в один ряд неслучайно.

Индийская традиция содержит в своей основе время мифологическое, цикличное, круговое, и внутри такой системы мировоззрения «начало» и «конец», естественно, совпадают. Важно сохранить все истоки, все начала, чтобы не потерять смысл и цель. Сохраняя все, индийская традиция не растрачивается со временем, но, напротив, разрастается и укрепляется. Вместе с ней укрепляется и авторитет оправданных ею феноменов. Поэтому, несмотря на то, что данная работа посвящена поэзии классического периода, начинать все равно приходится с начала, чтобы в дальнейшем не просто перечислить набор свойств, но увидеть их органичную, живую, а, значит, работающую систему; чтобы понять, как эта система построена и как она функционирует, почему она именно такая. Не просто запомнить словарь, но познакомиться с «языком» системы, научиться ее читать.

Из-за нерастрачиваемости авторитета со временем на ход развития индийской поэзии повлияли и продолжают влиять представления о речи, с которыми мы сталкиваемся в Ригведе, первом индоарийском тексте. Речь обладает здесь особым статусом, сопоставимым со статусом самого Творца по значимости и роли Речи в организации вселенной [Тавастшерна, 2008: с.19]. В процитированном выше отрывке из гимна-самовосхваления Речи (X.125) видно, что статус Речи не только сравнивается со статусом Творца, но и превышает его, потому что Речь сама рождает Отца, расходится по всем существам.

Если в ведийском гимне божество не выражено, значит, гимн посвящен творцу Вселенной Брахме-Праджapati, который до акта творения не проявлен, а потому и не может быть назван [Тавастшерна, 2008: с.18]. Гимны Ригведы обладают силой творить, называя. Корректная рецитация гимна при соблюдении всех правильных условий места и времени приравнивается к акту творения того, что говорится в гимне. «Магия» Атхарваведы – книги заклинаний, построена по этому принципу: у божества не просят ничего, но просто озвучиваются два состояния: исходное, нежелательное, и итоговое – то, к которому стремятся. В результате нужное состояние замещает состояние, которое не устраивает. В Ригведе просьбы к богам носят похожий характер: перечисляются функциональные эпитеты бога, таким образом, бога наделяют нужными качествами, и он уже не может быть иным. Сказали, что Индра щедрый – и он одаривает щедростью, потому что, сказав, сотворили именно такого бога. В гимнах к творцу Вселенной акт творения повторяется в реальном времени, а не рассказывается как некогда прошедшее событие. Если назвать Творца до возможности его проявления во вселенной, то нарушится порядок творения, что приведет к опасному колебанию мирового равновесия.

Называние – свойство и бытие Речи, Речь извлекает события и богов из небытия,

творит их заново; как следствие, именно Речь рождает и Вселенную, и Творца. Более того, называясь, проговариваясь, Речь творит саму себя, чем больше она называется, тем больше ее в мире. Гимны-самовосхваления Речи построены по образу гимнов к Брахме-Праджапати, Речь в них не называется по «имени», но проявляется по мере озвучивания гимна. Речь сопоставляется с творящей силой Праджапати и, подобно Ему, безымянна и творит саму себя из самой себя в процессе говорения [Тавастшерна, 2008: с.18].

В Ригведе мифы не рассказываются, но только упоминаются ключевыми фразами или эпитетами. Задача таких упоминаний – «запустить» мифологическое событие заново, а не познакомить слушателя с событийной канвой. Впоследствии к Ведам создаются комментарии различного характера, в которых, в частности, раскрывается сюжетная сторона мифов, упомянутых в Ригведе. В Айтарей-брахмане (Айт.Бр. 1.27) есть миф о том, как небесные певцы гандхарвы похитили Сому – бога опьяняющего напитка, источника сил и вдохновения для всех богов и мудрецов, слагателей гимнов - риши. Речь-Вач предлагает богам и риши обменять Сому на себя, поскольку она может предстать перед гандхарвами, известными любителями женского пола, в облике обнаженной женщины. Боги и риши запротестовали, потому что Речь они никак не могли отдать, без Речи невозможны ни их существование, ни их деятельность. Речь уверила их, что обменять ее нужно обязательно, а беспокойства напрасны: «Обязательно обменяйте меня! Ведь как только у вас будет смысл, мною исполняемый, то я тут же снова к вам вернусь!» [Тавастшерна, 2008: с.26].

Первый вывод, который можно сделать из этого сюжета, совпадает со смыслом афоризма про сокровищницу Сарасвати: отдавая, разделяя речь, не утрачиваешь ее. Напротив, чем больше говоришь, тем больше становится речь. Второй вывод - о связи, соединении смысла и слова, о том, что они нераздельны [Тавастшерна, 2008: с.26-27]. Однако все, что было сказано о речи, относилось к Речи с заглавной буквы, к Речи божественной, которая в человеческом слове только проявляется одной из своих частей. Речь божественная творит все, что называет, в то время как речь профанная этим свойством не обладает.

В философском комментарии к Ведам, в упанишадах<sup>6</sup> раскрывается новый этап индийской словесности и индийского мировосприятия. Уже в последней, X мандале Ригведы вопросов оказалось больше, чем ответов, а вопросительная форма отличает гимны о сотворении мира и устройстве вселенной. Для упанишад<sup>7</sup> характерно внимание к

---

<sup>6</sup> Вероятно, начало создания Упанишад приходится на VIII-VII вв до н.э.[Wolpert, 1989: p.44]

<sup>7</sup> «Upaniṣad» дословно значит «сесть рядом», что указывает, во-первых, на присутствие гуру или наставника, который будет находчивыми вопросами приводить ученика к истине, во-вторых, на диалоговый способ изложения.

внутреннему миру, куда приводит беспрестанный и вопросительный поиск истины. Вот пересказ одного из диалогов: молодой человек Шветакету проучился 12 лет у брахманов и уже считает себя мудрецом, однако отец показывает ему, что истинную сущность мира сын еще не постиг. Отец просит принести плод смоковницы, когда сын его приносит, отец говорит:

- Раздели этот плод пополам, что ты видишь внутри?

- Вот эти маленькие зерна.

- Расщепи одно из них. Что ты видишь теперь?

- Ничего.

- На самом деле, мой мальчик, из той бесплотной субстанции, которую ты не видишь, и вырастает новая смоковница. Поверь мне, Душа мира подобна такой бесплотной субстанции. Именно в этой Душе - Реальность. Имя ей Атман. Атман – это ты, Шветакету [Wolpert, 1989: p.45-46]. Знаменитая санскритская формула «tat tvam asi» – «то есть ты», - практически «слоган» упанишад. По этой формуле Брахман, или Дух, принизывающий вселенную, совпадает с Атманом – глубинной сущностью человека [Wolpert, 1989: p.47].

В упанишадах сущность вселенной совпадает с глубинной сущностью человека, и, если человек познает эту истину, он сможет управлять вселенскими процессами, регулировать силы природы, изменять ход и качество событий [Wolpert, 1989: p. 46]. Таким образом, человек, проживая в профанном мире, по-прежнему обладает творческой, изменяющей вселенную силой. Но чтобы она «заработала», нужно узнать ее в себе, что сделать не так просто: мир, органы чувств и познания человека затемнены и заражены незнанием. «Затемненная» человеческая речь, в свою очередь, содержит внутри себя соотнесение с творящей Божественной Речью-Вач, с той речью, у которой смысл и слово едины.

Веды, хотя созданы в стихотворной форме, никогда не считались поэзией. Они – выше поэзии, в них речь предстает в полноте своего могущества и чистоты. Но Веды – замкнутая система, и развитие слова, индийской словесности не останавливается на этих текстах. Дальше появляется и осознается еще одна новая форма речи. Конечно, она отлична от Божественной Речи, потому что она уже не входит в Веды, но все-таки отлична она и от речи повседневной, в обычных, вне-ритуальных обстоятельствах лишенной творящей силы<sup>8</sup>. В Индии рождается и осознается художественное слово, которое в трактатах о поэтическом искусстве принято называть кавьей.

---

<sup>8</sup> Оговорка про особые обстоятельства важна в контексте индийской ритуальной реальности, которая подчиняется ряду примет и особых состояний, в которых случайно или намеренно сказанная фраза может обернуться приметой или проклятием.

На протяжении веков индийские поэты, ученые, мистики, мыслители пытались отыскать сущность художественного слова, разгадать, в чем именно заключен его атман, где прячется отличие от повседневной, обыденной речи. Индийские поэтологи по отношению к кавье часто применяли слово атман, рассматривая сущность художественного слова в контексте индийской религиозной мысли и индийской религиозной традиции. Также индийские исследователи и ценители художественного слова пытались понять, какие задачи, в частности, мировоззренческого и религиозного плана, может решить эта новая, раскрытая человеку форма речи. Рассматривать явление в контексте традиции в целом – своеобразие индийской мысли, поэтому, можно сказать, что не существует индийской секулярной науки, особенно в области гуманитарного знания<sup>9</sup>.

Подобный характер осмысления литературы и литературного творчества носят труды современных индийских авторов. Хазари Прасад Дживеди пишет: «Понимание литературы возвышает человека над его естественными, по сути, животными потребностями, что дает человеку шанс стать богом. Именно это важно, а не приверженность добродетели, благонравию и щедрости, как считает большинство. В добродетели и благонравии, если они совершаются осознанно, по своему выбору, нет вреда, но это еще не делает человека по-настоящему человеком...». Дальше автор статьи говорит о роли и могуществе настоящего поэта, рассказывая историю создания Рамаяны, являющейся, по индийским представлениям, первой поэмой; соответственно, автор эпоса о Раме, Вальмики, считается первым поэтом. Когда первый поэт, увидел разлученную пару птиц-краунчей, увидел тоску самца краунча по своей подруге, убитой охотником, то в душе первого из поэтов зародился дар стихосложения, он познал стихотворный размер. Однако Вальмики не знал, как применить этот дар, каким сюжетом наполнить обнаруженный размер. Он бродил, охваченный жаром творчества, и вот ему на пути повстречался небесный мудрец Нарада. Вальмики сказал Нараде: «Во мне раскрылся жар стихосложения, доступный ранее одним лишь богам. Боги посредством стихов воплощались людьми. А теперь я хочу своим даром превратить человека в бога. Нарада, подскажи мне, пожалуйста, сюжет, достойный моей задумки». Нарада в ответ напомнил Вальмики про историю Рамы, царя Айодхьи. Тогда Вальмики ответил, что тоже слышал это имя, однако всей фактической полнотой жизни и деяний царя Айодхьи не обладает, поэтому боится исказить истину. Тогда Нарада сказал: «Ничего из того, что происходит в

---

<sup>9</sup> На занятиях в индийском колледже я столкнулась с тем, что преподаватель по грамматике в качестве подтверждения своего высказывания сказал следующее: "Понятия слова и смысла бесконечно близки друг другу, но между тем они остаются разными, отдельными самостоятельными понятиями. Они - как Шива и Парвати..."

этом мире, полностью не состоит из истины. Твори, поэт! Что изречешь, то истиной и станет» [Dvivedī, 2012: p.94-95].

Авторы санскритских поэтик такие, как Бхамаха, Рудрата, Кунтака, Вишванатха, а вслед за ними и Тулсидас, поэт XVI века, автор «Рамачаритаманас» - поэмы на народном языке на сюжет Рамаяны, считали, что кавья приносит человеку достижение четырех жизненных целей. [ṣarmā, 1966: p.22] Совокупность этих четырех целей индуизм полагает венцом любой деятельности человека в мире: артха – польза, выгода; кама – желание, страсть, дхарма – благочестие в исполнении религиозных законов и обрядовых норм; мокша – конечное освобождение от затемненного и повторяющегося мира перерождений. В любом виде деятельности и на каждом временном этапе жизни человека не все четыре цели достигаются равномерно, но наблюдается преобладание той или иной цели над остальными. Например, в «Камасутре» говорится, что гетера должна в первую очередь стремиться к артхе, выгоде, хотя на ее пути главных целей две: кама и артха, но все-таки в деле гетеры артха должна преобладать над камой. Однако гетере следует вовсе без денег принимать «человека с великими замыслами»: такой человек в высшей степени достойный, а общение с достойными людьми «выгоднее» всех богатств [Камасутра, 2000: с.194]. Это совершенно расходится с привычным для нас принципом «судить о человеке по его поступкам», в Индии судят по словам. И только художественное слово позволяет одновременно достигнуть всех четырех целей. Пусть считали так не все мыслители, но с точки зрения нерастрачиваемой системы индийской традиции, если какое-то суждение хотя бы раз было оправдано, связано с авторитетом или прошлого, или великого человека, то оно обретает вечное бытие и превращается в одну из граней явления, к которому это суждение относилось.

Представление об особенном воздействии, особенной роли художественного слова и поэта повторяется неоднократно, при совершенно неожиданных «обстоятельствах». В отрывке из гимна к зловещей богине Кали, попирающей все установленные рамки мира и символизирующей абсолютное знание, возможность стать великим поэтом приравнена к возможности стать повелителем мира: «О, Кали, всякий, кто в полночь вторника, произнеся Твою Мантру, совершает подношение волос своей Шакти (спутницы) с преданностью Тебе даже один раз на месте кремации, становится великим поэтом, повелителем земли и совершает свой путь верхом на слоне». [Кинсли, 2007: с.105] Среди наград за поклонение другой маргинальной богине-махавидье Чхиннамасте в одном ряду перечисляются следующие блага: «дар поэтической речи, благополучие и стабильность, контроль над врагами, способность привлекать других (особенно женщин), умение влиять на царей и освобождение (*мокша* или *мукти*)» [Кинсли, 2007: с.208]. Считалось также, что

большая поэма, написанная в согласии с каноном поэтического слова, дарит процветание. Об этом писал Бхамаха, первый из известных современности индийских поэтологов [Русанов, 2002: с.5-6].

Художественная речь воспринимается наравне с благами, сверхъестественными способностями. Она может преобразовывать реальность, следовательно, кавья коренным образом отличается от профанной речи и в некотором роде приближается к ведийской Божественной Речи-Вач. Осталось только узнать эту речь, выявить ее атман, душу ее художественности, потому что подобно любому носителю творческой силы, она по-своему ритуальна и требует правильного обращения - защиты от загрязняющего влияния профанного мира. Для ритуального сознания на первое место выходят понятия чистоты и загрязненности: если речь – это жертва, для должного принесения ее необходимо соблюдать правила, и жертва должна быть чистой, иначе она не сможет служить связью с высшим, незапятнанным миром богов. Загрязненная жертва не сработает<sup>10</sup>. Или сработает неправильно, причинит вред.

Первые науки возникали, чтобы предотвратить ошибки в ведийских ритуалах. Чтобы правильно возвести алтарь, индийцы разработали геометрию. Чтобы рассчитать правильное время для жертвы, понадобилась астрономия-астрология. Первые науки о языке возникли с целью уберечь и сохранить произношение гимнов. При совершении ритуала должен был присутствовать брахман, в чьи задачи входило фиксировать и по возможности исправлять случайно допущенные ошибки. В одной из редакций Яжурведы, Веды жертвенных формул, есть любопытная легенда о последствии ошибок. У небесного творца всех форм Тваштара был сын Вишварупа. Громовержец Индра отрубил Вишварупе все его три головы. После этого Тваштар совершил жертвоприношение сомы и намеренно лишил Индру доли. Индра, тем не менее, отнял сому и прервал обряд. Тогда Тваштар собрал остатки сомы, совершил возлияние на огонь со словами: «Будь Индрашатру!» Так из сомы возник еще один сын Тваштара, Вритра. Сложное слово «indra-shatru» можно трактовать по-разному. Если акцентное ударение падает на вторую часть композита, получается сложное слово татпуруша с генетивной связью и смыслом, который задумывал Тваштар для своего сына: «Убийца Индры». Однако Тваштар по ошибке произнес «indra-shatru» с акцентом на слове «indra», и получилось сложное слово бахуврихи, означающее «Тот, чей убийца – Индра» [Taittiriya Samhita 2.5 1-2]. Так Вритре пришлось погибнуть от

---

<sup>10</sup> Хотя в Индуизме есть ряд божеств, как упомянутые выше махавидьи, которые требуют «грязных» жертв. В служении которым важно равнодушное отношение к загрязненности как гарант преодоления границ этого мира. Однако подобные «грязные» жертвы регулируются сводом особых правил, поэтому можно говорить, что «грязная» жертва с точки зрения требуемого божеством ритуала будет чистой, то есть приемлемой. Если «грязь» освящена традицией, она в данном конкретном случае становится ритуально чистой [см. Кинсли, 2007].

рук Индры, а Тваштару не удалось осуществить свою месть из-за единственной ошибки в Речи.

Необходимость содержать Божественную Речь в ритуальной чистоте передалась по наследству речи художественной и отразилась в подробных правилах тщательно разработанного канона кавьи. Требования к поэту также входили в канон и были придирчиво высоки. Раджашекхара, поэт и автор трактата о поэтическом творчестве «Кавьямиманса»<sup>11</sup>, пишет: «...поэт всегда должен быть чистым. Чистота же – трех видов: чистота речи, чистота мысли, чистота тела. [...] Соблюдение чистоты, как утверждают, – это средство обретения милостей Сарасвати» [Кавьямиманса, 1996: с.185]. Трехчастная чистота – это именно чистота ритуальная, потому что все, что относится к ритуалу, удовлетворяет формуле: мысль + слово + действие = 1. Здесь как раз наблюдается требование к соблюдению чистоты на трех уровнях. Поэт должен быть идеальным сосудом, чтобы не испортить, не осквернить художественную речь, пропуская ее через себя. Поэт также несет большую ответственность за свое творчество: «Лучше быть непэтом, чем плохим поэтом. Потому что быть плохим поэтом – это значит быть заживо мертвым» [Кавьямиманса, 1996: с.183].

---

<sup>11</sup> Ориентировочно конец IX – начало X века [Кавьямиманса, 1996: с.166].

## 2. Определение кавьи

Канон кавьи формировался на протяжении многих веков и формулировался разными авторами. Постепенно одни течения и установки дополнялись другими. Однако нельзя сказать, что авторы-поэтологи нарочно придумывали какую-то систему, а потом поэзия подчинялась ей. Скорее, они переосмыслили уже сложившуюся поэтическую ситуацию, классифицировали художественные явления, уже давно бытовавшие «неопознанными» в литературе и устном творчестве, дополняли классификацию своими примерами, потому что большинство авторов поэтик сами были ведущими поэтами своей эпохи. Иногда по-новому осмысленное течение входило «в моду» и начинало преобладать по сравнению со старыми нормами в творчестве поэтов-современников. Но в целом процессы развития канона и художественного слова шли в естественном и гармоничном согласии. Поскольку, как уже отмечалось выше, авторы поэтик были не только поэтологами, но могли быть также философами, учеными, мистиками, а сама гуманитарная наука в Индии тяготела и тяготеет к инклюзивности смежных религиозно-философских сфер, поэтологические тенденции получали трактовку не только на литературоведческом уровне. Иногда понятия, пришедшие из поэтики, становились руководящим принципом в различных, не связанных напрямую с литературой направлениях человеческой деятельности. А иногда происходило обратное, и индийские поэтики обогащались и расширялись за счет философских, религиозных и других понятий индийской культуры.

Первый из сохранившихся образцов поэтологической мысли – несколько глав в составе Натьяшастры, посвященных задачам и характеристикам поэтического текста внутри драматических произведений. Здесь уже звучат понятия аланкар – украшений художественной речи, «Натьяшастра» насчитывает всего четыре разновидности аланкар. Есть представления о 10 достоинствах поэтического текста, гунах, и о 10 недостатках – дошах. «Натьяшастра» выделяет 36 художественных признаков текста драматургии – лакшан [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.5]. Введения лакшан оправдывалось потребностью отграничить поэтический текст от непоэтического. С этой целью были перечислены 36 признаков, которыми обладает поэтический текст, в отличие от обыденной речи. При перечислении первым значится признак «украшенность» - «bhūṣaṇa» [Лидова, 2008: с.476-477].

В более поздних поэтиках теория лакшан развития не получила, среди «открытий» Натьяшастры в сфере художественного слова внимание поэтологов привлекли понятия аланкар, гун и дош [Лидова, 2008: с.476-477]. Однако вопрос об отличительных свойствах

художественного слова, о том, как разгадать тайну художественности, поэтичности одного текста и непоэтичности другого, остается ключевой проблемой, которую пытались решить последующие авторы поэтик. Именно с этого вопроса, с вопроса о потенциале выразительного языка поэзии, не присутствующего в обыденной речи, начиналось большинство трактатов о поэтике. Каждый автор стремился самостоятельно сформулировать свою точку зрения, выбирал характеристики, качества, свойства, отвечающие, по его мнению, за художественную выразительность текста. Дальше шел практический раздел, где автор емко формулировал отдельные пункты и понятия своей системы, классифицировал их и на каждый «пункт» приводил примеры стихов, которые мог взять у других авторов, а мог придумать и сам [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.7]. Одна из традиционных форм индийского поэтологического трактата – комментарии к сочинению предшественника. Форма комментария активно развивалась индийцами, к ней прибегали в различных областях исследований. Если автор не прибегал к форме комментария, в своем трактате он все равно ссылался на мнения предшественников, иногда соглашаясь с ними и развивая их теорию, а иногда полемизируя с их точкой зрения или вовсе отрицая ее.

Самая ранняя трактовка художественной речи - кавьи принадлежит Бхамахе, автору начала VII века<sup>12</sup>: «Кавья – это слово и смысл, соединенные вместе; она (кавья) бывает двоякого рода: в стихах или прозе – и может создаваться на санскрите, пракрите или апабхрамша<sup>13</sup>» [Гринцер, 1987: с. 12]. В дальнейшем другие авторы брали это определение за основу своих определений кавьи, в сущности не меняя его, но расширяя и дополняя.

В определении Бхамахи смешались предыдущие представления индийской мысли о Речи Божественной и о речи художественной. «Слово и смысл, соединенные вместе» вызывает в памяти свойство богини Вач, которая появляется там, где возникает смысл. Эта часть определения указывает на божественное происхождение художественной речи, на ее одухотворенность и творящие возможности, заложенные в ней, как в человеке заложен Атман – отражение мирового абсолюта. Именно на соединении звука и смысла, плана выражения и плана содержания настаивал Бхамаха и его последователи.

---

<sup>12</sup> [Кавьядарша, 1996: с.111]

<sup>13</sup> Праkritы – это средне-индийские языки, развивавшиеся параллельно с санскритом сначала в качестве более упрощенного, разговорного языка. Но затем, после развития литературной праkritской традиции, уже как противопоставление литературным праkritам возникают упрощенные апабхрамша. На счет происхождения и смысла самих названий ученые не пришли к единому мнению. Наиболее популярно возводить «праkrit» к санскритскому «праkritи» - природа, то есть такой язык, который люди могли понимать без особых трудностей. «Апабхрамша», скорее всего, переводится, как «испорченный язык», что вполне понятно, ведь апабхрамша появились путем вкрапления форм местных диалектов в постепенно устоявшиеся праkritы [Keith, 1996: p.26, 32-34].

Санскритский термин для «литературы», перекочевавший благополучно и в хинди, - «сахитья» - буквально значит «соединение» [Гринцер, 1987: с.13].

Далее интересно не различие индийцами прозы и поэзии применительно к художественной речи. Еще авторы «Натьяшастры» считали прозаическую речь частным случаем речи поэтической, хотя и считали прозу менее совершенным видом бытования художественной речи [Лидова, 2008: с.470-471]. Поэтическую речь рассматривали уже не в рамках ритуала, а в контексте драматического искусства, которое подразумевает создание и исполнение драм человеком, хотя образец драмы все-таки был дан людям свыше и первые драмы - поставлены на небе.

Исторически наиболее ранними видами драм, скорее всего, были наследницы сложных ритуалов – мистериальные драмы: трехактная самавакара и четырехактная дима<sup>14</sup>[Гринцер, 2010: с.13]. Самавакара согласно легенде Натьяшастры была сочинена Брахмой и поставлена на небе самим Бхаратой, мудрецом-основателем индийского театра. Эта драма представляла один из главных индийских мифов – пахтание богами и асурами молочного океана с целью добыть амриту. Первую диму сочинил Бхарата, и в ней говорилось о сожжении Шивой города асуров Трипуры<sup>15</sup>. Но кроме этих легендарных драм, никаких образцов ни самавакары, ни димы не сохранилось [Дашарупа, 2010: с.44-45].

Из легенд о происхождении драмы видно, как традиция объясняет возникновение человеческого творчества через передачу творческой способности от бога к человеку, словно бог учит человека творчеству, благословляет его на творчество. Сначала Брахма творит драму, а мудрец Бхарата ставит ее. Но следующую драму создает уже сам Бхарата. Затем Бхарата пишет трактат о драматическом искусстве, где наставляет людей в правильном создании драмы. Видимо, трактат о создании драм отвечал произошедшим на то время изменениям в отношении к словесному творчеству. Вопрос об авторстве ведийских гимнов решался просто: право их создания передавалось древним семьям мудрецов-риши. Два эпоса – Рамаяна и Махабхарата – считались плодом творчества легендарных авторов. Ни о гимнах, ни о двух великих и объемных эпосах никто не думал, что их можно дополнить или создать подобные им. Но словесность развивалась,

---

<sup>14</sup> Дима и самавакара – название двух видов драм согласно классификации Натьяшастры.

<sup>15</sup> Трипура – три крепости, которые получили три брата-асура (≈демоны) от Брахмы за свое подвижничество. По легенде, одна была на небесах, вторая – в воздухе и третья принадлежала миру земли. Крепости беспрерывно двигались отдельно друг от друга и встречались только раз в тысячу лет. Асуры поставили условие, что уничтожить эти крепости можно всего лишь одной стрелой и когда они сойдутся вместе. Постепенно поведение асуров вынудило богов предпринять меры. Шива ждал тысячу лет, чтобы крепости встретились, и уничтожил их одной стрелой (ей стал Вишну), на конце которой был Агни – священный огонь. Именно в этом огне и сгорел Трипура вместе со всеми своими жителями [Пураническая энциклопедия: с.2761-2764].

появилась богатая поэтическая литература на пракритах, в том числе и буддийские проповеди – песни монахов и монахинь, появлялись драмы, поэмы. Очевидно, что у этих произведений были конкретные, не легендарные авторы, пусть даже имена многих из них оказались стерты с временной шкалы. У мифологического мышления, естественно, возникает потребность все-таки связать человеческое авторство и право на авторство с легендой и мифологическим, оправданным традицией, персонажем. Так, первым автором драмы оказывается легендарный мудрец Бхарата, а автором первой поэмы (при этом Рамаяну называют поэмой) провозглашается не менее легендарный Вальмики, которому право на свободу творчества предоставляет небесный мудрец Нарада.

По сути, определение кавьи, предложенное Бхамахой, – грань соединения и последующего расхождения понятий Божественной Речи и речи художественной, развилка, с которой художественное слово фиксирует свое существование как феномен, отвлекаясь от архаичного ствола представлений о слове, как о божественной данности. Ведийские гимны снисходили на мудрецов, канонов творчества не было и не могло быть, потому что человек выступал проводником Божественного Слова, которое не ошибается. Воспроизводящий его может ошибиться, Речь – никогда. Комментарии к Ведам не говорили о том, как создать новые гимны, но работали на сохранение и толкование Речи, явившей себя человеку в прошлом.

Появление интереса к вопросам художественности и выразительности речи говорит в первую очередь не о стремлении сохранить бывшее, но о готовности сотворить новое и осмыслить творческий процесс, узаконить его, ввести его в рамки традиции и тем самым придать творчеству в слове значимость самостоятельного явления. Теперь не слово творило, а творил человек, речь превратилась из Божественной в художественную.

Трактаты о поэтическом и драматическом искусстве в первую очередь направлены на авторов произведений. Указываются ошибки не в рецитации, а в творчестве. Говорится, как можно создавать, чтобы достичь качества, в каких направлениях можно двигаться, где можно импровизировать и в каких рамках, чтобы добиться максимальной концентрации художественного слова, чтобы максимально проявить выразительный потенциал языка. Точнее, языков, ведь, согласно определению Бхамахи, художественное слово может создаваться на трех языках, два из которых – народные языки. В то время как языком Божественной Речи мог быть только совершенный, непогрешимый и намертво зафиксированный в V в. до н.э. санскрит. Божественную Речь не пытались разгадать, ее сила была очевидна всем и заключалась в ее происхождении. Художественная речь происходит из человека, поэтому человек должен разгадать ее тайну, чтобы повлиять на нее лучшим образом.

### 3. Теория аланкар

Тайну или атман поэзии пытались расколдовать все без исключения авторы-поэтологи. Бхамаха в своей поэтике «Кавья-аланкара» («Украшения поэзии») вводит оригинальное понятие «гнутой речи» (vakrokti) [Гринцер, 1987: с. 16]. Есть речь профанная, прямая, а есть – «гнутая», видоизмененная, не такая, какую привычно слышать в повседневной жизни, но требующая и от автора, и от ценителя повышенного внимания и сосредоточения. Способы, приемы, встречающиеся в гнутой речи и формирующие ее, Бхамаха называл «украшениями» или аланкарами [Гринцер, 1987: с. 16].

По мнению Бхамахи и его последователей поэзия, в отличие от разговорной речи, от языка философских, научных, религиозных трактатов «не призвана передавать обыденные вещи или всякого рода мысли — она выражает то, что обыденным языком не вырази́мо: «красоту», «удивительность» мира, необыденное, поэтическое его восприятие» [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.6]. «Удивительность», «красота» мира не могут быть выражены прямолинейно, потому что сами не являются прямыми, непосредственно и легко воспринимаемыми «объектами». В самих понятиях удивительного и красивого сквозит изогнутость мира и жизни. Удивительное – это когда что-то идет наперекор законам и привычке. Обыденная жизнь в первую очередь некрасива. Красоту нужно узнавать, разглядывать сквозь руду фактов и обстоятельств, она скрывается в глубине жизни, как в глубине существа человека, по индийским представлениям, заложена вся вселенная в виде Атмана. Поскольку «предмет» поэзии нелинеен, непривычен, поэзия не может иметь линейную структуру<sup>16</sup>, иначе она не вместит свой предмет без искажений. В случае удивительного – «выпрямление изогнутости» и есть искажение, уничтожение главного в предмете.

---

<sup>16</sup> В русской поэзии широко представлен образ нелинейности поэзии, а также нелинейного нрава поэта, которому по доле своей приходится «соответствовать», чтобы вместить удивительный, непривычный миру строй поэзии. У Мандельштама есть стихотворение о трагичности такой нелинейности:

\* \* \*

Это какая улица?  
Улица Мандельштама.  
Что за фамилия чертова -  
Как ее ни вывертывай,  
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного,  
Нрава он был не лилейного,  
И потому эта улица,  
Или, верней, эта яма  
Так и зовется по имени  
Этого Мандельштама...

Поэзия «использует специфические способы, дающие возможность «непрямого» выражения авторского замысла» [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.6]. Эти «способы» в индийской поэтологической традиции получили название «аланкары» или украшения.

Аланкары – индийские поэтические фигуры, по методу построения существенно отличающиеся от известных западной поэтике тропов и фигур речи. Метафорический принцип или принцип переноса, положенный в основу определения тропов, является прерогативой художественной речи, добавочной характеристикой языка, свойственной исключительно тропам и фигурам речи. Согласно индийским лингвистам, метафорическая функция относится к базовым и неотъемлемым свойствам языка, это способность лексических единиц нести значение, с которым они не имеют изначальной и прямой связи, однако получают ее посредством схожести смыслов или на других контекстуальных основаниях. Потенциально метафорической функцией обладают все лексические единицы, но проявляют ее в зависимости от реализации. Эту языковую функцию индийские лингвисты называют по-разному, самое употребительное наименование – лакшана<sup>17</sup> [Kunjūni Rāja, 1963: p. 230].

Хорошо объясняет индийскую лингвистическую логику один интересный пример проявления лакшаны. Если где-то случайно человек видит своего давнего знакомого, с которым они долго не встречались, и окликает его: «Никак это тот самый Девадатта<sup>18</sup>!» По индийским трактовкам, фраза – типичная метафора, потому что Девадатта, которого сейчас видит человек, – не тот Девадатта, каким он был на момент их последней встречи. Время прошло, Девадатта изменился, пусть даже сам он того не ощутил, это неважно. Важен факт: этот Девадатта отличен от Девадатты n-ого времени назад, а, значит, когда в этом Девадатте узнают того Девадатту, этому Девадатте придают дополнительное значение, которым в данный момент времени он уже не обладает. Но теперь, благодаря лакшане, этот Девадатта содержит того Девадатту. Именно благодаря метафорической способности слова вмещать в себя то, чем это слово непосредственно не является, знаменитая формула упанишад «то есть ты» достигает кульминации своего смысла. В человеке, на первый взгляд, нет Брахмана, нет вселенной. Но если применить механизм метафоры и узнать внутри человека Атман, «ты» расширяет семантический спектр и превращается в «То» [Kunjūni Rāja, 1963: p. 251-254]. Человек становится всей вселенной, настоящий момент включает в себя память прошлого, а связующим опять, как и в ведийские времена, выступает мост слова с его способностью переноса значений.

---

<sup>17</sup> Полный список названий: lakṣaṇā, upasāra, gauṇī, vṛtti, bhakti [Kunjūni Rāja, 1963: p. 230].

<sup>18</sup> Индийское имя, аналог русского имени «Богдан»: Дева-датта – Богом-данный.

Так как метафора – прямая «обязанность» языка, ее недостаточно для того, чтобы образовать аланкары – «украшения», поэтические фигуры, ответственные за «гнуто́сть» речи. В аланкарах может раскрываться метафорическая функция языка, но лакшана не будет единственным и главным элементом строения аланкар. Бхамаха под «изогнуто́стью» речи понимал принцип усиления, «преувеличения» смысла: «Всякая «гну́тая речь» есть преувеличение: им усиливается смысл; ради него прилагает усилия поэт. Разве может быть без него украшение?» Последователь Бхамахи, Дандин<sup>19</sup> писал: «...высказывание, заключающее в себе преувеличение и прославленное поэтами, является единственной основой остальных украшений». Кунтака видел в преувеличении выход за рамки обыденности и, как следствие, красоту поэтического языка. «Душой всех аланкар» называет преувеличение Вишвешвара. Анандавардхана считал: «То украшение, в котором благодаря вдохновению поэта присутствует преувеличение, обладает и высокой красотой; всякое иное украшение только называется украшением. И поскольку оно (преувеличение) способно стать основой всех поэтических украшений, то в известном смысле отождествляется с ними, составляя их сущность». Вот слова Абхинавагупты, комментатора трактата Анандавардханы: «Преувеличение – общее качество всех украшений». Таким образом, аланкары – категории высказываний, возможные, когда язык начинает работать в «усиленном», преувеличенном режиме [Гринцер, 1987: с.63]. Украшенная, гнутая речь – предельная концентрация языковой выразительности, преназначенная для того, чтобы вместить предельную концентрацию жизненной выразительности – красоту. Преувеличение подобно увеличительному стеклу позволяет видеть то, что обычно скрыто от зрения и понимания, поэтому именно оно должно быть в основе всех украшений. Украшения не ограничены метафорой, но они, несомненно, помогают в полном объеме активировать эту языковую функцию.

Помимо принципа преувеличения, аланкары строятся на целом множестве разнообразных приемов: уподобление, сопоставление, противопоставление, создание противоречия, игра слов, синтаксический параллелизм. В общем, механизм действия аланкар - «*описание одной вещи (предмета описания) посредством или под видом другой вещи (объекта описания)*» [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.6]. То есть намеренно описывается одно, но подразумевается другое, чтобы создать ситуацию для узнавания. По сути, действие, обратное привычной метафоре, которая постулирует сходство между некоторыми, проявленными предметами. Для метафоры оба предмета – даны, не проявлено только сходство между ними, именно его и узнает читатель, взглянув на

---

<sup>19</sup> Дандин – выдающийся поэт и автор поэтологического тракта «Кавьядарша» - «Зеркало поэзии». Датировка варьируется от VII до IX в. [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.5]

неожиданное сочетание предметов. Сходство может быть также названо, но из-за его непривычности оно все равно остается неожиданным, и читателю нужно разглядеть его, осознать, почувствовать. Индийским поэтическим фигурам свойственно прятать предмет. Задача читателя – догадаться о том, что этот предмет есть, что он спрятан, и прийти к предмету по проложенной тропинке сходства, которая начинается с «вида другой вещи».

Эта «другая вещь» (объект) не ограничена явлениями материального мира. В качестве выраженного объекта может выступать человек, природное явление, животное, известный традиции символ, качество, действие, чувство или даже намерение какого-либо персонажа, таящее в себе иное, «истинное» намерение или чувство – предмет описания, который нужно отыскать читателю. Проявляться «объект» тоже может по-разному: «описан или просто назван (как обладающий «известными» характеристиками), сопоставлен с предметом описания или противопоставлен ему, в словесном плане (например, с помощью игры слов) или по своей «природе» и т.д.» [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.6].

Следующая инновация Бхамахи – разделение аланкар на шабда-аланкары (словесные) и артха-аланкары (смысловые). «Артха» - смысл, и смысловые аланкары, которых по количеству значительно больше, чем словесных, имеют в качестве основания для сопоставления выраженного объекта и подразумеваемого предмета их смысловое сопоставление, то есть смысловые аланкары «работают» с планом содержания. «Шабда» значит «слово», а в данном контексте имеется в виду звуковая оболочка слова. В словесных аланкарах под видом одного слова или сочетания звуков предстает другое слово или обнаруживается дополнительный смысл. Здесь сопоставление понятий происходит автоматически, на основании схожести или совпадения их планов выражения. Игра слов – типичный представитель шабда-аланкары. Исключения составит такая игра слов, где два варианта прочтения приводят к понятиям, тем или иным образом соотношенным между собой по смыслу [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.7, 97].

Игра с планом выражения может раскрыть и дополнительное содержание, дополнительную причину. Тогда, по сути, происходит сочетание шабда и артха-аланкар: выраженный объект принадлежит категории шабда, а подразумеваемый предмет – категории артха. Например, седьмая глава романа Дандина "Приключения десяти царевичей" написана без единого губного звука, так как у рассказчика, царевича

Митрагупты, поранены губы<sup>20</sup> после ночи любви... Еще один вариант смешения шабда- и артха-аланкар был обнаружен в ходе работы над переводом санскритских стихов.

smita-jyotsnā-dhautam sphurad-adhara-patram mṛgadṛṣām **mukhābjam** cet-pītam tad-alam-ihā  
pīyūṣa-kathayā | aho mohaḥ ko'yaṁ śatamakha-mukhānām **sumanasām** yad-asyArthe'tyartham  
jaladhi-mathanAyAsam-aviśan ||432||

## №432

Яркий, свежий, лунный свет улыбки,  
губы, точно лепестки, дрожат, -  
**лотоса-лица** газелеокой  
я испил невысказанную прелесть,  
и теперь не нужно мне рассказов  
про нектар бессмертия. Не иначе,  
как в безумство впали **боги**, если  
во главе с державным Индрой взялись  
за пахтанье океана. Столько  
сил потрачено. И что в итоге?

В индийской поэзии не существовало рифмы. Был аналог рифмы – шабда-аланкара «ямака», когда в любом месте стихотворения могло один или несколько раз повторяться уже звучавшее ранее сочетание слогов, но так, чтобы содержание эти слоги передавали иное. Существовала обширная классификация ямак по длине и расположению в строфе [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.66]. В этом стихотворении можно наблюдать явление, в некотором смысле обратное ямаке.

Начало строфы занимает типичное описание красавицы. Видно развернутое сравнение лица и лотоса: в губах-лепестках светится лунный свет улыбки. В цепочке традиционных ассоциаций «лунный» значит белый и приятный, белый – цвет смеха (белые зубы). Еще луна состоит из амриты, нектара бессмертия, который боги добыли во время пахтанья океана. Буквально сразу этот нектар упоминается, а боги названы безумными, потому что зачем пахтать океан ради амриты, когда можно поцеловать красавицу и получить что-то гораздо более ценное? Красавица таит в себе больше прелести и могущества, чем нектар бессмертия, а влюбленный в нее и получивший шанс

---

<sup>20</sup> Ранки, царапины, удары – обязательные элементы индийской эротики, но об этом подробнее будет сказано в следующих главах.

насладиться поцелуем – становится находчивее богов. Вот где «спрятался» предмет аланкары: радость влюбленности лучше божественного бессмертия. Однако удивительно не это. Санскрит – язык развитой полисемии и синонимии: почти каждое слово не ограничивается одним значением и, наоборот есть очень много слов для одного значения. Например, для царя, богов, горы, лотоса, воды, земли существует несколько десятков синонимов. В стихотворении для передачи смысла «боги» употреблено очень редкое слово «*sumanas*». Нет, слово часто встречается, только значит оно «цветок». Значение «бог» оказывается одним из последних, редких значений. Но если это слово подобрано намеренно, чтобы сначала прозвучать как цветок, а потом в контексте выяснилось, что значит оно в данном случае «бог»? До этого шло развернутое сравнение лица красавицы с цветком лотоса, и непременно «*sumanas*» прежде, чем стать «богом», эхом напомним о предыдущем сравнении. То есть срифмуется, но не по звуковому наполнению, а по смыслу. И не по тому смыслу, в котором реализуется слово в стихотворении, а по дополнительному значению. Следовательно, игра слов, многогранность плана выражения приводит к смысловой «рифме», рифме на уровне плана содержания, в то время как классическая ямака – это повтор плана выражения при разных планах содержания. Причем в случае классической ямаки совпадение планов выражения опять-таки кажущееся, как и в «ямаке смысловой» – боги только притворились цветком на мгновение, чтобы совпасть с лотосом лица<sup>21</sup>. В других стихах еще попадались такие смысловые ямаки, но для иллюстрации явления пока достаточно одного стихотворения<sup>22</sup>.

Становится ясно, с какой тщательностью и искусностью индийцы творили свою поэзию. Некоторые ученые считают склонность индийской канонической поэзии к орнаментальности и вычурной украшательности главным, «краеугольным» свойством

---

<sup>21</sup> Похожая смысловая рифмовка мне запомнилась у В. Ерофеева. В поэме «Москва-Петушки» есть два любопытных отрывка. "О, тщета! О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия магазинов! Сколько лишних седин оно вплело во всех нас, в **бездомных** и тоскующих **шатенов**. **Иди**, Веничка, **иди**." Нужно обратить внимание на слово "шатен". С одной стороны, это просто характеристика внешности, цвет волос, не более. Но в данном контексте сразу напрашивается созвучие с корнем слова "шататься". То есть "шатен" как будто вторая, подсознательная производная от глагола "шататься". "Шатен" - тот, кто шатается, тот, для кого шататься - привычное, броское свойство облика, как для других, скажем, рост или цвет волос. И «шататься» по смыслу рифмуется со словами «бездомный» и повелительным наклонением «Иди!» И правда, чем еще настоящему **шатену** заниматься? Второй отрывок: "Зря я это опять про херес, зря! Он их сразу взорвал. Все трое подхватили меня под руки и через весь зал — о, боль такого позора! — через весь зал провели меня и **вытолкнули** на воздух. Следом за мной чемоданчик с гостинцами — тоже **вытолкнули**. Опять на воздух. О, **пустопорожность!** О, **звериный оскал бытия!**" Тут меня заинтересовало слово "пустопорожность". Оно и так смотрится странно, и сразу воспринимается в переносном смысле, потому что иначе его просто не воспринять. Но эффект усиливается, если прислушаться к внутреннему диалогу корней в слове, а это "пустой" и "порог". Таким образом, "пустопорожность" - состояние, когда все пороги пустые (что может быть страшнее?), когда нигде тебе нет приюта, когда именно для тебя порог любого гостеприимного и многолюдного дома пуст. Ты словно человек-невидимка. Человек-невидимка - это, наверное, и есть человек, которого никто не ждет. Внутри фразы «пустопорожность» рифмуется с действием по отношению к герою – «вытолкнули» и с состоянием, чувством, которое передает фраза: «звериный оскал бытия».

<sup>22</sup> Смысловые ямаки будут отмечены в Приложении.

кавы, наметившимся еще в «Натьяшастре», где первой среди поэтических признаков названа «украшенность» [Лидова, 2008: с.477]. Если судить о литературе из привычной западному мышлению системы отсчета, тогда напрашивается именно этот вывод. Мы ведь обращаем внимание совсем не на те вещи в поэзии, на которые обращает внимание индийский «классический» читатель. Для нас непривычны устойчивые сравнения и связи между предметом и объектом, мы на них излишне сосредотачиваемся. То, что индийский читатель воспринимал с легкостью, нам даже трудно себе представить. Женская грудь – выпуклости на голове слона, капли пота как нектар бессмертия... А если один из фигурантов не назван, а только подразумевается? Конечно, нам кажется, что можно было бы и поменьше «изощряться». Тут остро встает вопрос корректного перевода культурных реалий. Однако тем интереснее изучать другую культуру, чем сильнее она отличается привычного для нас мира. Отличия увлекательнее сходств, потому что, пытаясь понять отличия, мы всегда учимся чему-нибудь новому, а еще терпению, умению слышать и воспринимать то, что раньше казалось чуждым: расширяем границы нашего мира, расширяем границы свободы.

Из механизма образования индийских поэтических фигур видно, что комбинировать и трактовать приемы построения украшений можно, пока не надоест, получая все новые и новые средства выразительности. А если добавить к этому свойству аланкар национальное свойство индийцев классифицировать все, что они видят, знают, чувствуют наравне с тем, что они никогда не видели, не знали, не чувствовали, а также с тем, что они хотели бы увидеть, узнать, почувствовать... «Хорошо известно тяготение древнеиндийских авторов к скрупулезным классификациям, проявляющееся буквально во всех отраслях знания, о чем бы ни шла речь<sup>23</sup>, — здесь классифицируются жесты и мелодии, ступени чередования звуков и периоды жизни, виды пьес и человеческие аффекты. Подчас объекты подобного описания таковы, что соответствующая классификация невольно воспринимается нами как курьез [...]. В таких случаях важно отвлечься от привычных оценок и ассоциаций и постараться воспринять эту черту (наряду со многими другими специфичными особенностями индийской жизни) в более широком контексте древнеиндийской культуры как необходимое ее звено» [Камасутра, 2000: с.8].

Классифицируя на словах различные феномены материальной, душевной и духовной жизни, индийцы как будто обнаруживают постоянную потребность упорядочить

---

<sup>23</sup> В «Натьяшастре» приводится подробная классификация стихотворных метров. «Дальнейшее возрастание числа метрических вариантов в соответствующих размерах приводило к совсем уже фантастическим цифрам, достигая своего максимума в размере уткрити (utkr̥iti), где оно равнялось 87108864. По всей видимости, эта магия больших чисел завораживала и создателей данного раздела «Натьяшастры», во всяком случае, они сочли необходимым указать точное количество совокупного числа всех силлабических метров во всех рассмотренных размерах, которое равнялось 134217726» [Лидова, 2008: с.471].

мир, в котором они существуют. Словно вне рамок системы они не чувствуют себя в безопасности. Подробнее и подробнее структурируя речь и жизнь, индийцы расширяют границы космоса, отодвигают хаос и потенциально опасное, неведомое пространство. Более того, внося феномен в систему, индеец защищает от разрушительной неизвестности не только себя, но и сам феномен, переводя его в пределы опознанной, проверенной территории. Вероятно, так можно объяснить эту страстную индийскую склонность классифицировать всю реальность от небес до основания.

Система аланкар – часть индийской реальности, причем сама по себе система подвижна и проявляет значительную гибкость, потому что дополнять и развивать ее легко. Неудивительно, что со временем система аланкар сильно разрослась.<sup>24</sup> А чем шире и объемнее становится система, тем больше ученые углубляются в частности и детали, переставая замечать смысловую оправданность исходного понятия. Украшения, действительно, смещались в сферу орнаментального, авторы поэтик все чаще относили их к «телу» поэзии. «Душу» поэзии начали искать в других понятиях и теориях, во многом уже существовавших в рамках теории аланкар, но со временем отошедших на такой дальний план, что обращение к ним показалось революцией в поэтике. Во времена «Натьяшастры» об орнаментальность украшений судить рано, несмотря на родственность двух терминов. В «Натьяшастре» за понятием «украшенность» скорее скрывается предпосылка теории гнутой речи и базовой, фундаментальной роли аланкар как альтернативного и более эффективного способа организации речи.

---

<sup>24</sup> Бхамаха насчитывает 39(+4) аланкары, Рудрата — 68; более поздние авторы: Руйяка — около 80, Аппайя Дикшита —115 [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.7].

#### 4. Новые теории. Механизм «дхвани»

Поиск души, необычности поэзии продолжался и привел ученых к целому ряду новых или накрепко забытых теорий. Дандин создает теорию «пути» (mārga) поэзии, которая позднее преобразится в категорию стиля (rīti)<sup>25</sup> [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.5].

Авторы поэтик обращают также внимание на ошибки, снижающие уровень художественности. При этом ошибки или доши тоже иллюстрируются стихами, только неудачными, с нарушенной «художественностью». Затем поэтологи объясняют, в чем состоит нарушение, из-за чего эффект от стихов снизился и как поэтам избежать подобных ошибок в своем творчестве. Ошибки-доши обычно идут в парах с достоинствами-гунами, представляя собой не добавочную характеристику, а отсутствие необходимого, ожидаемого в данном контексте достоинства.

Интерес представляют так называемые «мнимые» ошибки, которые в определенном контексте превращаются в достоинства. Дандин приводит следующие примеры таких ошибок. «Нестройное пение девушек, напуганных взмахами качелей, вызывает у влюбленных прилив страсти» [Кавьядарша, 1996: с.147]. С точки зрения традиции сразу бросается в глаза ошибка: нестройное пение не вызывает страсть, но, напротив, делает ее слабой. Однако нестройное пение возникло из-за робости девушек, напуганных качелями. А девичья робость - возбудитель любви [Кавьядарша, 1996: с.165]. Значит, на самом деле поэту удалось изящно передать любовное чувство, в итоге так и не назвав его. Предметом изображения остается девичья робость. Но она, узнанная читателем, вызывает в его сердце переживание любовного чувства.

Еще один пример, тоже из трактата Дандина: «Открытый познанию, ты непознаваем; приносящий пользу, ты бесполезен; единый, ты многообразен – слава тебе, вмещающему в себе все сущее!» [Кавьядарша, 1996: с.147] Надо сказать, что индийский канон, несмотря на все утверждения о «гнутой речи», был построен с соблюдением правил логики [Гринцер, 1987: с.64]. Логика может быть нарушена только при наличии какого-то другого логического аргумента. Неаргументированное нарушение логики - недостаток, затрудняющий, а то и вовсе делающий невозможным восприятие поэзии. В приведенном выше примере логической ошибки нет, потому что индийский читатель понимает, что речь идет о Паратмане – «верховной субстанции мира, абсолюте, совмещающем в себе противоположные начала» [Кавьядарша, 1996: с.165].

---

<sup>25</sup> Концепция стилей впервые предложена Ваманой, автором трактата «Кавьяланкарасутрани» (VIII-IX вв.) [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.5].

«Мнимые» ошибки – это ошибки, принятые канонами. Но если приглядеться, то канон может принять любую ошибку, лишь бы поэту хватило таланта ее оправдать. Ошибка – это нарушение канона. Таким образом, канон разрастается до небывалых масштабов: не выбраться из канона, если он включает в свою систему нарушение канона, выход из него. «Нарушение канона» или «мнимые ошибки» вскоре привлекли внимание поэтологов, - возникает теория «дхвани» – теория скрытого смысла.

Грамматист Бхартрихари в VI веке разработал языковую теорию высказывания, согласно которой высказывание живет только в контексте и нельзя трактовать его, просто складывая значения входящих в состав фразы словарных лексических единиц. В конце IX века кашмирский ученый Анандавардхана пишет трактат «Дхваньялока» - «Свет дхвани», прямо ссылаясь на лингвистическое открытие Бхартрихари [Kunjūni ṛāja, 1963: p. 277-278]. На рубеже X – XI веков кашмирский мистик-тантрист Абхинавагупта создает комментарий к «Дхваньялоке», интерпретируя многие утверждения Анандавардханы, в частности, и с позиций мистико-религиозной традиции [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.9]. В начале теория Анандавардханы подверглась критике [Анандавардхана, 1974: с.14], но впоследствии стала ведущей теорией индийской поэтики. Осмысляя теорию дхвани, некоторые ученые возвращаются к достижениям Бхамахи и теории аланкар, переделывая их классификацию с учетом новой тенденции.

«Дхвани» - дословно значит «отзвук». На вопрос, почему Анандавардхана назвал свою теорию «дхвани», можно будет ответить, остановившись на ключевых пунктах-новшествах этой теории.

- 1) В контексте теории «дхвани» слово «кавья» из «поэтической речи» в общем превращается в «поэтическое высказывание». То есть Анандавардхана вводит в поэтику лингвистический подход и рассматривает не характеристики поэтической речи в целом, а концентрируется на единице поэтической речи – высказывании [Анандавардхана, 1974: с.33].
- 2) Поэтическая единица понимается как сообщение, следовательно, подразумевает наличие не только автора, но и ценителя поэзии. Поэтическое высказывание связывает автора и ценителя, значит, у поэтического высказывания появляется цель и дополнительные обстоятельства, которым отныне подчинен выбор стилистических и выразительных приемов [Анандавардхана, 1974: с.33].
- 3) Семантическая двуплановость - главный признак, противопоставляющий поэтическое высказывание непоэтическому. Согласно «Дхваньялоке» любое поэтическое высказывание имеет два слоя:

а) слой выраженного значения;

б) слой невыраженного или угадываемого значения.

Невыраженное значение относится ко всему высказыванию, как и слой выраженного значения; возникают оба семантических слоя параллельно, и в зависимости от характера их взаимодействия и взаимной обусловленности поэзия «дхвани» подпадает под дальнейшую классификацию. Анандавардхана приводит сравнение<sup>26</sup>, поясняющее это теоретическое положение: «поэтическое высказывание, подобно лампе, освещая самое себя, свое собственное значение, одновременно делает явным и нечто иное» [Анандавардхана, 1974: с.33-34].

До Анандавардханы грамматики и логики предполагали у слова две основные функции: первичную или номинативную, отвечающую за прямое значение слова, а также упоминавшуюся выше в контексте теории индийских метафор-лакшан функцию переноса (транспозитивная функция). Анандавардхана вводит третью речевую функцию – предположительную, суггестивную, или функцию проявления – «вьянджана». Анандавардхана пишет: «Итак, есть три рода функций, присущих слову: способность выражения, способность вторичного обозначения и способность проявления. В том случае, когда благодаря способности проявления проявляемый смысл – главное, [это] дхвани» [Гринцер, 1987: с.208-210]. Только суггестивная функция не может реализоваться в слове, отделенном от условий и цели сообщения, она не существует вне поэтического высказывания и его первого, выраженного значения. Подходим к последнему из важнейших столпов теории «дхвани»:

4) В поэтическом высказывании, которое можно отнести к поэзии «дхвани», слой невыраженного значения *всегда* главенствует над слоем значения выраженного. Если превосходства не наблюдается, значит, это не «дхвани», а аланкара.

Становится очевидной связь поэтологической теории Анандавардханы с достижениями грамматистов. Поэтическое высказывание «дхвани» функционирует подобно тому, как функционирует «высказывание» согласно теории Бхартрихари: только контекстная реализация значима, без нее высказывание теряет самый главный смысл.

Интересна еще одна интерпретация названия поэтического принципа Анандавардханы: связь слова «дхвани» со звучанием не случайна. По индийским

---

<sup>26</sup> Сравнение со светом и освещаемым предметом Анандавардхана позаимствовал у Бхартрихари. Грамматист говорил о том, что звуковая форма слова, наподобие света, видима сама, но и освещает значение слова. То есть если значение слова остается непонятым, звуковая форма слова все равно не исчезает, потому что обладает своим независимым бытием.

представлениям звук не соприкасается непосредственно с нашим органом слуха, но передается через воздушные колебания, в отличие от зрительного восприятия предметов, которое, согласно мысли индийцев, происходит, когда глаз напрямую касается объекта зрения: из глаза словно невидимое щупальце истекает огненная стихия, *tejas*, она и охватывает предмет зрения, поглощая его. Поэтому поэзия без скрытого смысла называется «картинка» - *citra*. Поэзия, где прямой смысл гласит одно, а понимать, на самом деле, следует другое, - это «дхвани», «отзвук». И этот, последний вид поэзии считается высшим [Щербатской, 1902: с.9].

Индийской культуре уже с ее истоков свойственна способность и склонность к суггестии, когда скрытый смысл не просто проявляется во внешней реальности, - тогда было бы достаточно оставаться в пределах метафорической функции языка. Но когда именно скрытый смысл становится ключевым, в частности и для понимания смысла буквального, очевидного. Например, только через связь между «внутренним» и «внешним», вещественной деталью и ее символическим подтекстом можно понять особенность запутанной и многоярусной мифологии Ригведы. Четкой иерархии богов в Ригведе нет. Риши, по очереди обращаясь ко всем богам, называют каждого владыкой мира, творцом сущего, самым сильным и могущественным<sup>27</sup> [I, 164]: «Его называют Индрой, Митрой, Варуной, Агни... Тому, что есть Одно, мудрые дают разные имена: то Агни, то Яма, то Матарिशван». Первый комментатор Ригведы Яска, живший не позже V в. до н. э., в таком духе и интерпретирует ее пантеон: «У Бога есть только одна Душа, но, поскольку Бог имеет множество качеств, Его прославляют по-разному: все боги суть только различные свойства единой Души» [Гринцер, 1983: с. 216-217]. Строки из гимна Ригведы: «Кто-то, глядя, не увидел Речь, кто-то, слушая, не слышит ее...» [X.71, 4] говорят о том, что за поверхностным слоем речи есть другой, более важный слой, который немногие воспринимают.

Для поэзии скрытого смысла контекст играет определяющую роль. Поэтическое высказывание живет только в контексте, наполняется им и полностью ему подчиняется. Контексту присвоена смыслообразующая задача еще в ведийские времена. Ригведа складывалась на протяжении веков, и за это время наряду с натуральным мифом появился миф символический. Новые трактовки отнюдь не замещали исходные, но наслаивались, добавляя дополнительные оттенки прочтения. Характерным примером такой «эволюции» служит описание бога Агни. В гимнах к Агни (I, 1; I, 3; I, 65; VIII, 66; VIII, 74; X, 156 и др.) эпитеты и сравнения указывают на внешние формы огня: у Агни пламенные волосы,

---

<sup>27</sup> Это явление известным мифологом XIX в. М. Мюллером было названо генотеизмом [Гринцер, 1983: с. 217].

рыжая борода, золотые зубы; множество языков и тысяча глаз; его сравнивают с быстрокрылой птицей или резвым конем; как разъяренный бык, он свирепствует в лесу... Но в то же время, будучи жертвенным огнем, Агни – посредник между людьми и богами, мудрый наставник и жрец, в конце концов, это образ осуществленной универсальной связи. В итоге бог огня превращался в многоуровневый символ, который прочесть можно по-разному в зависимости от контекста [Гринцер, 1983: с. 216].

Даже в пределах одного слова видна многослойность, разрешить которую помогает контекст. В Ригведе встречаются явления обширной синонимии и полисемии. Классическому санскриту в некоторой мере свойственно подобное явление, что предоставляет благодатную почву для игры словами и смыслами. В системе ведийской речи синонимами слова «дождь» становятся: «жир», «молоко», «мед» etc. А слово «корова», «бык» может означать, во-первых, все продукты, получаемые от коровы: «молоко», «масло», «жир», «ремень из коровьей шкуры». Во-вторых, ряд метафорических производных: «звезды» (стада быков), «лучи» (быки, везущие солнечную колесницу), «земля», «Священная Речь» (дойная корова), «утренние зори» (рыжие коровы)... [Елизаренкова, 1989: с.514]

В Ригведе некоторые слова в зависимости от контекста вообще функционируют как антонимы. Например, «аги» - это и друг, и враг. Как отмечает Рену, Ригведа – древний памятник, состоящий из двух семантико-магических зон: «благоприятной», где говорится об арийских богах и их адептах, и «неблагоприятной», посвященной демонам и врагам ариев. Если слово «аги» встретилось в благоприятной зоне, то оно будет значить «друг», если в неблагоприятной, то «враг» [Елизаренкова, 1989: с.514]. Таким образом, внимание, уделяемое контексту, возрастает, именно контекст и связь с ним становится решающим фактором для трактовки многих слов и понятий.

Индийская словесность обретает статус литературы благодаря пракритам: первые записанные тексты – эдикты царя Ашоки (III в. до н.э.) на различных региональных пракритах. Следующий этап прививки письменности - фиксация буддийского канона: Будда<sup>28</sup> был кшатрием и проповедовал на понятных людям пракритах. Среди этих текстов с художественной точки зрения особый интерес представляют два сборника: «Тхерагатха» и «Тхеригатха» – «Песни монахов» и «Песни монахинь» [Lienhard, 1984: p.76]. Поэтические части палийского канона датируют 500-100 гг. до н.э. Эти стихи принадлежат религиозной поэзии и подчинены буддийским идеям: авторы либо

---

<sup>28</sup> Предположительная дата смерти Будды 486 год до н.э., фиксация буддийского канона произошла через несколько веков. Причем первый вариант фиксации канона утерян. Предполагают, что языком того варианта был восточный пракрит. Сохранившаяся версия сделана на языке пали – своеобразном индийском межрегиональном аргоне того времени, по мнению И.П.Минаева.

проповедуют открывшуюся им истину, либо описывают состояние глубокой веры, либо делятся опытом из жизни до обращения в буддизм и сравнивают счастье своего настоящего положения с прежними тяготами мирских привязанностей [Lienhard, 1984: p.78]. Однако все проповеднические и религиозные мотивы автор выводит из переживания конкретной ситуации. Поэтому часто преднамеренная религиозность поэзии отступает перед живым чувством реальности, особенно если автору удаются точные описания. Тем более, что композиционно описание идет в начале, а буддийские умозаключения – в конце. Подобный прием потом активно применялся в кавье периода расцвета. Например, у Бхартрихари<sup>29</sup> (его иногда причисляют к буддистам, хотя подтверждения тому отсутствуют) несколько строф построены так. Сначала поэт красочно описывает прелести женщины, словно под лупой рассматривая ее наряды-взгляды-груди-бедра, а в завершении говорит что-нибудь вроде: «Все это – силки для мужчин», «Нет страшнее яда», «Воистину благочестивым и дела нет до этих женщин-причин всех несчастий» etc. Но настроение уже создано, и облик красавицы нарисовался. Более того, поэт сам потратил время, чтобы эту красавицу описать, и чтобы описать – нужно сначала заметить ее прелесть. Прямой, буквальный смысл таких стихов – превосходство невозмутимости сознания над любыми соблазнами. Однако буквальный смысл не работает, потому что, несмотря на свою «правильность», он меркнет перед ярким описанием красавицы, и возникает смысл скрытый и единственно возможный в этих стихах: сила любви и власть красавицы, на самом деле, действеннее любой благонравной проповеди! Все проповеди – бессильны в сравнении с красавицей, потому что они блеклые и не в состоянии унять те чувства, что уже успела разбудить женская красота.

Следует заметить, что творчество Бхартрихари приходится на два века раньше, чем Анандавардхана сформулировал свою теорию. Вообще в качестве примеров «дхвани» поэтологи часто приводят стихи поэтов прошлых веков, поэтов, которые не могли быть знакомы с теорией. Это лишний раз подтверждает, что Анандавардхана в своем трактате не выдумал нечто совершенно небывалое и искусственное, но находчиво подвел итоги индийского литературного процесса, осмыслил его. Анандавардхана считает свою теорию преемницей предыдущих исканий поэтологической науки: «Те, кто не мог разъяснить

---

<sup>29</sup> В индийской литературной истории встречается два Бхартрихари: один философ-грамматист, другой поэт – автор трех сборников из 100 строф. Нет свидетельств о том, что это были два разных человека. В качестве свидетельства об обратном можно привести заметки китайского паломника И Цзина. Хотя паломник говорит о Бхартрихари исключительно как об ученом, он указывает одну строфу, в которой Бхартрихари описывает свои неудачные попытки уйти в буддийский монастырь [Серебряков, 1983: с.15] К тому же стиль Бхартрихари в его грамматическом трактате очень афористичен и перекликается с идеями многих стихов Бхартрихари-поэта. Если считать, что ученый и поэт – две творческие грани одного Бхартрихари, то по данным И Цзина Бхартрихари скончался в первой половине VII века н.э. [Бхартрихари, 1979: с.4]

неясно мерцавшую для них сущность поэзии, ввели учение о стилях. Если для создателей учения о стиле эта сущность поэзии, как нам представляется, лишь неясно мерцала, то здесь она показана со всей ясностью» [Анандавардхана, 1974: с.32-33].

Интересно первое стихотворение из сборника Тхерагатха: «Крыша моей маленькой хижины надежно защищает от дождя, здесь уютно и нет сквозняков. Пусть небо проливается дождем, если желает. Мой освобожденный разум ничто не отвлечет, я сохраняю спокойствие, а небо пусть проливает свой дождь» [Lienhard, 1984: p.77]. Если заметить в этой строфе два традиционных индийских образа, она из заурядного перечисления предметов и констатации фактов превращается в произведение искусства, может даже слишком пикантное, чтобы привести буддиста к просветлению. Во-первых, уютная, теплая хижина, надежно защищенная от всех проявлений непогоды, постоянно встречается в литературе кавья, причем в эротическом контексте: такая хижина – идеальное место для любовных наслаждений [Lienhard, 1984: p.78]. Во-вторых, сезон дождей, упоминающийся в этой короткой зарисовке целых два раза – верный признак всеподчиняющего любовного томления, от него не спрятаться даже в самой уютной и прочной хижине, особенно когда эта хижина сразу вызывает в памяти далеко не целомудренные мысли. Поэтому монах вместо прибежища находит здесь жесточайшее испытание своей веры – и словно убеждает себя: я спокоен, мне все равно, я освобожден. Может, до посвящения у него была возлюбленная или несчастливая любовь? Многие обращались в буддизм, потому что он помогал справиться с горем и разочарованием... Кто знает! В конце стихотворения занавес ливня скрывает от нас душу монаха, которая, согласно буддизму, и вовсе не существует. Но образ прочной крыши, противостоящей напору дождя, косвенно указывает, что вера монаха победит и он обретет желанное спокойствие. У этой строфы есть и аллегорическое прочтение: хижина – сознание человека, она бросает вызов небу: пусть небеса проливают сколько угодно воды и несчастий, если вера сильна, все выдержать не трудно.

Возможно, ко времени фиксации буддийского канона уже были разработаны какие-нибудь положения кавьи, возможно, была и светская поэзия достойного уровня, с «уловками» которой авторы-монахи были знакомы [Lienhard, 1984: p.76]. Но, к сожалению, тут не остается ничего, кроме как предполагать, строить гипотезы и без лишних выводов подмечать детали, напоминающие черты классической индийской поэзии. А таких деталей в «Песнях монахов и монахинь» немного. Большинство стихов напоминает прозаические афоризмы, ритмизованные для удобства запоминания [Lienhard, 1984: p.78]. Не наблюдается здесь ни сложных сравнений, ни громоздкого синтаксиса, ни других замысловатых средств выразительности, которые наделяют кавью ее уникальной

сверкающей пышностью, а критиков - возможностью упрекать эту поэзию в пустой орнаментальности. Но из названий сборников видно<sup>30</sup>, что пракритские поэты в первую очередь делали упор на мелодику стиха<sup>31</sup>. Действительно, монахи и монахини экспериментировали в области звучания поэтического слова и, не стесняясь, достигали вершин мастерства [Lienhard, 1984: p.77]. Далее в истории пракритской литературы все поэты предпочитали называть свои строфы гатхами, что для пракритской лирики, на самом деле, более точно.

Манера буддийской народной проповеди через джатаки – истории о прошлых рождениях Будды, опять напоминает теорию скрытого смысла. Первые буддисты, а также возникшие с ними параллельно общины джайнов, чтобы разъяснить народу смысл и новшество своих учений, брали подходящие фольклорные сюжеты и добавляли в конце: а вот тот действующий персонаж – это Будда (в случае джайнов – Махавира Джина) в прошлом рождении. Таким образом, история приобретала авторитет, а Будда становился понятнее и ближе людям с их проблемами, вопросами и чувствами. Получается, что в любой такой истории таился скрытый смысл, который оказывался главным в контексте проповеди и психологического, терапевтического воздействия на слушателя, потому что в герое, терпящем трудности по ходу повествования, слушатель находил – узнавал себя. Узнавал и то, что когда-то трудности эти разрешились. Значит, сейчас только кажется, что из ситуации нет выхода. Выход есть, но лежит в поле скрытого смысла.

---

<sup>30</sup> «Гатха» происходит от глагола «петь» и значит буквально «песня».

<sup>31</sup> У пракритов перед санскритом был козырь, во многом искупающий недостаток «знатности происхождения», - сладкозвучие. Для санскрита характерны стыки двух, трех и даже четырех согласных, а пракритам, напротив, свойственно скопление гласных, что придает этим языкам напевность, которой не хватает санскриту: Например, произведение на санскрите сравнивали с мужчиной, а на пракрите махараштри – с женщиной. [Хала Сатавахана, 2006: с.16] Еще одно свойство пракритов – подчинение закону двух мор, когда одна мора (или матра) равна времени произнесения открытого краткого слога, и любой слог не превышает две моры по продолжительности звучания. Это правило даже разговорную, простую речь делает ритмически гармоничной. Но с поэтической речью моросчитающая метрика пракритов творит непозволительные чудеса: если любой размер основан на времени произнесения строки, а длинные и краткие слоги располагаются как угодно, то в рамках одного размера ритмическая схема может меняться. Звучание в пракритской поэзии становится полноценным, гибким изобразительным средством. [Хала Сатавахана, 2006: с.16] Санскритским авторам пришлось обратиться к бесчисленному множеству силлабо-метрических размеров, чтобы их сочинения не казались однообразными. Более того, для разработки такой объемной системы стихосложения понадобился, во-первых, закон двух мор, а, во-вторых, существенный промежуток времени. Этот закон для санскрита стал чем-то вроде правила чтения, но, естественно, не изменял фонетический строй неприкосновенного языка. Только к расцвету классической поэзии (приблизительно к V в. н.э.) санскрит смог похвастаться высоким уровнем звукового содержания своих литературных произведений [Тавастшерна, 2003: с.13-14].

Неудивительно, что пракритам достаточно быстро удалось зарекомендовать себя идеальными поэтическими языками. Были пракриты, существовавшие исключительно для поэзии и не предполагавшиеся в отрыве от нее, например, пракрит махараштри: «...он организован в своем лексическом составе, фонетическом облике, возможном построении фразы (точнее, строфы, поскольку любое высказывание на этом пракрите должно быть оформлено метрически) лишь для того, чтобы писать стихи (прозы на махараштри не существует)» [Хала Сатавахана, 2006: с. 17].

Авторитет пракритов был очень высок, и постоянно подкреплялся высказываниями пракритских поэтов: «Когда есть изящная, сладкозвучная, обожаемая молодыми женщинами любовная поэзия на пракрите, кто может читать на санскрите?» [Хала Сатавахана, 2006: с. 5]

Систему индуизма не раз сравнивали с баньяном – деревом-лесом. Внутри индуизма невозможно понятие секты или ереси, потому что нет ограниченной системы догм. Причина неограниченности этой религии в том, что она охватывает и включает в себя все сферы жизни, даже взаимно противоположные. Местные, народные божества подключаются к системе индуизма как новые аватары и так многоликих богов. Будда со временем стал считаться одной из десяти главных аватар Вишну, а задача этой аватары – увести неверных из индуизма. «Рамаяна» повествует о другой аватаре Вишну – праведном царе Раме, поведение которого порой можно понять, только вспоминая о скрытом смысле, таящемся в его существе – его божественной природе и задаче. То же справедливо в разговоре о «Махабхарате», где столкновение двух родственных кланов оправдывается исключительно скрытой задачей очистить землю от лишней ноши беззакония. Тенденция за аватарой или частным, мифологическим воплощением усматривать божественный прообраз, который будет оправдывать поведение этого персонажа, перекликается с поэтологической теорией скрытого смысла.

Принципу суггестии или культу «невидимого» содержания следует идея реинкарнации, когда человек несет в себе груз всех рождений, который в этой жизни невидим, но именно этот скрытый смысл определяет отнюдь не невидимые удачи или неудачи, приключаящиеся с человеком. То есть скрытый смысл предыдущей судьбы и предыдущих деяний не придаточное, а главное по отношению к «буквальному», очевидному, событийному «смыслу» жизни. Механизм кармы замыкает цепь этого «вечного двигателя»: то, что делает человек в жизни, не проходит с течением времени, как это может показаться, если воспринимать события «буквально». От семени каждого действия впоследствии вызревает соответствующий кармический плод и определяет дальнейшее движение существа (карма охватывает всех, не только людей) по ступенькам перевоплощений. Действие прозвучало, и его отзвук-«дхвани» неминуем.

Логика индийского реализма не соглашается оставаться в рамках видимого. Невидимый, скрытый смысл правит мирозданием. Если вспомнить эпизод из упанишад: суть предмета невидима, но реальна. Более того, она действует, выступает в роли причины, порождает в том числе и видимый мир – к примеру, новую смоковницу. Ритуальная чистота, стержень индуизма на всех этапах его развития, тоже невидима. Пища или предмет, к которым притронулся человек нечистой касты, на вид остались прежними, однако для индуиста они уже осквернены и требуют очистительных обрядов или вовсе выбрасываются. «Невидимо» и понятие дхармы, социально-религиозного долга, который определяется для человека набором факторов: рождением, родом занятий, стадией жизни, семейным положением etc.. Но дхарма несет ощутимую силу. В

«Натьяшастре» сказано, что «печальная» раса<sup>32</sup> бывает трех видов. И первой названа раса, порожденная нарушением дхармы [Натьяшастра, 2010: с.115]. Представления о дхарме очень древние, и понимание дхармы практически одинаково как в Индии, так и в странах «индийского культурного ареала». Закон действия дхармы ярко иллюстрируется рассказом о легендарном прародителе сингалов Сихабаху, в эпизоде, когда Сихабаху пытается убить своего отца-льва. Пока отец-лев исполнен любви и сострадания к своему сыну (а эти чувства составляют его отцовскую дхарму), стрелы Сихабаху отскакивают от его шкуры, не ранят. Но как только отец-лев наконец разозлился на сына и тем самым нарушил свою дхарму, сразу прекратилось и ее «охранное действие»: стрела пронзила отца-льва, и он погиб [Краснодембская, 1982: с.191].

В системе аланкар также во многом была предвосхищена теория «дхвани». Среди аланкар неоспорима тенденция «работать» со всем поэтическим высказыванием. Неоспоримо также суггестивное значение преувеличения как основы для построения «украшений» [Гринцер, 1987: с.207]. В некоторых аланкарах предположительный, проявляемый смысл и вовсе играет главную роль. Следует упомянуть аланкару «акшепу» - «скрытое возражение», в которой истинная цель сообщения противоречит цели высказанной. Типичный пример акшепы находим в сборнике стихов Амару<sup>33</sup> – «Амарушатаке»:

*[Подруга говорит герою в присутствии героини]*

Ты ведь долго ее и любил, и лелеял,  
а теперь оскорбил, ни с того, ни с сего,  
будто боги тебе приказали.  
Это горе стерпеть тяжело, и не думай  
заклинанием сладостных слов  
ее чувство в покой превратить.  
Беспощадный! Оставь ты подругу,  
пусть срывает голос, рыдая.

Герою, на самом деле, советуют продолжать утешать героиню, а не бросать ее. Поданный в такой форме совет приобретает эмоциональный оттенок укора, потому что

---

<sup>32</sup> Раса – эстетическая эмоция. Теория расы будет рассмотрена далее.

<sup>33</sup> Согласно упоминаниям об Амару, можно предположить, что шатака написана до 750 г., но нижнюю границу провести труднее. Нельзя сказать, был ли Амару современником Калидасы, предшествовал ли Бхартрихари. Однако, согласно своему стилистическому мастерству поэт жил после 650 г. [Keith, 1996: с.183]

указывается правота героини, перед которой провинившийся герой должен выглядеть бессильным. Более того, подруга пытается оправдать героя перед героиней, говоря, что герой оскорбил героиню, будто ему приказали боги, значит, не по своей воле, а по воле судьбы.

Однако именно Анандавардхане первому удалось собрать в единую теорию проблески «суггестии», накопленные наследием индийской литературы и словесности. Ф.И.Щербатской отмечает принципиальное отличие механизма «дхвани» от «аланкар». Если поэт прямо высказывает то, что имеет в виду намек на известный смысл и тем самым делает явной связь между буквальным и скрытым смыслами, значит, это аланкара, но не дхвани. Далее следует пример: «Плутовка (красавица) сообразив, что у любовника на уме вертится мысль о времени свидания, улыбнулась, подмигнула ему и сомкнула лепестки цветка лотоса, которым она кокетничала, (держа его в руках)». Лотосы закрываются на закате, и девушка, смыкая лепестки цветка, намекает свидание после захода солнца. Хотя тут есть намек на время свидания, но описан он «напрямую», явно, а не через какой-нибудь другой, буквальный смысл, поэтому это стихотворение к поэзии «дхвани» не имеет отношения [Щербатской, 1902: с.319].

Аланкара оставляет на виду выраженный объект, а также связь, и по этим двум компонентам читатель восстанавливает спрятанный предмет. «Дхвани» усложняет задачу. В поэзии скрытого смысла просто и скромно явлен смысл буквальный. Читателю приходится совершить три действия вместо одного: 1) догадаться, что что-то не так и поэтическое высказывание буквальным смыслом не исчерпывается; 2) построить цепочку умозаключений, следующих из того, что буквальный смысл в целом – неправда в контексте данного стихотворения, однако части этого смысла остаются верными утверждениями, то есть иная интерпретация этих составляющих буквального смысла – основа для дальнейших размышлений; 3) эта цепочка рассуждений, напоминающая метод доказательства «от противного», превращается в недостающую связь между буквальным и скрытым смыслом, которая, собственно, приводит читателя к истинному предмету поэтического высказывания.

Можно посмотреть, как работает способ доказательства и проявления скрытого смысла на примере: «Гордо прохаживается молодая жена охотника среди своих (старших) соперниц: ее украшения состоят из павлиньих перьев, которые она носит за ушами, тогда как другие носят украшения из жемчуга» [Щербатской, 1902: с.320].

1) Павлиньи перья – дешевы, а жемчуг дорог, следовательно, одеты богаче старшие жены охотника, значит, им нужно гордиться, поскольку одежда и украшения воспринимаются как показатели социального статуса, в том числе и в

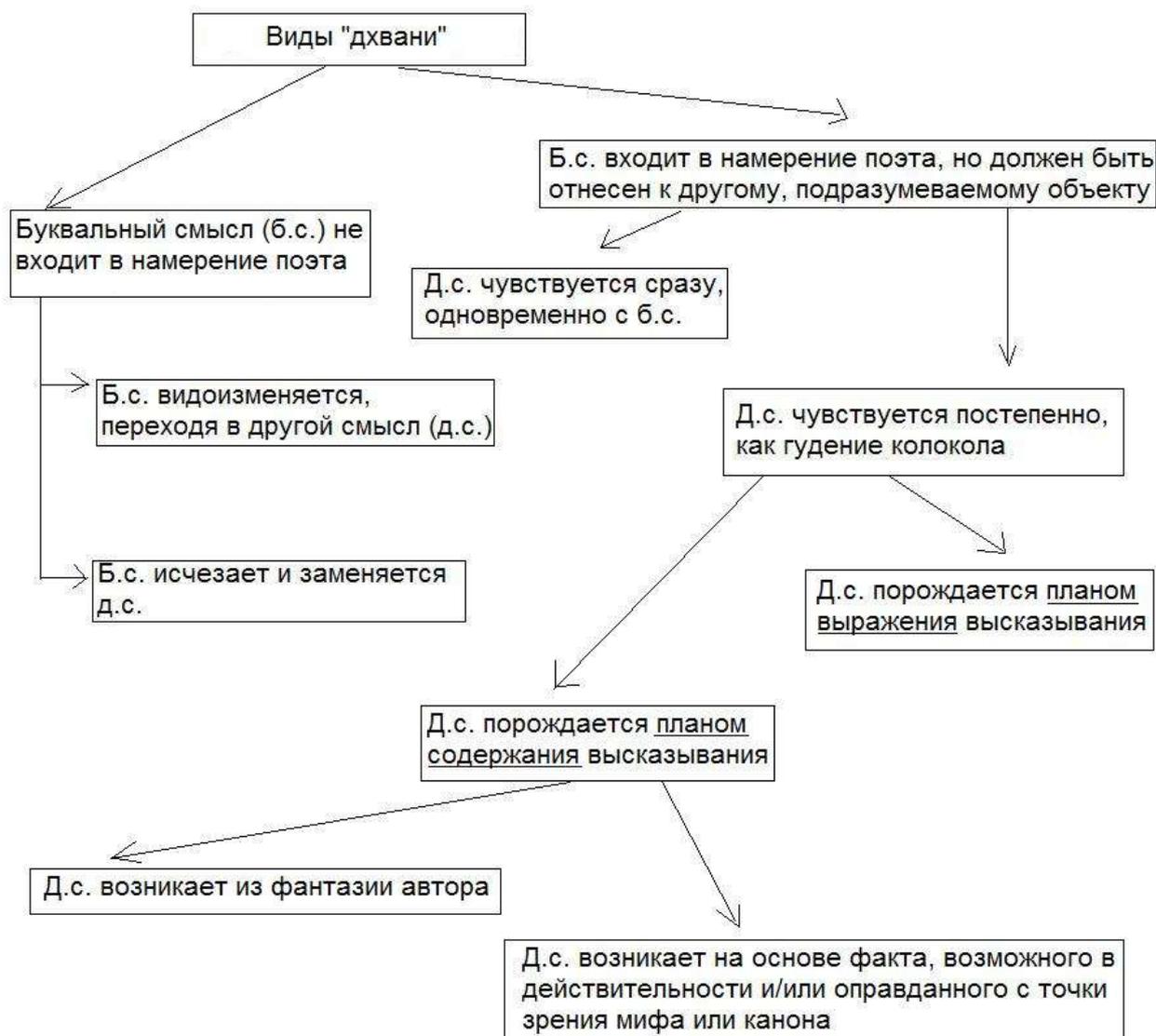
семье. Одеты богаче – а кто их обеспечивает? Муж. Значит, по логике, муж им уделяет больше внимания, чем другой, бедно одетой жене. И авторитета у старших жен должно быть больше. Так почему же гордится бедно одетая жена? Таким образом, несостоятельность буквального смысла доказана.

2) Части буквального смысла остаются в силе, но по отдельности. Дано: старшие жены носят жемчуг; молодая жена – павлиньи перья; муж героинь – охотник; младшая жена – гордится. Решение: а) Есть противопоставление молодой и старших жен => молодая жена появилась в доме недавно. Противопоставление повторяется в украшениях женщин и в их настроениях. => Рассмотрим старших жен и молодую жену как две отдельные «группы». б) Все жены связаны с мужем. => Их противостояние тоже связано с мужем. в) Чем занимается муж? Охотой. Что нужно мужу, чтобы заниматься охотой? Физическая сила. Физическая сила у мужа есть, иначе он бы не смог работать и содержать столько жен. г) По представлениям индийцев, физическую силу муж может тратить на работу, а может – на любовные утехы с женами. => Физическая сила делится на две части: та, что идет на работу, и та, что уделяется непосредственно женам и любви. Обозначим эти части как Р и Л, соответственно. д) Старшие жены носят жемчуг. Поскольку муж – охотник, он охотится на животных. Жемчуг по традиционным представлениям индийцев можно добыть не только из створки раковин, но и из головы слона. Чтобы убить слона, а тем более – многих слонов, так как жемчуга на женах много, нужно потратить много сил. => Когда охотник был со своими старшими женами,  $P \gg L$  => Они не привлекали его настолько, чтобы он не смог от них оторваться. Более того, раз охотник женился снова и снова, а еще у него оставались силы на охоту, значит, старшие жены не были искусны в любви. Считалось, что искусство любви – главное предназначение женщины. е) Молодая жена носит павлиньи перья. Павлин – птица, охотится на него легко. Когда в доме появилась молодая жена,  $P \ll L$  => молодая жена искусна в любви, и охотник не хочет тратить силы на охоту, а тратит их, проводя время с новой женой. Вполне вероятно, что пока молодая жена украшает себя только павлиньими перьями, другой жены в доме охотника не появится. Конечно, она гордится своей искусностью, за счет которой, младшая среди жен, она получает более высокий статус, так как лучше всех справляется с отведенной ей социумом ролью.

3) Скрытый смысл – описание искусности в любви, чтобы вызвать в читателе любовную эмоцию, расу. Неявный намек на то, что стихотворение связано с любовным чувством, - выбор в качестве украшений - павлиньих перьев и

жемчужин. Павлины, согласно традиционной системе образов, соотносятся с сезоном дождей, который, в свою очередь, повышает концентрацию любовного чувства в мире. Жемчужины, по одной из версий, возникают, если капли дождевой воды попадают в створки раковины, когда луна находится в созвездии Свати, - эти капли превращаются в жемчуг. Опять видна связь с сезоном дождей. Здесь интересно отметить, что крики павлинов знаменуют начало сезона дождей, луна же входит в созвездие Свати и символизирует завершение этого времени года, а вместе с тем спад любовного накала. Молодая жена, получающая больше любви, связана с павлинами, а старшие жены – с жемчугом, то есть с неявным указанием на меньшую долю любви по сравнению с молодой женой. Другая версия происхождения жемчуга, как указывалось выше, - из головы слона. Слоны традиционного сравниваются с дождевыми тучами, что тоже у индийского читателя вызывает воспоминание о сезоне дождей и намекает на скрытую связь стихотворения с любовной эмоцией.

Из примера видно, читателю, не знакомому с индийской поэтической системой, практически невозможно добраться до скрытого смысла. Анандавардхана классифицирует логические варианты отношений буквального и скрытого смыслов. Эта классификация может дать представление о том, чего ожидать в поэзии «дхвани» и какими логическими ходами можно воспользоваться. Схема опирается на классификацию скрытого смысла в трактате Анандавардханы, изложенную Ф.И.Щербатским [Щербатской, 1902: с.320].



Есть интересный пример, который несколько поясняет логику приведенной схемы. Пример относится к категории: «буквальный смысл не входит в намерение поэта» и упоминался во введении к данной работе: «О благочестивый человек! Ступай без страха на берег реки Годавари. Собака, которая вчера тебя искусала, растерзана сегодня львом, который живет в кустарниках по соседству» [Щербатской, 1902: с.309 -310]. Очевиден абсурд буквального смысла: меньшая опасность заменена большей, вместо собаки теперь лев, а человеку говорят, что он может туда идти. Раз очевидна «ошибка», то следует размышлять от обратного, отрицая буквальный смысл, который ввиду своей абсурдности никак не может входить в настоящие «намерения» поэта. Человеку в завуалированной форме говорят, чтобы он не ходил на берег реки. Берега рек включались в перечень мест для тайных свиданий. Но сказать кому-то прямо: не ходи туда – не исключает возможности, что человек все равно пойдет: или из любопытства, или заподозрив

«советчика» во лжи, утаивании чего-то. Но здесь ложью оказывается сам совет. В итоге «благочестивый человек» сам делает вывод, что идти туда не надо, хотя ему посоветовали так глупо поступить. Получается, что в этом примере буквальный смысл «намекает» на один «скрытый смысл», но подлинный скрытый смысл – любовная эмоция, которую получает читатель, когда понимает, что девушка искусно пытается устранить любые препятствия будущему свиданию. Скорее всего, с «благочестивым» говорила героиня или ее подруга, потому что в индийской поэзии время и место свиданий обычно назначают женские героини, так как организация всех условий для любви входит в искусство любви, достичь мастерства в котором – прямая «обязанность» уважающей себя женщины.

На основе этого примера можно сделать два наблюдения. Во-первых, он показал, каким образом канон «узаконил» ошибку. Здесь ошибка становится достоинством. Признание ошибки как одного из возможных путей постижения истины свойственно и индуизму. Как было сказано, ритуальная чистота – основа индуистского мировоззрения, однако есть ряд культов, стремящихся к нарушению этой чистоты как к попытке преодолеть границы сознания и пойти по пути высшего знания об Абсолюте, внутри которого нет ни чистого, ни нечистого. Например, в шактийский культ поклонения Махавидьям отвечает этим революционным требованиям. Часто в качестве подношений эти богини требуют нечистые субстанции (сперму, остатки пищи), сами изображаются на месте кремаций, путь поклонения «левой руки» включает вкушение пяти запрещенных традицией вещей: мяса, рыбы, вина, наркотических семян и сексуального контакта с женщиной, не являющейся женой [Кинсли, 2007: с.65].

Во-вторых, в этом стихотворении видна многоярусность не только самого поэтического высказывания, но и скрытого смысла, заложенного в нем. Скрытый смысл делится тоже на два слоя, один из которых намекает на другой как на свою истинную причину. Поэтическое высказывание по теории Анандавардханы – сообщение, имеющее автора и реципиента. Здесь двухъярусная структура скрытого смысла совпадает с двухъярусной трактовкой пары автор-адресат. Первый скрытый смысл, о том, что не надо ходить на берег реки Годавари, сообщается в неявном виде одним действующим лицом другому. Другой, настоящий скрытый смысл «сообщается» поэтом – читателю.

Анандавардхана приводит классификацию возможных взаимоотношений буквального и скрытого смыслов в зависимости от намерений поэта, которые не могут не зависеть от адресата – читателя, потому что в поэзии «дхвани» высказывание носит характер сообщения. Однако опыт чтения классической санскритской поэзии показывает, что на первом этапе «обнаружения» скрытого смысла важен предполагаемый автор высказывания и предполагаемый реципиент. Два лирических героя. Иногда даже важно,

слышит ли их кто-нибудь. Именно функции и ожидания этих героев контекстуально влияют на прочтение скрытого смысла. Только герои меняются. Только у героев есть возможность понять высказывание тем или иным образом в зависимости от роли, характера и состояния героя. Идеальный ценитель, с точки зрения индийских поэтологов, должен понимать сообщение автора идеально, без искажений стараясь вместить то, что хотел сказать поэт. У классического индийского стихотворения всегда есть единственное правильное решение [Анандавардхана, 1974: с.33]. Поэтому хороший ценитель не может и не должен контекстуально влиять на происходящее в произведении. Но от адресата высказывания в поэзии «дхвани» зависит очень многое. Одно дело, если герой говорит что-то сам себе, другое дело, если известно, что это речь провинившегося возлюбленного, и высказывание направлено к опытной и гордой героине. По-другому общаются с героиней «робкой», третьи скажут вестнице. В том, в чем героиня сможет признаться самой себе, никогда не признается перед подружками. И то, что любящие герои говорят друг другу наедине, они никогда не повторят перед «старшими». По индийскому этикету в присутствии старших даже думать о делах любовных возбранялось. В сторону друг друга тоже смотреть нельзя, и совсем неважно, что герой и героиня – муж и жена.

Поэтиками рассматривается фигура ценителя поэзии, человека с согласным сердцем, «са-хридая», подробно разбираются оптимальные условия для восприятия произведения искусства ценителем, к которому наравне с поэтом традиция предъявляет высокие требования. Фигура реципиента нужна, чтобы показать авторам, как воспринимается их творчество, а, значит, к чему и как нужно стремиться, чтобы их произведение оказалось наиболее художественным, наиболее «эффективным». «Эффективность» поэзии, ее эффект на ценителя рассматривает еще одна ключевая тенденция в индийской поэтологической науке – теория эстетической эмоции - расы.

## 5. Теория расы

Концепция расы изначально разрабатывалась применительно к драматическому искусству и находит свое первое воплощение в «Натъяшастре» Бхараты [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.8]. Во время представления в результате умелого сочетания текста и деталей, жестов, обстановки, мимики, музыкального сопровождения etc актерам удавалось создавать череду настроений, изображать сменяющиеся или дополняющие друг друга чувства – бхавы, делившиеся на постоянные и преходящие. Преходящие бхавы – это второстепенные, фоновые чувства, попеременно сменяющие друг друга [Лидова, 2010: с.68]. Если различные средства выразительности и качества актерской игры складываются в преходящие бхавы, то преходящие бхавы превращаются в средства выразительности «второго порядка» и приводят к возникновению бхавы постоянной. Таким образом, постоянная бхава – предел актерского мастерства, итог того, что происходит на сцене, а раса – эмоциональный результат восприятия, «вкушения» зрителями этой постоянной бхавы. «Здесь сказано: каково значение слова «раса». Говорится: [оно возникло] из-за вкушения. [Спросят:] Как вкушается раса? Как мудрые люди, вкушающие искусно приготовленную пищу с различными приправами, наслаждаются вкусами и достигают радости и других [положительных эмоций], так и мудрые зрители наслаждаются постоянными бхавами, украшенными [другими] различными бхавами и способами изображения...» [Лидова, 2010: с.71]

Если исключить зрителя, понятие расы для Натъяшастры избыточно. Названия и описания восьми рас и восьми постоянных бхав практически совпадают. Вот список рас и соответствующих им постоянных бхав: «желанная», «любовная» - «любовь», «наслаждение»; «смеховая» - «смех»; «печальная» - «печаль»; «яростная» - «гнев»; «геройство» - «отвага»; «страшная» - «страх»; «отвращение» - «омерзение»; «чудесная» - «удивление» [Лидова, 2010: с.66]. Благодаря строгой иерархии и активному взаимодействию бхав система, описанная в трактате, кажется завершенной и полноценной [Лидова, 2010: с.66-67]. Но в «Настъяшастре» говорится: «Никакой смысл [драмы] не развивается безотносительно к расе» [Лидова, 2010: с.51-52]. Преобразование постоянной бхавы в расу называют прорывом. В «Натъяшастре» сказано: «Когда содержание согласуется с сердцем, чувство порождает расу; тело охватывается ею, как сухое дерево - огнем» [Гринцер, 1987: с.168].

В «Натъяшастре» говорится: «эти сорок девять бхав, [являющиеся] основой для проявления драматических рас, должны восходить [к ним]. И из них возникают расы благодаря соединению с качеством всеобщности» [Лидова, 2010: с.72].

«Качество всеобщности» в контексте философии упанишад можно сравнить с переживанием Брахмана. Более поздние теоретики, Бхатта Наяка и Абхинавагупта<sup>34</sup>, считали, что в процессе восприятия произведения искусства, вкушения его «расы», человек реализует свою универсальную сущность, выявляя в индивидуальном «я» абсолютное «Я», или Брахмана, который есть не что иное, как блаженство [Гринцер, 1987: с.170]. Абхинавагупта пишет: «Все расы имеют главным своим свойством радость, поскольку суть их в блаженстве, в сладости самопознания» [Гринцер, 1987: с.172].

Качество всеобщности понадобилось теоретикам в связи с коренным отличием переживания чувств, которое позволяет искусство, от жизненных, мирских переживаний. Вишванатха пишет: «...горестная и другие расы рожают одну только радость, доказательство этому – восприятие знатоков... Иначе «Рамаяна» и подобные ей [произведения] были бы причиной страдания... Но как возникает радость от причин, связанных со страданием? Отвечаю: пусть в жизни скорбь, радость и т.п., которые называют мирскими, поскольку они принадлежат обыденному миру, становятся причинами скорби, радости и т.п. Можно ли отрицать, что, приобщаясь к миру поэзии, они превращаются в идеальные возбудители, и от всех них рождается только радость? Те события, которые в земной жизни справедливо считаются причинами страдания (например, изгнание в лес и т.п.), став достоянием театра или поэзии, приобретают функцию идеальных возбудителей и соответственно их следует называть уже не «причинами», а «идеальными возбудителями». От них возникает только радость, как от укусов и т.д. во время любовного наслаждения. Итак, лишь в обычной жизни есть правило, что земные скорбь, радость и т.д. – соответственно причины скорби, радости и т.д. В поэзии, напротив, от любых возбудителей и т.д. рождается только удовольствие. И это правило без исключений». И, в принципе, деление рас на виды – условность, все они суть одно. Абхинавагупта связывает деление рас с «разнообразием их окраски», которой наделяют «всеобщее чувство» конкретные виды бхав, однако все расы неотделимы от наслаждения и в основании имеют единую природу [Гринцер, 1987: с.172-173].

Ранние поэтологи не обошли вниманием концепцию расы, и в трудах Бхамахи, Дандина, Ваманы, Удбхаты раса представлена в качестве одного из «свойств» украшенности поэзии, а выражение расы входило в задачу нескольких аланкар (*rasavat*, *ūṅjasvi*, *preyaḥ*), а также считалось гуной (достоинством) языка. [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.8]

---

<sup>34</sup> Бхатта Наяка жил в конце IX – начале X века [Гринцер, 1987: с.158], Абхинавагупта – в конце X – начале XI. [Гринцер, 1987: с.11]

Со времен Удбхаты в поэтике принято различать девять рас. В литературном произведении должна главенствовать одна из рас, другие же должны сочетаться с ней и быть ей подчинены. В поэтике этот принцип был развит в общую теорию «сообразности» всех элементов произведения проявляемой расе. Раса не должна быть названа в произведении, как не может быть названа бхава, от вкушения которой рождается раса. Бхаву не называют и не изображают непосредственно. Бхава возникает как целое, как результат совокупности изображенных в произведении возбудителей чувства – вибхав и симптомов чувства – анубхав. Вибхавы - воссоздают ситуацию, способствующую зарождению чувства, а анубхавы – это видимые проявления того, что чувство зародилось [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.8].

Вибхавы бывают главными и второстепенными. Например, главные возбудители любовного чувства - герой и героиня. Второстепенными – их одежда, местность, где проходит свидания. Среди таких второстепенных возбудителей наиболее популярны: весна, сезон дождей, лунный свет, берег реки, сад, развалины храма, пещера или жилище подружки героини, муссонные облака, пение павлинов, весенний ветер с Малабарского побережья, сандаловое дерево, растущее на юге, и его аромат, который приносит весенний ветер, цветок лотоса [Щербатской, 1902: с.306-307]. В качестве места для свиданий подойдут непроходимые заросли, они могут также замаскировать следы любовного наслаждения: царапины и следы от укусов героиня часто оправдывает тем, что ее поцарапали колючие кусты, придумав предварительно, зачем ей понадобилось через эти заросли пробираться. К списку возбудителей любовного чувства также относятся все растения и животные, проявляющие свою активность либо в сезон дождей, либо весной. Слоны не только сравниваются с дождевыми тучами, но известно, что течка слонов происходит в сезон дождей, слоны пьянеют от мады – черной жидкости, выступающей у них на висках. Такие слоны могут быть сравнением, подходящим для выражения гневного или героического чувства. Танец павлинов тоже связан с приходом сезона дождей. Кукушки-кокилы поют весной, их пение вызывает любовное томление. Расцветающее дерево манго, красные цветы ашоки, кимшуки, белые и ароматные цветы жасмина – символы прихода весны. Доходит и до поэтической условности. Например, существует соответствие цветов различным чувствам: любви – красный, гневу – черный, смеху и славе – белый [Щербатской, 1902: с.306-307]. Черный или темно синий цвет может также вызвать любовное томление, потому что муссонные тучи темного цвета, а одно чувство спровоцировать или усилить другое: гнев героини часто доводит до предела любовное томление героя.

Наиболее популярные симптомы влюбленности у человека: его взгляды нежны, кокетливы, «подвижны» (особенно касается взоров героинь), переживая любовное волнение или удовольствие, человек прикрывает глаза, покрывается потом, зевает, покрывается мурашками, волосы по всему его телу «встают дыбом». Изображаемые на на просто бхавы и саттвика-бхавы (сущностные бхавы). Первое значение саттвы – высшая гуна или качество, одна из составляющих этого мира, самая чистая и лучшая. Саттва совпадает с понятием ритуальной чистоты, благодаря которой у человека появляется шанс на божественное блаженство. Саттва в контексте драмы - изображение актером на сцене естества человека, реакции тела на переживания или ощущения. «Натьяшастра» дает список из восьми «реакций»: ошеломление, испарина, поднятие волосков на теле, исчезновение голоса, дрожь, бледность, слезы и обморок. Считается, что все эти «реакции» - самые достоверные и наглядные свидетельства глубокого чувства, так как возникают невольно. Индийский актер должен изобразить то, что в жизненных условиях неподвластно контролю человеческого сознания. Игра с проявлением саттвы – верх совершенства, поэтому актеры стремились к ней. В Натьяшастре сказано, что актер может изобразить реакции естества путем особого сосредоточения ума на другом существе. Вероятно, для достижения саттвической игры актеры проходили специальную подготовку - медитативную практику<sup>35</sup> [Лидова, 2010: с.61-63].

Без перечисления подходящих возбудителей и симптомов не обходится ни один трактат по поэтике [Щербатской, 1902: с.306-307]. Становится очевидным, что понять индийскую лирику нельзя, не ознакомившись «со списком действующих лиц»: с основными типажам героев, с этикетным, принятым поведением для того или иного момента, с устоявшимися метафорами и традиционными представлениями, например, о связи погоды и чувств героев, растений, поведения животных и погоды, слабости в теле и любовных наслаждений, тоски и потери веса etc. Элементы традиционного сравнения могут опускаться, как очевидные: как в Ригведе не давалась расшифровка мифов, так в кавье нет объяснений, все объяснения – дело читателя. И на том, что оказалось между строк, будет построено все значение стихотворения. Например, сказано, что танцует павлин, а это будет означать, что близок сезон дождей, в который особенно усиливается любовное томление. И если при этом с руки героини спадают браслеты, значит, она худеет, следовательно, тоскует. Тоскует, потому что с ней нет возлюбленного, так как он ушел в путешествие и вряд ли успеет вернуться, ведь в сезон дождей дороги размывает...

---

<sup>35</sup> Например, по Натьяшастре саттва «бледность» «должна быть представлена изменением цвета лица [из-за] сжатия сосудов с усилением надлежащим образом» [Натьяшастра, 2010: с.138].

Так теория расы смыкается с теорией дхвани, и, на самом деле, эти две концепции не только не конфликтуют, но, напротив, развитие одной способствует развитию другой и повышению интереса к ней. По сути «дхвани» и некоторые аланкары - механизм работы поэтического высказывания. Понятие «скрытого смысла» предполагает нечто, что будет этим смыслом. Принципа «дхвани» недостаточно, чтобы сделать речь поэтической. То, что «скрывается» должно очаровывать ценителя. Именно теория Ананавардханы в такой широкой мере привнесла теорию расы в поэзию и вывела ее за пределы аланкары или одного из достоинств поэтической речи [Kunjunni ġaja, 1963: p.285].

Согласно теории Анандавардханы скрытый смысл может быть а) простой вещью, б) украшением и в) эмоцией – расой [Анандавардхана, 1974: с.34]. Но, в конечном итоге, и простая вещь, и подразумеваемое украшение приводят к эмоции, к тому, что ценитель заражается поэтическим чувством.

## **Жанр поэзии малых форм и обоснование выбора материала**

Из основных направлений действия канона кавьи видно, что канон не ограничивается формой произведения или его стилистикой, но задает все: идеи, героев, ситуации, образы, способы из образов сделать еще более сложные образные конструкции, механику соединения образов в целое, манеру прочтения художественного произведения, то, каким должен быть поэт, каким – ценитель. Одна теория пронизывает другую, свойства и приемы одного жанра влияют на другие жанры. Канон кавьи превращается в универсальный язык индийского подхода к искусству. Черты и понятия этого канона прослеживаются в классических индийских танцах, музыке. Храмовая скульптура отвечает традиционным канонам красоты и способам изображения, сюжетно перекликается с классической литературой. Канон кавьи, в некотором смысле (обязательно скрытом!), - срез индийского мировоззрения, призма, через которую проходит, преломляясь, весь спектр индийской культуры. Рассматривать индийскую классическую литературу следовало бы в едином потоке, а любой жанр, выхваченный из контекста не только литературного, но и общекультурного, становится практически не познаваем.

Понятие кавьи охватывает широкую группу текстов: поэмы, отдельные стихотворения, романы, повести, драмы. Можно говорить об элементах кавьи в Ведах и в эпосе. Помимо того, что большинство научных работ написано стихотворным размером, в некоторых трудах по астрономии, алгебре встречаются яркие описания природы и замысловатые поэтические фигуры, вполне отвечающие специфике канона [Lienhard, 1984: p.3]. Кавья не ограничена строгими временными, географическими и лингвистическими рамками. На санскрите, пракритах и апабхрмша ее полноценное развитие приходится скорее на первое тысячелетие н.э. Однако после того, как к этому канону обратились новоиндийские, дравидийские языки, а также разговорные языки Цейлона, Непала, Камбоджи, Индонезии, Тайланда и Мьянмы, - стран, попадающих в область индийского культурного влияния, жизнь кавьи оказалась продлена на неопределенный срок. На диалектах хинди в этом плане существенным стал период Ритикаль, приходящийся на 1650-1850 годы, когда не только создавались новые литературные образцы, выдержанные в классической манере, но были попытки переосмыслить нормы самого канона, что способствовало появлению ряда новых иллюстративных поэтик. Конечно, кавья, воплощенная этой палитрой языков, редко достигала масштабов расцвета кавьи на санскрите или пракритах, однако местные авторы расширили ее тематику, привнесли уникальные размеры и понятие рифмы,

отсутствовало в санскрите, где вместо нее встречались аллитерации и звуковой повтор. Кавья наполнялась региональным колоритом реалий, традиций, нововведений, что позволяло ей бесконечно перерождаться, не умирая [Lienhard, 1984: p. 50-51]. Поэтому определение «классическая» по отношению к индийской литературе указывает не на временные рамки, не на качество или уровень этой литературы, но должно применяться к ней исключительно в той мере, насколько она отвечает канону [Lienhard, 1984: p.2].

Канон кавьи изначально мыслился единым, комплексным подходом к бытованию художественной речи. С небольшими вариациями он в основе своей остается одинаков для индийских литератур на разных языках, принадлежащих разным векам и народностям. Правила канона в рамках драматического искусства, не раздумывая, перебежали в канон поэтический, и наоборот. Правила для драм не перерабатывались отдельно, например, для поэзии или романов, но применялись в режиме «по умолчанию»<sup>36</sup>, а удачные стихи из драматических произведений авторами поэтик приводились как иллюстрации различных аспектов канона поэтического; авторы антологий также собирали приглянувшиеся строфы, не соблюдая границ жанровых территорий. Однако среди классических литературных жанров есть один, который можно назвать срезом индийской литературы кавья. В силу такого качества, он как бы становится прямым зеркалом кавьи, ее литературной проекцией. Этот жанр - поэзия малых форм.

Жанр поэзии малых форм в точности повторяет свойственное кавье отсутствие каких-либо четких пределов, потому что он находился в постоянном взаимодействии с другими жанрами, зависел от них, рождался из них и одновременно был их сердцевинной, главным достоинством.

Действие канона даже в контексте больших произведений сосредотачивается в пределах строфы или нескольких строк для прозы. В трактате Дандина «Зеркало поэзии» перечислены и разъяснены возможные поэтические средства: все они кроме одного применяются к строфе. Только аланкара «бхавика» - «выразительность» - качество, свойственное всему произведению [Кавьядарша, 1996: с.143]. Однако это уже не средство, а скорее цель. Если «бхавика» возникает, то она - нарастающее впечатление от произведения, качество, распределяющееся равномерно, строящееся от строфы к строфе. Неумелые или неподходящие описания обрывают течение «выразительности». То есть опять именно в строфах судьба произведения – их, как сверкающие самоцветы, нанизывает поэт на невзрачную нить повествования. Причем строфа не теряет свою ценность и в отрыве от структурной оправы произведения, поэтому для авторов поэтик и

---

<sup>36</sup> Этим можно объяснить достаточно позднее начало описания кавьи. Первая поэтика, «Кавья-аланкара» Бхамахи, принадлежит началу VII века, что на два века позже времени творчества Калидасы и более чем на тысячелетие – начала создания Натъяшастры.

составителей антологий было обычной практикой выхватывать понравившуюся строфу из контекста, разбирать ее достоинства и недостатки в отдельности от целого. Так, от творчества многих поэтов, от легендарных поэм и драм осталась только кочующая горсть разрозненных строф.

В силу своей подвижности и самоценности поэзия малых форм оказалась значительно более восприимчивой ко вкусам эпохи в художественной речи, а также к изменениям предпочтений в выборе тематики или средств выразительности [Русанов, 2002: с.101].

Хотя в традиции кавья проза и стихи обладают сходными чертами, поэтическая речь все равно сложнее по своей организации и требует большей работы над формой. Таким образом, чтобы как можно пристальней рассмотреть индийский литературный канон, лучше всего обратиться к стихам.

Согласно нормам санскритского стихосложения идеальной «считалась строфа (pada) из четырех частей, уподоблявшаяся корове-речи, устойчиво и прочно стоявшей на четырех ногах. По данному признаку каждая из линий (строк) «четырехногой» строфы именовалась падой (pada) или, буквально, «ногой», представлявшей собой минимальную поэтическую единицу» [Лидова, 2008: с.469]. С развитием теории «дхвани» минимальной поэтической единицей становится высказывание, которое, чаще всего, умещалось целиком в строфу, пусть даже находилось внутри большего по объему произведения. «Мера поэтического таланта состоит в том, насколько полно поэт использует художественные и содержательные потенции слова» [Бхартрихари, 1979: с.34]. Соответственно, чем большее содержание автор сумеет передать наименьшим количеством слов, тем он искуснее. Таким образом, поэзия малых форм представляет отдельный интерес для иллюстрации мастерства и уровня индийских поэтов. Развитие теории «дхвани» повлекло за собой развитие новых требований к лучшим поэтам. Если раньше украшенность, благозвучие, отсутствие ошибок-дош считались нормативными достоинствами поэтических произведений, то по мере роста популярности концепции «дхвани» лучшими поэтами стали признавать тех, у кого концентрация скрытого смысла (чувства, ведь без расы теория «дхвани» остается безжизненным каркасом) в стихах была бы наивысшей. Один из путей увеличения концентрации скрытого смысла – уменьшение смысла выраженного, буквального, если для гипотетического подсчета концентрации воспользоваться стандартной формулой, где «объем», сила скрытого смысла делится на сумму объема всех смысловых слоев в произведении. Тогда, уменьшая объем и значение буквального смысла, можно получить концентрацию скрытого смысла, стремящуюся к стопроцентной величине. Об Амару, поэте, виртуозно проявлявшем в своих стихах

тончайшие грани скрытого чувства, говорили, что одна его строфа содержательно приравнивается к ста объемным трудам [Dasgupta, 1947: с.668].

Строфы из двух, трех, четырех, шести и редко больше строк по две пады каждая в контексте кавьи обозначают термином субхашита. Причем субхашита из двух строк (четырёх пад) самые распространенные. Термин применим к поэзии на санскрите, пракритах и новоиндийских языках [Бхартрихари, 1979: с.32-33].

Субхашита, в переводе «хорошо сказанное», встречается как жанр в течение всего литературно-исторического процесса в Индии. Еще Ригведу называли собранием сукта, что, как и субхашита, значит «хорошо сказанное» [Бхартрихари, 1979: с.32-33]. Интересно, что сам термин выводит на первый план качество речи, а не жанровую принадлежность.

Начиная с середины I тыс. н.э. субхашита собирали в антологии по тому или иному свойству, например, по близости содержания, по авторству или по метрическим характеристикам. Если объединяли от одной до пяти<sup>37</sup> строф, то такие «объединения» можно сравнить со стансами в европейской литературоведческой традиции. Их рассматривали как художественное целое. Индийские теоретики для каждого из пяти видов предлагают отдельное название: муктака – одна строфа, югмака или санданитака – две, вишешака – три, калапака – четыре и кулака – пять. Если объединялось больше строф, то это уже считали антологиями, и их классифицировали согласно принципу объединения. Например, коша – собрание несвязанных, но тематически близких строф одного или разных авторов; подвид жанра коша – викарнака – строфы разных авторов, собранные по какому-нибудь формальному признаку – по типу строфы etc; прагхаттака – собрание строф одного автора; сангхата или парьяябандха – можно назвать подвидом прагхаттаки – собрание строф одного автора на одну тему. Классификация производилась и по количеству включенных в антологию строф: если сто – антологию называли шатакой, семьсот – сапташати, триста – тришати... [Бхартрихари, 1979: с.32-33]

Некоторые поэмы тоже иногда напоминают авторские антологии. Например, «Облако-вестник» Калидасы содержит немногим больше 100 строф, но связывающий их сюжет играет роль невыдающегося фона: внимание читателя сосредоточено не на ходе событий, а на описаниях природы и страданий в разлуке [Гринцер, 1984: с.44]. Композиционно близки антологиям и индийские сказочные сборники, и санскритские романы, постоянно прибегающие к приему обрамляющей повести. То есть руководящий для кавьи принцип «строфы как художественной единицы» возникал параллельно

---

<sup>37</sup> По данным Хемачандры до 14 [Бхартрихари, 1979: с.33]

становлению индийской литературы. В поэтических антологиях вместо обрамляющей повести могла выступать выбранная тема.

Набор тем был фиксирован и совпадал с возможными проявленными чувствами-бхавами, потому что вне проявления чувств художественной речи не существовало. В больших произведениях чувства могли комбинироваться, сочетаться друг с другом, сменяться, но всегда находились в подчинении главному чувству. Однако, не все чувства сочетались друг с другом, некоторые сочетания запрещались традицией [Ingalls, 1965: p.14-15]. Чтобы сочетать и комбинировать чувства, нужно было обладать вкусом и поэтическим чутьем. В поэзии не раз встречался образ неумелого сочетания двух рас как образ беспорядка. Например, в «Притхвирадх Раса» есть следующие слова: «Когда шутивая раса сменяется вдруг гневной – такая суматоха» [Балин, 1990: с.14].

В поэзии малых форм ввиду «ограниченного пространства» внутри стихотворения-строфы всей палитры возможных чувств передать было невозможно. Среди рас главными считались любовная и героическая расы. Чаще всего даже в контексте крупных произведений именно героические поступки или любовные отношения становились основными «чувствами»-темами, подчиняющими остальные. Главной темой поэзии малых форм стала тема любовная [Русанов, 2002: с.101].

Любовь в Индии считалась искусством, существовал канон любви, наиболее полно представленный в трактате Ватсьяны Малланаги «Камасутра», в котором почти стирается противопоставление жизни и искусства. Хотя «Камасутру»<sup>38</sup>, самое авторитетное наставление в искусстве любви, относят к сфере науки - к индийской медицине [Камасутра, 2000: с.7], в ней люди делятся на те же типы, что и герои пьес в «Натьяшастре». В качестве веской причины, почему с женщинами нужно обращаться бережно, нежно и терпеливо, приводится единственный аргумент-сравнение: «ибо женщины подобны цветам...» [Камасутра, 2000: с.133] А один из типов объятий называется «молоко и вода» [Камасутра, 2000: с.96] - это традиционный образ нерасторжимого соединения в индийской литературе [Камасутра, 2000: с.256]. В «Камасутре» есть предписания, явно обнаруживающие наличие скрытого смысла: «Она идет к дверям и, усевшись там, проливает слезы. Но как она ни разгневана, пусть не идет дальше двери» [Камасутра, 2000: с.126]. Женщина даже в приступе гнева не забывала: если она выйдет из дома, мужчина решит, что она уходит к любовнику, поэтому переступить порог – ошибка [Камасутра, 2000: с.269]. В чем-то напоминает теорию расы, изложенную в «Натьяшастре», ветвистая система «любвных кодов»: знаки на листьях бетеля, одежда определенной окраски, особые прикосновения и жесты, гирлянды с

---

<sup>38</sup> Этот трактат был создан между I и VI веками н.э. [Камасутра, 2000: с.17]

преобладанием тех или иных цветов, специально выбранные плоды, употребление пряностей различного вкуса etc. [Камасутра, 2000: с.259] То есть в жизни, как и на сцене или в литературе, детали и жесты вызывают конкретные эмоции в сердце человека. Впоследствии все эти знаки, взгляды, царапины, укусы как следы любовных наслаждений, виды героинь и типы взаимоотношений, «правила» свиданий и вкушения любви - без изменений входят в образную систему канонической художественной литературы и навсегда поселяются в ней.

Понятие «любви» во многих чертах повторяло свойства речи. Законам любви подчиняются все миры и все существа – речь охватывает вселенную. Любовь, подобно речи, всевластна, ей подчиняются даже боги. Вот стихотворение из антологии Видьякары, посвященное могуществу бога любви Камы:

vande devamanaṅgameva ramaṅinetrotpalacchadmanā pāṣenāyataśālinā sunibiḍaṃ saṃyamyā  
lokatrayam | yenāsāvapī bhasmalāñchitatanurdevaḥ kapālī balāt premakruddhanagātmajāṅghri-  
vinatikrīḍāvrate dīkṣitaḥ ||328||

### №328

Славу пою бестелесному богу!  
Его чарами взгляды возлюбленных жён  
стали сетью упругой из лотосов синих,  
и не выбраться трём мирам.  
Даже бог, чей обычный образ –  
тело в пепле и чаша-череп,  
обречён на любовный обряд:  
к стопам дочери гор склоняться,  
если в гнев заигралась она.

Некогда Кама хотел прервать медитацию Шивы, чтобы поселить в его сердце любовь к Парвати (дочери гор), от союза с которой должен был родиться бог войны и помочь богам побороть вновь разбушевавшихся демонов. Третьим глазом аскет-Шива («тело в пепле и чаша-череп» - типичный образ аскета) постиг планы Камы и сжег его внутренним огнем, с тех пор постоянный эпитет Камы – бестелесный. Однако, став бестелесным, Кама стал еще более могущественным, потому что теперь его затеи разгадать никому не под силу: любовь наподобие скрытого смысла подстерегает за поворотом привычных обстоятельств. Если бог неженат – он считается неполноценным

мужчиной, еще согласно ведийской мифологии каждый значимый бог имел супругу. Супруги были безликие, чаще всего просто упоминалось, что они есть – ради повышения статуса самого бога. Но постепенно отношение к любви менялось, образы героинь становились ярче и начали преобладать в любовных сюжетах. Противопоставление природной, женской слабости героини – и ее силы, потому что она может возбуждать любовное чувство, – типичная тема для смысловых импровизаций в классической литературе. При этом, все «орудия» любви, какими обладает женщина: кокетливые взоры, изогнутые как лук брови и другие атрибуты идеальной красавицы: полные, упругие груди, тончайший стебель талии, тяжелые бедра как покатые горные склоны, три складочки на животе и т.д. – считались страшным оружием, гораздо более действенным, нежели обычные мечи, лук и стрелы. Кстати, в изображении женских фигур в скульптуре четко и последовательно видно вездесущее проникновение канона.

Женщине полагалось достигать совершенства в любовных отношениях, как поэту в поэзии. Женщина должна быть искусной в применении различных «психологических приемов» (если любовь – искусство, то такие приемы – художественные средства, «аланкары»), других средств воздействия на возлюбленного у нее нет. Притворный гнев – один из самых часто встречающихся «приемов», способ выражения недовольства, упрека. Упрекать, кстати, будет только героиня, потому что один из главных поводов для упрека – ревность. Ревновать могут только женщины. Если ревнует мужчина, то раса произведения из любовной сразу превращается в комическую: женщина, которая изменила, лишена достоинства, мужчина, не потерявший чувства к такой, слаб, потому что не может победить пристрастия к женщине, пренебрегшей дхармой [Ingalls, 1965: p.15]. Каждая женщина, сведущая в любви, умеет изображать гнев, а если героиня неопытная, робкая (это не произвольные качества, а действительные типажи героинь), ее наставляют подруги, и потом она может перед ними «отчитываться», рассказывая какой-нибудь эпизод из своих отношений с героем. Такие обращения к подругам популярная стилистическая форма для поэзии кавья.

Божественная Речь сравнивалась с прекрасной женщиной, воздействие речи – подобно действию любви. Вот отрывок из гимна Ригvedы, «они» – поэты-мудрецы риши: «О Брихаспати, первое начало Речи (возникло), когда они пришли в действие, давая имена (вещам). Что было у них лучшего, незапятнанного, это тайно сокрытое в них проявилось с помощью **любви**». (X.71, 1) А вот, что о речи художественной писал Маммата, теоретик XI века, в своей поэтике «Кавья-пракаша» («Свет поэзии»): «Поэзия [существует] для славы, богатства, знания правильного поведения, устранения зла и неразрывного с ними

великого удовольствия, которое соединено с назиданием, подобно удовольствию и назиданию, исходящим от любимой» [Гринцер, 1987: с.10].

В продолжении вышеупомянутого гимна идет любопытное сравнение Божественной Речи. Половина этого гимна приводилась в предыдущих главах: «Кто-то, глядя, не увидел Речь, кто-то, слушая, не слышит ее. А кому-то она отдала (свое) тело, как **страстная нарядная жена** – (своему) мужу». (X.71, 4) Образ речи как страстной нарядной жены переходит к художественной речи. По традиции женщины всегда украшали себя. Женщина – сила, шакти мужа, хранительница благополучия семьи. Речь тоже всегда считалась носительницей творческой силы вселенной.

В современном этикете для замужних женщин есть целый набор украшений, носить которые нужно обязательно, чем бы женщины ни занималась: это браслеты на руках и на ногах, кольца на пальцах ног, серьги, свадебное ожерелье. На ложе любви женщина должна приходить наряженной. Шутливая вариация этой темы встречается в классической поэзии: женщина ночью отправляется на тайное свидание, боится, чтобы никто ее не увидел, оглядывается по сторонам, а при этом вся с ног до головы увешана звенящими украшениями. Рисунки мазями, маслами, хной – тоже важный элемент шрингара – так называется ежедневный «обряд», когда женщина украшает себя. Если видно, что эти рисунки размазаны – значит, женщина недавно была со своим любовником, – еще одна популярная тема, обыгрываемая в индийской классической лирике. Если замужняя женщина выходит на улицу без украшений, то это признак неблагополучия в ее семье. Когда умирает муж, вдова снимает все украшения и отныне носит только белые (цвет траура в Индии) одежды. Следует вспомнить, что в «Натьяшастре», самой ранней поэтике в рамках драматического искусства, первый признак художественной речи – украшенность. Здесь же говорится об аланкарах как способах превратить обыденную речь в поэтическую.

Для работы, цель которой познакомить читателя другой культуры с индийской классической поэзии, нет лучше и удобнее темы, чем любовная лирика. Тема любви близка, привычна и понятна носителю любой культуры. В любой поэзии эта тема является наиболее широко представленной. И для того, чтобы сравнить поэтические традиции, следует брать ту тему, которая встречается и распространена в обеих традициях: чтобы сравнить явления, нужно задать что-то общее и на его фоне проследивать отличия.

Данная работа выполнена на материале антологии Видьякары «Субхашитаратнакоша» - «Сокровищница изящных стихов». Антология всецело оправдывает свое название: по представленному объему поэзии малых форм и палитре тем ей нет равных в индийской традиции.

Первый вариант этой санскритской антологии был подготовлен уже к 1100 году буддийским ученым Видьякарой. Считается, что для своей цели он пользовался богатой библиотекой при монастыре Джагадала. Руины этого монастыря сохранились в области Мальда, в нескольких километрах на восток от современной границы между Западной и Восточной Бенгалией. Второй вариант антологии, увеличенный на одну треть, был составлен несколькими годами спустя самим Видьякарой. До наших дней дошли по одной рукописи каждого из вариантов. Антология Видьякары содержит стихи свыше двухсот поэтов. Даты жизни большинства поэтов приходятся на промежуток с VIII по XI вв. Многие из произведений, откуда Видьякара выбирал строфы для своей коллекции, потеряны, и все знание о них сводится к строфам в антологии Видьякары и в одной или двух более поздних антологиях [Ingalls, 1965: p.V].

Несмотря на то, что Видьякара считался буддийским монахом, в его коллекции затронут весь спектр тем, занимавших поэтов классического периода. Описания индуистских богов, жизненные наставления, изобличение и высмеивание пороков, похвала достойному поведению... В антологии стихи сгруппированы по темам, и с большим отрывом лидируют темы лирической поэзии: описания времен года, которые не мыслятся в отрыве от любовной тематики, описания юных девушек, женщин, полюбивших впервые, наслаждение любовным чувством, тоска и страдания в разлуке с любимым etc. Есть даже маленьких раздел, посвященный лампе как свидетельнице любовных наслаждений.

Антология Видьякары не посвящена одному автору, но представляет собой срез состояния поэтической речи к XII веку, поэтому подходит для знакомства с классической санскритской поэзией. Следует отметить художественный вкус, с которым составлена антология. Видьякара был истинным ценителем санскритской поэзии, отвечавшим всем самым строгим правилам классического канона.

## Основные категории образной системы поэзии кавья

Маммата пишет: «Всего превыше речь поэта, создающая творения, свободные от ограничений судьбы, исполненные только лишь наслаждения, ни от чего не зависящие, приятные девятью расами. Ограниченный в силу необходимости, по природе своей связанный с радостью, горем и заблуждением; зависящий от материальных причин, в частности законов кармы; наделенный шестью вкусами и потому не только приятный – таков этот мир – творение Брахмы. Иное по сути своей – творение поэта, и потому оно превыше всего» [Гринцер, 1987: с.172]. Вкушение расы, то есть вкушение, понимание поэтического произведения обязательно обладало «качеством всеобщности». Качество всеобщности, сопричастность чему-то высшему, над-мирному может возникнуть только в одном случае – при взаимодействии, столкновении с идеальным. Из рассмотренных положений поэтического канона видно, что применимы они только к идеальному искусству. Из «аксиомы идеальности», в свою очередь, следует несколько направлений-категорий внутри образной системы санскритской канонической поэзии.

Иностранные критики часто упрекали кавью и ее образность в орнаментальности, излишней украшательности. Здесь две проблемы. Первая – восприятие индийцами украшенности как нормы, а неукрашенности – как нарушение нормы. Если разобрать и перевести по частям слово «аланкара» (alamkara) – «украшение», получается: «alam kara» – "делать достаточным". Таким образом, что-то неукрашенное – это убожество, нечто недостойное, не полноценное. Не украшают себя вдовы – женщины на периферии индийского общества. Счастье, радость, цвет, украшенность, избыток – норма. Индийский Бог – счастливый в прямом смысле слова. На санскрите к Господу обращаются «bhagavat», что поморфемно соответствует русскому «с-част-ливый», переносные значения обоих слов также совпадают. Божественный оптимизм передается и человеческому сознанию: где у русских<sup>39</sup> «беда не приходит одна», у индийцев «saṃpat-saṃpadaṃ-anubadhnāti» – «удача притягивает (привязывает) удачу».

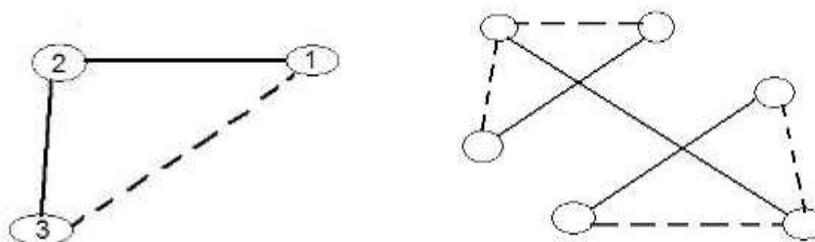
Во-вторых, читателю, чуждому индийской системе образов и их взаимосвязей, будут казаться украшения там, где их, на самом деле нет. Для западного читателя привычно из текста знать предмет и объект сравнения и удивляться новой, неожиданной связи между ними. Причем связь эта будет неожиданной из-за неожиданного подбора объекта и предмета сравнения. Для индийского читателя и предмет, и объект, и связь –

---

<sup>39</sup> А у англичан: “An evil chance seldom comes alone” (Плохое в одиночку не приходит), “It never rains but it pours” (Дождь всегда превращается в ливень), “One misfortune comes on the back of another” (Неудачу привозит на спине другая неудача), “Troubles never come singly” (Проблемы не приходят в единственном числе).

известны заранее. Он не удивляется, как мы, сравнению походки красавицы и слонихи, не удивляется слонам на небе в виде грозových облаков, не удивляется лотосам, чем они ни были: руками, губами, глазами, лицом, стопами, смехом, вечером<sup>40</sup>, друзьями солнца<sup>41</sup>, врагами луны, богатством или благополучием<sup>42</sup>. Неизвестен предмет в данном поэтическом высказывании, но он известен внутри канонизированной тройки объекта, предмета и связи. Индийскому читателю остается решить простое уравнение, вывести из двух известных другое известное, но спрятанное в этом конкретном высказывании. Читателю, который все-таки хочет познать красоту индийских поэтических достижений и открытий, придется принять за аксиому идеальность индийской классической поэзии и постепенно осваиваться в ее поэтическом языке, с его грамматикой украшений и скрытых смыслов, с его образным словарем.

Механизмы работы аланкар и дхвани рушатся, если нет перечня объектов, предметов сравнения и фиксированной связи между ними. Невозможно решить одно уравнение с двумя неизвестными. В поисках скрытого смысла или спрятанного в аланкару предмета нужно иметь в голове перечень всех возможных традиционных объектов и соответствующих связей между этими объектами и предполагаемым предметом. То есть, во-первых, индийская система поэтических фигур и приемов состоятельна и функциональна внутри системы тем и образов, включающей в себя также связи между темами, образами и чувствами, которые они могут вызывать. Во-вторых, в классической поэзии нет отдельных образов, один образ автоматически подразумевает целую образную закономерность. Например, если один предмет связан каким-то качеством с другим предметом, а этот другой предмет еще по какой-нибудь характеристике соотносится с третьим, то часто второе, переходное звено пропускается, и возникает новая тройка предмет-связь объект (см рис.а).



а)

б)

<sup>40</sup> Лотосы закрываются вечером, поэтому в определенном контексте могут означать это время суток.

<sup>41</sup> Под лучами солнца лотосы раскрываются, под лучами луны – наоборот. Отсюда их дружеские предпочтения. Однако есть группа лотосов, которые ведут себя ровным счетом наоборот, т.н. ночные лотосы.

<sup>42</sup> Лотос – символ супруги Вишну – Лакшми, богини благополучия и богатства.

Однако если потом внутри строфы одна тройка целиком сопоставляется с другой тройкой, то пропущенные звенья могут возникнуть заново и даже стать опорой для происходящего сопоставления «троек» (см. рис. б). Таким образом, происходит удлинение и расширение образной цепи.

Жесткая структура канона, тем не менее, не умаляет элемент неожиданности. Индийцы с поразительной пристальностью вглядываются в жизнь, замечают мельчайшие детали в природе, в человеческом облике и поведении. Например, интересно название вида кувшинки «*jalaśūka*» [Камасутра, 2000: с.307] – «клюв воды» - что-то лотосоподобное вряд ли можно назвать точнее. Или еще такое неожиданное наблюдение за природой: перед тем, как выпустить почки красных бутонов, кончики ветвей кимшуки<sup>43</sup> темнеют, будто тлеют, а от этого роца становится дымного цвета<sup>44</sup>. Во внешности героев достаточно вспомнить, что индийцы обратили внимание на складочки на животе красавицы, которые во многих стихах сравниваются с водной рябью, а девушка уподобляется священной реке Ганге – источнику спасения. Однако детали мгновенно обобщаются: не у конкретной девушки нижняя губа похожа на бутон - у всех красивых девушек губы-бутоны, лица-луны и руки-лианы. Возникают типы деталей как фрагменты идеальной красоты - именно их ищут во всем, фильтруя капризы эмпирики. Индийцев интересуют не частные случаи, а закономерности: подчинение закономерностям символизирует порядок-космос, на котором держится индийская вселенная. Закономерности одинаково действуют и в мире людей, и в мире богов, спокойно могут опираться на «данные» мифологической реальности. Интересно в этих условиях реализуется операция «сравнения-связывания»: если предмет образно уподоблен другому предмету, то перенимает не только какое-то одно смежное свойство, но всю совокупность закономерностей сразу. Например, эту строфу в принципе нельзя понять, не учитывая «переноса закономерностей»: «Отчего божественный утренний свет солнца твоих ног, касаясь рук-лотосов [вассальных царей], заставляет их, точно почки, сложить ладони?» [Кавьядарша, 1996: с.134] Для наглядности можно представить разбор строфы «по действиям»:

---

<sup>43</sup> Кимшука – кустовое растение, по весне цветет ярко-красными цветами.

<sup>44</sup> Вот реализация образа в одном стихотворении из сбоника Видьякары:

vahnir manye himajalamiṣāt saṁśritaḥ kiṁśukeṣu śyāmaṁ dhūmaiḥ sa khalu kurute kānanaṁ korakākhyaiḥ /  
saṁtāpārthaṁ katham itarathā pānthaśimantiniṅāṁ puṣpavyājād viśṛjati śikhāśreṇim udgāḍhaṣoṇim //  
№176

Мне кажется, снега и града зимой испугался огонь  
и в кимшуки спрятался: почки как будто дымились,  
а роца темнела. Иначе теперь  
с чего бы ещё жёнам путников жаром томиться?  
Конечно, под видом цветов полыхает багровое пламя!  
[Поутаяни]

- 1) Ноги верховного правителя по красоте и нежному цвету сравниваются с утренним солнечным светом.
- 2) Руки вассальных царей по тем же признакам уподобляются лотосам. (1, 2 – стандартные традиционные метафоры)
- 3) Известно, что от солнечных лучей дневные лотосы (а здесь именно такие имелись в виду) распускаются.
- 4) Утверждение 3) по «правилу закономерностей» переносится на исходные объекты (ноги и руки): то есть перед ногами верховного правителя (естественно предполагается, что вассалы склонились перед «начальником») ладони вассальных царей должны быть раскрыты.
- 5) «Исходные объекты» ведут себя несообразно тому, как должны себя вести согласно п.4), потому что в знак уважения вассальные цари складывают ладони в традиционное индийское «приветствие» - анджали, действительно напоминающее по форме большую почку.
- б) Индийский читатель удивлен, следовательно, задерживает внимание на стихотворении. Более того, стихотворение косвенно указывает на особенную силу «главного правителя», которая преодолевает даже законы природы, - получается, что таким изящным способом главного правителя сравнили с чудом: у читателя строфа, посвященная царю, вызвала те же чувства, какие обычно вызывают стихи про «чудесное».

Благодаря «правилу закономерности» сравниваемые между собой предметы иногда бывают непохожими друг на друга: они сравниваются по какому-то свойству, значит, все остальные свойства автоматически становятся общими. Например, почему лицо называют лотосом? У них общие «абстрактные» признаки красота, чистота, нежность, и совершенно неважно, что фактически черты лотоса и лица вообще ни в чем не совпадают. И лотосом будет не только лицо, но все «красивое», «чистое», «нежное». Получается, что даже метафора в литературе кавья может опираться на качества «абсолютные», выходя из-под гипноза фактической относительности.

Творчество по-индийски - в обнаружении идеальных образов и многоплановых закономерностей между ними. Поэтому для описания классической индийской литературы постоянно напрашиваются математические аналогии. Однако стройная система математики стройна и разумна только в координатах этого мира: в другом мире с другими аксиомами наша математика будет смелой научной фантастикой. Если бы индийская классика опиралась исключительно на земные реалии, делая при этом

универсальные выводы, она была бы нежизнеспособна, неинтересна и даже смешна в бесконечных попытках стать второй математикой. Как была обречена теория Жоржа Сера, который хотел сделать живопись абстрактной наукой, сведя любое человеческое ощущение к сумме трех показателей: линии, цвета и тона. Если изображать веселье, то линии должны быть восходящими, цвета яркими, тон теплым; печаль – нисходящие линии, темные цвета, холодный тон; а покой выражают горизонтальные линии, равновесие между светлым и темным цветом, между теплым и холодным тоном. Художнику следует изображать не конкретный предмет, но идею предмета, не образ, а прообраз – живопись превращается в ремесло, познав основы которого, любой человек мог стать художником. Индийский теоретик драмы Дхананджая размышлял примерно так же: каждый драматург, опираясь на описания элементов драмы в Дашарупе, мог создать пьесу, отвечающую требованиям традиции [Гринцер, 2010: с.11]. Именно традиции уберегли индийскую каноническую литературу от фиаско теории пуантилизма. Жорж Сера стремился к изображению идеального, но средства и правила изображения оставались земными, несовершенными. Индийские авторы всегда следили за соответствием сосуда и содержимого: закономерности и образы, на которых основано, по сути, идеальное индийское искусство, выходят за грани человеческого мира, через традиции приобщаясь к мифологической реальности, вечной и совершенной.

Ни географические, ни исторические детали индийцев не интересуют, что доставляет не мало трудностей ученым, пытающимся определить хронологию тех или иных событий [Щербатской, 1902: с.299]. У Ауробиндо Гхоша есть фраза: «То, что для западного сознания – миф и игра воображения, здесь – действительность, часть нашего внутреннего бытия». Очевидно, обратное тоже верно: то, чему привыкли уделять внимание мы, западные люди, для индийцев – игра воображения, майя.

Индийский ум гораздо больше занимает не расположенность фактов на шаткой временной оси, но взаимосвязи между ними: ведь один раз «связавшись» друг с другом, события сохраняют память друг о друге в любой момент времени. И в одном событии можно будет узнать другое.

Язык, фиксирующий мировоззрение нации, свидетельствует о подсознательном приравнении индийцами «связи» и «смысла». Например, на санскрите «a-saṃbaddham», буквально «не-связанное», употребляется в значении «ерунда», «бессмыслица». Когда хотят сказать, что так поступать нехорошо (то есть в действии не будет Смысла, Блага), часто используют выражение «*idam kartuṃ na yujyate*» - дословно: «это сделать (инфинитив в значении субъекта, «делания») – не связывается». У Бхартрихари есть

стихотворение, которое вполне подходит для эпитафии ко всей истории индийской культуры:

На горячем металле вода  
исчезает, следа не оставив;  
спит у лотоса на лепестках,  
наполняясь жемчужным блеском...  
Но лишь в раковину морскую  
под созвездием Свати попав,  
она подлинным жемчугом станет. –  
Всем известно, плохое свойство  
или среднее, или хорошее  
только в соединении с чем-то  
обретает любой предмет.<sup>45</sup>

В стихотворении поэт прибегает к традиционному образу-мифу о возникновении жемчуга. Но самое интересное, что Бхартрихари использует этот образ вместе с двумя другими, вполне эмпирическими наблюдениями, в качестве доказательства, логичного аргумента, наглядной иллюстрации идеи, высказанной в конце стихотворения. Так делать – для индийцев привычная практика.

Если важна связь между событиями, но неважна их последовательность, время из направленной оси превращается в цикл. Есть цикличное мифологическое время, и есть только продолженное сейчас. Цикличное время – время идеальное, это время нельзя испортить, оно – замкнутая, повторяющаяся система. Когда индийцам все-таки приходится описывать цепочку событий, все действия превращаются в описания, вопросы о длительности времени исчезают. Повествования прыгает с одного значимого события к другому, что было между ними – неважно. Причем, в описаниях высоких миров, божественной жизни время исчезает абсолютно [Русанов, 2002: с.30]. А низший мир интересует индийцев постольку поскольку, ведь они заняты гораздо более важными вещами: они ищут идеал, потому что этот идеал совсем близко. В отличие от христианского идеала, индуистский идеал не удален ни во времени, ни в пространстве.

Индийский идеал не удален во времени, потому что времени в европейском понимании у индийцев не существует, а при циклическом времени мифологическая реальность, во-первых, имманентна текущей действительности; во-вторых, сама перестает

---

<sup>45</sup> Оригинал см. [Тавастшерна, 2003: с.59]

быть хронологически упорядоченной. Каждый последующий момент времени учитывает всю предыдущую траекторию и не растрчивает ее. Достаточно вспомнить индийский канон изображения многоруких и многоголовых божественных персонажей. Есть миф, разъясняющий это «изобилие». Когда Брахма, томимый одиночеством, разделился надвое, второй его половиной оказалась женщина. Он назвал ее Савитри и все не мог насмотреться на ее красоту. Смущенная неотрывным взглядом Брахмы, Савитри отошла вправо. Тогда у Брахмы появилась вторая голова, обращенная вправо. Она отошла влево, у Брахмы возникла третья голова, обращенная влево; Савитри попыталась спрятаться за спиной Брахмы, но тут у него выросла четвертая голова, обращенная назад. Савитри взлетела к небесам – у Брахмы стало пять голов [Темкин, 2000: с.133]. В таком случае поворот в одну сторону не исключает поворота в другую, а многоголовый образ бога целиком вбирает всю полноту траектории.

Эта способность мыслить не моментами, а траекторией отражается в непосредственной созерцании происходящего. Бхартрихари описывает красавицу: «та, у которой на ногах-лотосах звенят браслеты-лебеди» [Тавастшерна, 2003: с.27]. Смысл тут не в том, что браслеты, как лебеди, белые, но в том, что лебеди кружат вокруг лотосов: браслеты повторяют рисунок их траектории вокруг лотосов-ног. Браслеты – «идеальные лебеди» или лебеди в любой момент времени. Таким образом, путь превращается в некоторое свойство предмета. Конкретика шагов теряет значение, дорога существует вне зависимости от того, идет по ней кто-нибудь или нет. На санскрите можно встретить выражение «сидеть на правильном пути» [Тавастшерна, 2003: с.67], то есть путь, подобно реке, обладает течением. Он не складывается из шагов, не формируется ими, но, напротив, словно подхватывает того, кто выбрал эту дорогу, и полностью определяет его дальнейшее движение.

Для воплощения литературы, основанной на принципах «траектории», язык санскрит подходит лучше всего. В санскрите есть сложные слова, которыми можно передавать взаимосвязь объектов и признаков, оставляя за кадром временные соотношения. Сложные слова позволяют широкому набору признаков присутствовать одновременно и не нарушать логические законы. Поэзия кавья активно применяет «тактику длинных сложных слов», также для кавьи характерно преобладание неличных глагольных форм, что освобождает от временной конкретики. Если в поэзии малых форм указывается финитная форма, то практически всегда это будет настоящее время или вневременные опатив с императивом.

Индийский идеал не удален в пространстве, потому что пространственно небесный мир активно взаимодействует с миром смертных: в индийском восприятии боги неподалеку: не зря индийцы так долго привязывали их к земле дымными нитями от жертвенных костров.

Слово «мир» почти всегда замещается словосочетанием «три мира»: Небо (мир богов), земля (мир людей) и подземный мир. Раджашекхара в научно-философском трактате о поэтическом творчестве пишет: «Здесь было дано описание трех видов учеников – однако в трех мирах [действительность] бывает [более] разнообразна» [Кавьямиманса, 1996: с.184]. И правда, мир людей не существует сам по себе: боги и прочие мифологические персонажи в индийском восприятии реальности всегда рядом с человеком. У индийских царей и героев обязательно где-нибудь в прошлом был предок-небожитель. Считается, что наги (полубоги, полузмеи) и гандхарвы (небесные музыканты) меняют облик по желанию и часто являются среди людей в человеческом образе. Можно услышать, как с небес раздаются голоса веселящихся гандхарвов. А когда небо безоблачно, взорам смертных иногда предстает в чистом воздухе призрачный город с высокими башнями, дворцами – это город гандхарвов, и по народным поверьям горе ждет того, кто случайно увидел такое [Темкин, 2000: с.44-45]. Дандин в пример на аланкару «выражение расы» приводит строфу: «Глоток за глотком отхлебывая из своих ладоней-чаш кровь твоих врагов, танцуют вместе с кабандхами<sup>46</sup> увитые кишками ракшасы» [Кавьядарша, 1996: с.137]. В индийской литературе почти во всех батальных сценах вместе с людьми фигурирует разная нечисть: ей кровь и человеческое мясо служат пищей. В Натьяшастре говорится, что успех драмы бывает двух видов: божественный (упомянут на первом месте!) и человеческий [Натьяшастра, 2010: с.92], а среди описания факторов, порождающих страх, в одном ряду перечислены: пустые дома, угрозы, тьма в непогоду, крики совы или ночных демонов... [Натьяшастра, 2010: с.130]

Облик, поведение мифологических существ индийцам хорошо известны. Настолько хорошо, что повадки божеств и демонов служат разъяснением жизненных ситуаций или поступков людей. Механизм и причины отождествления видны из частного случая: «Итак, [раса] по имени «яростная» происходит из постоянной бхавы «гнев». Она имеет природу ракшасов, данавов<sup>47</sup> и заносчивых людей, в [ней] причина сражений». [Натьяшастра, 2010: с. 107] «Здесь сказано: разве раса «яростная» определена [только] для ракшасов, данавов и прочих. Разве для других нет? Говорится: для других тоже существует раса «яростная». Однако же здесь принято [такое] правило: ведь [ракшасы и

---

<sup>46</sup> «Кабандхи – род демонов с туловищами без головы» [Кавьядарша, 1996: с.159].

<sup>47</sup> Данавы – вид демонов, часто предстают в виде гигантов, связаны с водной стихией.

данавы] – они яростны по своей природе. [Спросят -] отчего? [Оттого что они] многоруки, многолики, с всклокоченными, распущенными, рыжими волосами, с красными выпученными глазами, а также черные [и] страшные на вид». [Натьяшастра, 2010: с.108-109]

Надо учесть, что так написано в Натьяшастре – практическом пособии по драматическому искусству, цель которого – объяснять все как можно более доходчиво. То есть мифологические образы содержат качества в их полноте, без примесей, а вот в мире людей эти качества преломляются и представлены в искаженном виде. К земной реальности и миру людей индийцы относятся полушутя: «Покорив весь мир, царь развлекается с женами гарема, а сонм [его] врагов, попав на небо, развлекается с апсарами<sup>48</sup>» [Кавьядарша, 1996: с.124]. Царь покорил только мир смертных, значит, и слава его относительна, «смертна». Мифологический образ – золото, а земные ситуации – руда, которую еще предстоит очистить. Искусство – процесс добычи драгоценной сути из серой руды повседневности. «Краски [жизни в театре должны быть] полностью проявлены, хотя в [реальном]<sup>49</sup> мире красочность труднодостижима. Представленное же со старанием [на сцене] приводит к прорыву [при переходе бхавы в расу]» [Натьяшастра, 2010: с.141], - еще одна цитата из «Натьяшастры».

Искать в жизненных ситуациях параллели с мифологическим образом – самый верный путь к истине. Неважно, что сравнивать, важно – чтобы сравнение состоялось, чтобы наладилась связь с мифологической реальностью, тогда тест на подлинность пройден. Изображать героя или героиню с подробностями их земного существования – это украсть у них шанс стать по-настоящему, по-индийски, реальными. Традиция разработала типы героев, и через причисление к ним герой получает оправдание своего бытия, крупицу сияющей вечности [Ingalls, 1965: p.26]. Герой превращается в сосуд для одного из «оправданных» традицией чувств, причем вид чувства не важен: это может быть и героизм, и печаль, и ярость, и отвращение. Главное, чтобы «сосуд» в точности подходил выбранному поэтом чувству: это приведет к единению с божественным или «с качеством всеобщности», и возникнет желанная раса. Иногда герои словно сами осознают законы, по которым вынуждены жить в литературном мире: «Скажи о своем уходе моей любви: она негодует, что дрожь моих ресниц даже на одно мгновенье мешает ей тебя видеть. А чего хочет любовь, того хочу и я» [Кавьядарша, 1996: с.126].

---

<sup>48</sup> Апсары – прекрасные небесные девы, составляют компанию гандхарвам.

<sup>49</sup> Переводчик добавляет сюда слово «реальный» в качестве пояснения, однако оно здесь не очень годится, потому что индийское понимание реального как раз подразумевает не видимый мир, а совокупность миров, мифологическую картину вселенной.

Таким образом, в индийской классической литературе действуют не люди, а модели качеств, манекены, которым традицией предназначен набор вариантов поведения [Ingalls, 1965: p.17]. То же происходит с ассортиментом жизненных ситуаций, предложенных для художественного описания. В этом смысле индийское искусство не сужает жизнь конкретикой [Ingalls, 1965: p.26].

Если есть ассортимент идеальных героев и ситуаций, значит нужно построить их классификацию, которая должна быть идеальной, то есть симметричной. Согласно описанию героев драмы подружки главной героини наделены теми же качествами, что и друзья соответствующего ей героя [Дашарупа, 2010: с.23]. А для главного героя всегда предполагается наличие равного ему по силе и страсти антигероя [Дашарупа, 2010: с.19]; при описании сражения войско врага должно быть описано с пышностью не меньшей, чем войско главного героя: это в конце произведения прибавит славы герою, сумевшему преодолеть такого сильного врага.

«Натьяшастра» допускает четыре основные категории героев: возвышенный и благородный; высокомерный и жестокий; кутила; философ. Главные черты характера могут быть проявлены в разной степени, сообразно которой каждая из категории предполагает наличие героев, у которых перечисленные признаки проявлены в слабой, средней или сильной степени. Все герои подразделяются на второстепенные категории в зависимости от того, как они реагируют на чувство любви: сильно или слабо. Поздние теории насчитывают уже 48 разновидностей героев, возможных в драме [Щербатской, 1902: с.306].

Лирическая поэзия перенимает многие категории героев и героинь, представленные в «Натьяшастре» и «Камасутре». Однако классическая лирика в большей мере сосредоточена на переживаниях и облике женщины, герой чаще всего нужен, чтобы направить ее чувства или остаться за кадром повествования, чтобы ее описать. Героя возлюбленная называет изменником, обманщиком, жестокосердным... Герой может быть обижен, есть особый тип героя - путник, – он наиболее сентиментален, особенно если задержался на чужбине, а скоро наступят весна или сезон дождей. Или, напротив, путнику предоставляется шанс насладиться любовью жительницы другого города, потому что у нее муж тоже ушел на чужбину. Обычно «предложения» поступают от героини в завуалированной форме. Она жалеет путника, говорит, как неудачно сложились обстоятельства, уже сгустились сумерки, путь лежит через лес, где водятся дикие, кровожадные звери. Но ему надо идти дальше, а ей – возвращаться в дом, где нет мужа, который уехал «по делам» (отправился в путешествие) и нескоро вернется. «Скрытым смыслом» таких речей – героиня приглашает путника провести с ней ночь. Еще один

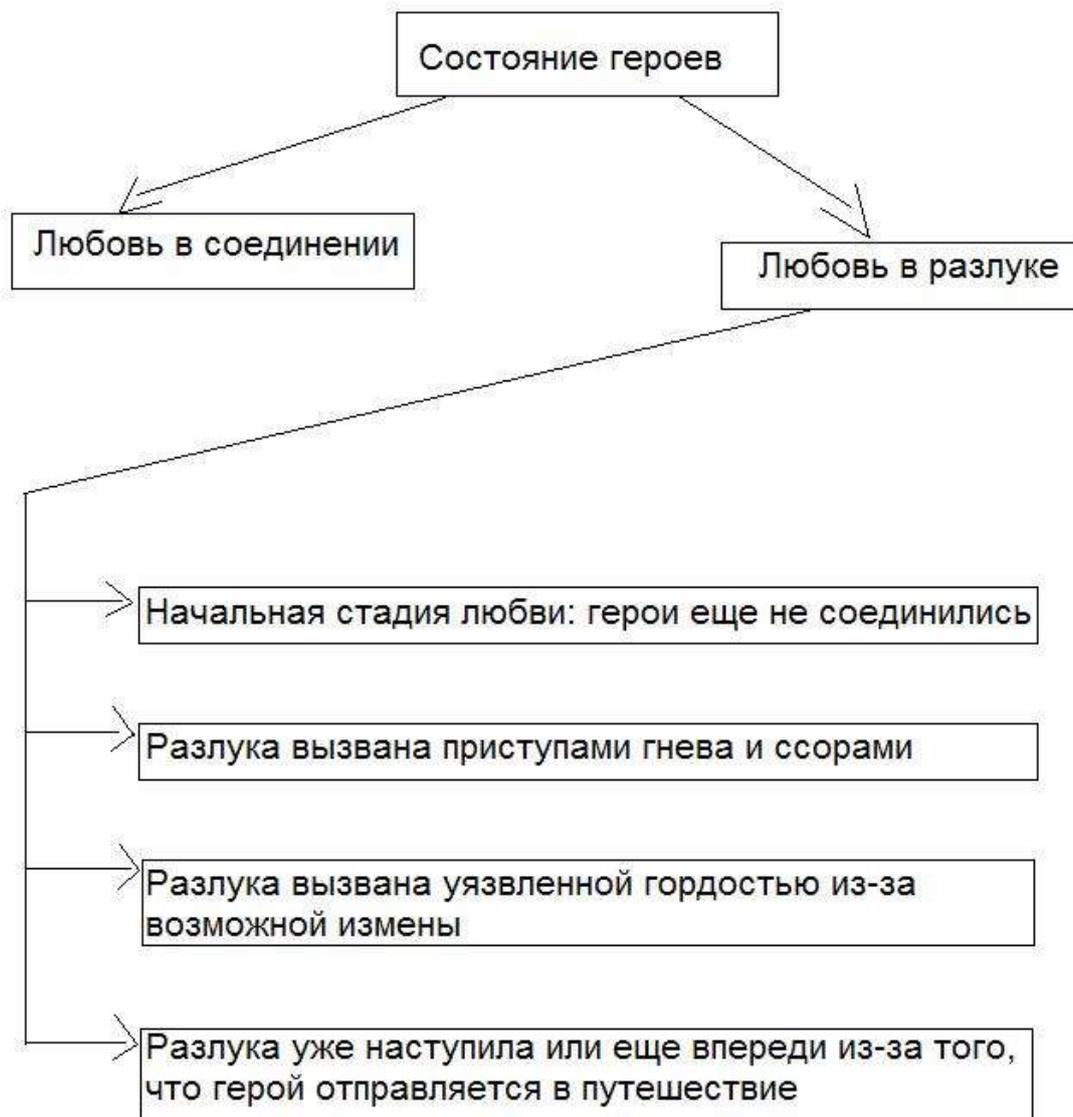
популярный вариант: героиня говорит путнику, что он может остановиться в ее доме, поскольку свободное место есть, муж ушел на чужбину. Однако пусть в темноте путник не перепутает свое место с кроватью свекрови, которая напротив кровати героини. Так иносказательно героиня объясняет путнику путь именно к своей постели. Но скрытый смысл всего стихотворения не совпадает со скрытым смыслом речей героини. Понимание истинного смысла слов героини приводит к другому скрытому смыслу – возникновению любовной расы в сердце читателя. Еще ряд стихотворений повествует о встрече путника с девушкой у колодца. Обычно встреча происходит в летнее, жаркое время года. Путник может быть до того очарован девушкой, что забывает о своей сильной жажде. Вариаций приведенных ситуаций много, главное - понять общую логику стихов этой группы: репликам героев верить нельзя, если эти реплики не несут любовного чувства. В рамках классической лирики реплики героев не могут не содержать в своей основе намека на любовный подтекст. Если этого намека на первый взгляд нет, то нужно искать дальше.

Канон кавьи считался единым и для произведений на санскрите, и для произведений на пракритах и апабхрмша, а в санскритских поэтиках строфы на пракритах часто служат примерами. Впоследствии, пракритские тенденции в образности могли быть заимствованы санскритской поэзией. Для пракритской лирики характерны строфы, где упоминается профессия героев. Чаще всего это будут охотники, борцы и воры. Стандартная ситуация (подается обычно намеком), что охотник не может согнуть лук, потому что потерял силу от чрезмерных любовных наслаждений с юной женой, борец проигрывает по той же самой причине состязание; воры занимаются кражей деревенских женщин, которых в строфах называют «пленницами» [Хала Сатавахана, 2006: с. 34-35].

Героини традиционно делятся на три типа, согласно их отношениям с героями. Героиня может быть возлюбленной героя, может быть чужой возлюбленной или девушкой, пока живущей с родителями, а может быть «общей» или куртизанкой. Также есть классификация героинь по их половой жизни: они могут быть невинными, сомневающимися (или «готовящимися») и «уже отважившимися». Еще героини различаются характерами и умением проявлять любовное чувство, умением себя контролировать: ревнивая или гордая, гневная, робкая, лживая, решительная, добрая, сообразительная или грубая [Warder, 1977: с. 186-187]. У Видьякары героини делятся по возрасту. Целая категория в антологии посвящена героиням подросткового возраста, всем чертам облика и поведения которых свойственна двойственность. Героини-подростки еще не вышли из детского возраста, но фигура их обретает округлость, в поведении и взглядах появляется первое кокетство. Девушки начинают украшать себя, заботиться о своем облике. В удивленном смущении юные героини наблюдают изменения в своем теле: груди

и бедра увеличиваются, талия становится тоньше. Слон Камы уже купается в пруду их сердца, о чем говорят проступающие «холмики» груди: традиционно два костяных нароста на голове слона сравниваются с полной женской грудью.

Подразделения, сочетания типов и характеристик героинь позволяли системе создавать все новые классы женских образов, число которых увеличивались со временем. Вишванатха насчитывает уже 384 разновидности героинь [Щербатской, 1902: с.306]. Героини определяются ситуациями, в которых они принимают участие [Warder, 1977: с. 186-187]. Классификацию основных ситуаций удобнее представить в виде схемы:



Часто ситуации описаны в виде диалоговой формы или обращения героя или героини к закадровому собеседнику. Этот класс стихов обширно представлен как в авторских антологиях (шатака Амару), так и в собрании Видьякары и в антологии пракритской лирики – «Саттасаи». Чтобы понимать эти стихи, нужно рассмотреть один значимый и популярный «закадровый персонаж» - подружку или вестницу-дути. Некоторые строфы целиком представляют реплику подружки. Этот персонаж активно

фигурировал в драмах, выступал сюжетным связующим между героем, героиней и другими, второстепенными персонажами. Скажем, подружка могла находчиво придумать время свиданий, чтобы никто из «старших» ничего не заподозрил.

Подружка-вестница передает сообщения от героини к герою и обратно, советует или лже-советует (см. выше пример аланкары «акшепа»), сопровождает происходящее меткими замечаниями. В «Саттасаи» есть еще «тетушка» или «матушка» в роли объекта обращения героини. Однако так героини могли обращаться и к подружкам. «Матушка» встречается в антологии Амару в качестве обращения-междометия, когда героиня рассуждает наедине с собой. Объекты обращения не действуют, в то время как подружка - «двигатель» многих лирических ситуаций. В некоторых случаях подружка будет склонять героя к измене, а потом уговаривать героиню успокоиться и не слушать сплетни, чтобы не навлечь на себя подозрений.

Действия подружки могут не присутствовать в строфах, о них читатель должен догадаться по тому, что говорит героине подружка или по деталям «костюма» подружки, которые мы узнаем из реплик героини. Героиня может упрекать подружку в том, что та не ходила к герою, а ходила через заросли купаться в пруду, потому что одежды подружки растрепаны, на теле видны царапины, а рисунки цветными мазями почти стерты с лица и рук. Однако упрек героини, сам похожий на проявление скрытого смысла, потому что героиня прочитывает случившееся из последствий, на самом деле обладает двумя «слоями». Один – логический, не связанный с традиционной поэтической образностью. И он предстает перед читателем в виде буквального смысла, того, что на поверхности. Но вступают в силу законы поэзии и поэтическая особая логика, по которой стертый «макияж», царапины, растрепанная одежда – признаки недавних любовных наслаждений. Следовательно, героиня упрекает свою подружку в гораздо более существенном проступке: подружка ходила к герою, но не с целью помочь героине вернуть любовника, а сама воспользовалась ситуацией размолвки и стала любовницей героя.

Схожим тенденциям «каталогизации» человека следует индуистская кастовая система, подготовившая каждому человеку свое функциональное место в мире. Для каждого кастой предусмотрен вид поведения в социуме, а итогом этой системы служит гармония и упорядоченность вселенной. Все негармоничное ведет к страданиям, к ухудшению. Для индуистского восприятия реальности есть урегулированный мир – Индия и есть потенциально опасный, загрязненный не-мир за пределами страны.

Противопоставление «свой-чужой» пронизывает индуистское сознание. Традиционно, индуист исключался из касты, что приравнивается социальной смерти, если он пересекал границы индуистского мира, то есть соприкасался с миром «чужим»,

ритуально загрязненным. Долгое и далекое странствие – это плохо [Камасутра, 2000: с.147]. Даже в Новое время за пересечение границ Индии исключали из касты: индуизм в принципе не мыслим в отрыве от индийской земли, от индийской культуры, отходя от них, человек символически умирает. Автор «Дашарупы» ставит «долгое путешествие» в один ряд со смертью и другими горестями: «нельзя представлять на сцене долгое путешествие, убийство, битву, опустошение царства или страны, осаду...» [Дашарупа, 2010: с.40]. «Ритуальное поведение всегда сопровождало и такое событие, как уход и пребывание мужа на чужбине. Особенно четко прослеживается в стихах ритуал самого ухода. Сюда относятся такие моменты, как первое сообщение об уходе и ритуал прощания, когда муж ставит перед собой дорожный кувшин с водой и, видимо, обходит его кругом, а жена три раза «умирает», т.е. падает в обморок, изображая ритуальную смерть. Своего рода пост представляло поведение жены во время долгой отлучки мужа: она не должна украшать себя, прибирать волосы, ей следует сохнуть от тоски, считать дни до назначенного срока возвращения мужа» [Алиханова, 1978: с.26-27]. Проступает сходство образа жизни женщины во время пребывания мужа на чужбине с образом жизни и поведения, предназначенным для вдов. Интересно, что согласно индийским приметам, если к дому подлетает ворона, значит, скоро из путешествия вернется близкий родственник. Примечательна амбивалентность вороны как предвестника, потому что если ворона садится на плечо человеку, считается, что этот человек скоро умрет<sup>50</sup>. В индуистской иконографии черный ворон – ездовое животное Шани (бога планеты Сатурн), старшего брата бога смерти Ямы. Шани обладает смертоносным взглядом и не может его контролировать; насылает горести и страдания на людей за нарушение дхармы. Шани - бог скорого воздаяния, в отличие от младшего брата, он карает в пределах этой жизни, не дожидаясь, пока как человек уйдет в мир иной. Ворона является также ездовым животным махавидьи Дхумавати, мрачной богини-вдовы.

Отголоски ритуальных представлений о долгих странствиях пронизывают стихи, относящиеся к ситуации: «Разлука уже наступила или еще впереди из-за того, что герой отправляется в путешествие». Перед уходом героя героиня намекает ему, что не переживет разлуки. Всевозможными способами пытается отговорить его от путешествия или хотя бы установить сроки пребывания героя на чужбине. Сроки устанавливались всегда, потому что к возвращению мужа женщина должна подготовиться: украсить себя, стены дома помыть и побелить заново. «В правовых сочинениях дхармашастрах можно встретить указание на то, сколько времени женщина обязана ждать мужа после

---

<sup>50</sup> Данные о приметах, связанных с воронами, получены со слов индийцев.

обещанного срока возвращения. Если он и после этого не вернется, она может снова выходить замуж» [Алиханова, 1978: с.189].

Во время разлуки героиня ведет себя в точности, как предначертано по ритуалу. С ее рук спадают браслеты, потому что она худеет из-за страданий в разлуке. Она не украшает себя, не следит за своим внешним видом. Она рассеянна, потому что все мысли ее – только о возлюбленном, ей везде видится его образ. Она высматривает любимого на дороге, понимает, что он уже не придет сегодня, собирается уходить, но все равно оборачивается. Все природные явления, такие как весна, приход сезона дождей (и все косвенные указания, что приближаются эти сезоны), доставляют ей одни страдания.

В центре индийской вселенной оказывается не человек, а гармония человека с окружающей действительностью. В поэтическом каноне «центр мироздания» сохраняется, и в наиболее ярком виде авторитарность гармонии предстает во взаимоотношениях переживаний человека с состояниями природы. Здесь описания природы не сопутствуют переменам во внутреннем мире героев, не дополняют настроения человека [Алиханова, 1978: с.29-30].

Природа в индийских стихах чувствует наравне с человеком, входит в резонанс с его чувствами. И резонанс самый сильный, когда поэт поднимает тему любовных отношений – вершину в сфере чувств. Прямой связи между переживаниями человека и природой может не быть, но даже незначительное природное явление в традиционном сознании вызывает ряд устойчивых ассоциаций, задает «эмоциональный фон»: если в стихотворении упоминается кукушка, значит сейчас весна – время любви и радости. Через яркое описание природного явления читателю полностью открывается сердце лирического героя, его радость или безысходная тоска. Есть в поэзии кавья и просто пейзажные наброски, тогда читатель сам превращается в лирического героя, медитирующего под грозовым небом или в аромате весеннего жасмина. Какие воспоминания овладеют в тот момент душой читателя, остается тайной. Нет абсолютно приятных или неприятных явлений природы: если человек томится разлукой, все «приятное» будет напоминать ему о возлюбленной и делать его страдания еще более невыносимыми.

ātape dhṛ̥timatā saha vadhvā yāminīvirahiṇā vihagena /  
sehīre na kiraṇā himaraśmer duḥkḥite manasi sarvam asaḥyam //<sup>51</sup>

Даже солнечным зноем довольна

---

<sup>51</sup> Строфа из антологии Видьякары, №1662; [Бхарави]

птица<sup>52</sup>, если с парой она.

Но не терпит ночей одиноких!  
Ведь когда несчастливо сердце,  
то лучи прохладной луны<sup>53</sup>  
превращаются в страшную пытку.

Человек страдает, если он находится в дисгармонии с текущим состоянием природы [Алиханова, 1978: с.29-30]. Если настала пора любви: весна или сезон дождей, значит, человеку тоже нужно любить. Если любимый героини не вернулся к началу этих сезонов, это повод для серьезных переживаний. Отличным примером служит следующее стихотворение. Подружки знают, что возлюбленные героинь еще не вернулись, и чтобы облегчить страдания, они хотят скрыть, что пришла весна:

sapadi sakhībhir nibhṛtaṃ virahavatīś trātum atra bhajante /  
sahakāramaśjarīṇāṃ śikhodgamagranthayaḥ prathame //

№190

Спасая девушек, страдающих в разлуке,  
вон там украдкой подружки обрывают  
с побегов манго первые бутоны.

[Раджашекхара]

Природа в индийской литературе - не фон и не декорация, а еще одна полноправная, многоликая героиня. Природные явления тоже делятся на «ситуации», существует фиксированный набор повторяющихся черт для описаний поведения природы. В антологии Видьякары есть разделы не только для разных ситуаций, связанных с возрастом или переживаниями героинь. Разделы с описаниями времен года, времени суток соразмерны по количеству и лиричности разделам о человеческих персонажах, переживающих грани любовных чувств. Внешне многие природные явления повторяют внешность индийской красавицы: облака - груди, горные склоны - бедра, лотосы - улыбки. Иногда природное явление открыто выступает в роли того или иного героя-человека из драматических классификаций. Так происходит в этой строфе<sup>54</sup>:

<sup>52</sup> Имеется в виду птица чакравака - красная казарка, или нырок; по природе эти птицы выбирают себе пару на всю жизнь, а когда пару чакравак разлучают, они жалобно кричат. По индийской легенде в результате проклятья ночью чакраваки не могут быть вместе.

<sup>53</sup> Свет луны считается прохладным, как и сандаловая мазь. Лучи луны по цвету похожи на сандаловую мазь, поэтому соотношение луна-сандал часто появляется в поэзии кавья.

<sup>54</sup> Антология Видьякары, №1642

kathābhir deśānāṃ katham api ca kālena bahunā samāyāte kānte sakhi rajanir ardhaṃ gatavatī /  
tato yāval līlāpraṇayakupitāsmi prakupitā sapatnīva prācī dig iyam abhavat tāvad aruṇā //

После долгой разлуки вернулся любимый,  
мне полночи расписывал дальние страны,  
но едва притворилась я гневной, подружка!<sup>55</sup> -  
покраснела восточная часть небосвода,  
как соперница в подлинном гневе.

Наряду с описанием природных явлений в классических стихах фигурируют бесчисленные виды животных, птиц, цветов, деревьев. Иногда не люди, а животные, птицы или насекомые становятся героями. Часто к такой уловке прибегают, чтобы иносказательно выразить недостойное стремление людей в половой сфере: когда мужчина добивается взаимности у слишком юной девушки, то его обозначают как шмеля, а ее – как нераскрывшийся бутон [Хала Сатавахана, 2006: с. 39-43]. Иногда героиня укоряет бывшего возлюбленного, который увлекся юной девушкой. Тогда она о себе говорит как о раскрывшемся, «полноценном» лотосе, а о новой возлюбленной героя – как о лотосе, еще не распутившемся, который не источает аромат и не может доставить столько радости и наслаждения. Однако герой, подобно глупому шмелю, летит к закрытому бутону. Но шмель, пчела – это в принципе излюбленный индийский образ, связанный с эротизмом. У бога любви Камы лук из сахарного тростника, стрелы – пять цветов, поражающие пять органов чувств человека, а пропитанная сахаром тетива покрыта пчелами.

Индийцы считают, что у животных – своя иерархия. В поэзии малых форм предпочтение отдается травоядным. Слоны и лани – животные высшего статуса, образцы благородства, преданности; они способны испытывать любовные страдания. Строфы, где героем выступает слон или лань, в качестве скрытого смысла упрекают, пытаются устыдить непостоянного любовника. Птицы: павлины, гуси, попугаи – фигурируют в пейзажных строфах [Хала Сатавахана, 2006: с. 39-43]. Попугай встречается и в интерьере, и, как птица говорящая, становится инициатором курьезных ситуаций. Когда в сборе вся

---

<sup>55</sup> Если муж вернулся из путешествия, он пребывает в пограничном, ритуально нечистом состоянии. В истоках «притворного гнева», «не только как поэтической темы, но и самого этикета, лежит ритуальное поведение жены, встречающей мужа, долго отсутствовавшего в чужой земле. Ритуал требовал от нее отвержения мужа (т.е. испытания его), пришедшего из чужого мира, а он просит принять его в этот мир и долго не получает разрешения» [Алиханова, 1978: с.26]. Таким образом притворный гнев – необходимый элемент поведения жены перед возобновлением близких отношений с мужем. С одной стороны, этот гнев можно воспринимать препятствием любовных наслаждений, а с другой – если жена гневается, значит, она готовит мужа и себя к близости. В данном стихотворении зря-соперница приревновала по-настоящему, потому что «увидела», к чему клонится «разговор» супругов.

семья, включая «старших», попугай вдруг «вспоминает», что слышал ночью или пока герой с героиней были наедине, и начинает либо повторять страстные обращения героя к героине, либо подражать вскрикиваниям героини во время любовных наслаждений. Героиня в таких случаях стыдится и пытается как можно скорей прервать «речи» птицы. Она заглушает голос попугая звоном своих украшений или кладет птице в клюв рубиновую подвеску, а попугай думает, что это вкусные зерна граната.

Цикличность природы не останавливается, и человек тоже не умирает навсегда. Он может достичь идеала в этой жизни, поэтому жизнь продлевается на бесконечность: рождаясь и умирая, человек вновь и вновь возвращается на землю. Такое понимание смерти еще сильнее привязывает настоящее к прошлому, ведь даже творчество и способность восприятия искусства возникают от впечатлений прежних рождений. Эти впечатления хранятся в латентной форме в глубинах человеческого существа [Кавьядарша, 1996: с.151]. В момент сосредоточения, необходимого для творчества, вся сумма эмоционального опыта человека наполняет его воображение, прозревающее сцепления смыслов и слов. Считается, что через реинкарнацию можно даже стать преемником великого поэта, часто поэты приводят длинные цепочки своих знаменитых реинкарнаций [Кавьямиманса, 1996: с.216-217]. Много стихов построены на образе перерождений. Способность к перерождениям воспринимается как обыденный и неоспоримый факт бытия, свойственный каждому. В классической поэзии закон перерождений охватывает не только одушевленный мир, но и неодушевленный, что нарушает религиозные нормы: законы поэтические обладают более высоким приоритетом по сравнению с законами обыденной жизни. К примеру, лирический герой мечтает переродиться и стать жемчугом, чтобы попасть в ожерелье и ласкать груди красавицы. Часто у неодушевленных предметов спрашивают, какими заслугами они добились этого своего воплощения? Так в одном стихотворении из антологии Видьякары поэт предполагает, что лотосы добились сходства с лицом красавицы из-за того, что их клан накопил благую карму своим прилежным служением солнцу, пчелам и тем, что именно лотосы помогли родиться творцу мира Брахме: по индуистской мифологии из пула Вишну вырастает лотос, а из лотоса появляется Брахма<sup>56</sup>.

Подобные «нарушения» индийским читателем фиксируются сразу и могут подчеркнуть силу чувства лирического героя, которая заставляет его увериться в несбыточном, чудесном. То, что мы воспринимаем как чудесное, небывалое в индийской литературе (соседство богов и людей, мифологические объяснения фактов), индийским читателем воспринимается как феномен реальности. А вот уже нарушение этих законов

---

<sup>56</sup> См. строфы №408 и №444 в Приложении.

приводит к непосредственному переживанию чудесного, удивительного, выходящего за грани обыденности. Эти «нарушения» - самый краткий и верный путь к «качеству всеобщности».

Несмотря на все преимущества индийской жизни, на ее соседство с идеалом, любой индуист стремится выйти из круга перерождений. Однако если реинкарнация еще определяется законом кармы (то есть поступками человека), есть одна «высшая инстанция», над которой не то что люди, но и сами боги не властны. «Взгляни: даже благие солнце и луна – эти глаза мира – подвержены закату. Кто избежит судьбы!» [Кавьядарша, 1996: с.128]

Судьба задает закономерности миров, затем с легкостью их нарушает, дарит могущество и отбирает. Стихотворение неизвестного автора из антологии Видьякары<sup>57</sup> наполнено тоской: неужели так бессмысленен мир, и лучшие чувства в нем тоже зависят от случая?

purā yātāḥ kecit tadanu calitāḥ kecid apare viśādaḥ ko 'smākaṃ na hi na vayam apy atra  
gaminaḥ/ manaḥkheadas tv evaṃ katham akṛtasamketavidhayo mahāmāрге 'smin no  
naуanapatham eṣyanti suhrdaḥ //

Одни уже ушли,  
последуют другие...  
и нет печали в том,  
что нужно нам идти.  
Но только сердцу больно,  
ведь на Пути Великом  
не можем мы ещё раз  
друзьям назначить встречу.<sup>58</sup>

Действительно, наибольшую силу проявляет Судьба во всем, что касается человеческих взаимоотношений. Если на свою судьбу, на свои перерождения человек еще может повлиять поступками: строго следуй дхарме, и хуже не будет (причем понятия хорошего и плохого люди не выбирают, а опять полагаются на вкусы Судьбы), - то как быть с любимыми и друзьями? Ведь подсчет кармы и соответствующих воздаяний индивидуален, значит, вероятность встречи с любимыми в следующем рождении совершенно не зависит от человека. Только по милости Судьбы можно надеяться на

<sup>57</sup> В антологии у стихотворения номер 1676.

<sup>58</sup> [Vidyākara, 1957: p.289]

подарок еще одной встречи. А дальше? Если Судьба равнодушна, то все подчиняется обычным законам логики: с каждой встречей вероятность встретиться в следующей жизни резко убывает.

Так в классической индийской литературе появляется еще один герой. Судьба тоже решила поучаствовать. Дандин в «Зеркале поэзии» определяет аланкару «совпадение»: «Когда у желающего что-то сделать это случается по воле судьбы, такое случайное свершение называют «совпадением»<sup>59</sup>» [Кавьядарша, 1996: с.138]. «Совпадение» активно применялось в драме. Например, в «Венисамхаре» Дурьодхана говорит своей жене, сидящей у него на коленях: «Давно уже ты покоишься на моем бедре.» Тут входит придворный и восклицает «Разбито, о государь, разбито!». Слова эти относятся к знамени на колеснице, сбитому стрелами, но намекают на главное событие в сюжете пьесы, когда Бхима разобьет палицей бедра Дурьодханы<sup>60</sup> [Дашарупа, 2010: с.37]. Создается чувство, что судьба стоит за спиной человека, подслушивает его и делает в итоге все, «как заказывали». Малявика, героиня драмы Калидасы, говорит царю в ответ на его пылкие любовные признания: «О, господин! Мне мешает сделать то, чего я хочу, страх перед царицей». И в конце четвертого акта, действительно, появляется разгневанная царица, прерывая свидание влюбленных [Дашарупа, 2010: с.28].

Согласно похожей схеме «работает» драматический прием «bīja» - «зерно»<sup>61</sup> - один из способов завязки сюжета. Суть его заключается в том, что актер во время обязательного для драмы вступления<sup>62</sup> намекает на дальнейшее содержание пьесы [Дашарупа, 2010: с.33], делая это как можно естественней, словно непроизвольно. Например, в прологе к «Шакунтале»<sup>63</sup>, беседе «директора театра»<sup>64</sup> и актрисы, сутрадхара дважды спрашивает актрису: «Какую пьесу будем играть сегодня вечером?» Когда она говорит: «Так мы ведь уже договорились: будем играть новую пьесу «Шакунтала, узнанная по кольцу», то директор театра делает вид, что напрочь *забыл* свой первый вопрос. Кульминация действия в пьесе разыгрывается как раз тогда, когда царь Душьянта *забывает* из-за проклятия свою возлюбленную-отшельницу Шакунталу и отвергает ее.

---

<sup>59</sup> Как пример на эту аланкару Дандин приводит строфу: «Только хотел я, пытаюсь умерить ее гнев, припасть к ее ногам, как по воле судьбы мне в помощь с неба ударил гром» [Кавьядарша, 1996: с.138]. Гром помог герою, потому что испугал героиню, и она сама бросилась в объятия возлюбленного, чтобы укрыться, не дожидаясь его извинений.

<sup>60</sup> Бхима и Дурьодхана – одни из центральных героев Махабхараты.

<sup>61</sup> Т.е. драму таким образом «сажают», дальше ее сюжет как цветок закономерно вырастает из этого «зерна».

<sup>62</sup> Во время вступления зрителю объявляют, кем будут герои пьесы: богами, или людьми, или и теми, и другими, намекают на содержание пьесы в целом, иногда называют автора [Дашарупа, 2010: с.33]. Значение вступления не исчерпывается формальностью – главная его цель - настроить зрителя, отвлечь его от повседневных забот, практически – погрузить в сакральное пространство искусства.

<sup>63</sup> Еще одна драма Калидасы, самая известная. Полное название: «Шакунтала, узнанная по кольцу».

<sup>64</sup> На самом деле, этот персонаж называется «сутрадхара» - «устроитель театра и руководитель труппы» [Дашарупа, 2010: с.32].

В лирической поэзии малых форм судьба вкрадывается в образ примет: глаз или рука дергаются – значит, скоро в жизнь героя придет любовь или несчастье. Причем, важно, какой именно глаз дергается, левый или правый, и у кого: у мужчины или у женщины. Все эти факторы влияют на прочтение приметы.

Для западного читателя поэзия кавья иногда становится чересчур натуралистичной. Правда, тут еще вмешиваются различные представления культур о красивом и эротичном. Поднявшиеся волоски на теле, капли пота, мурашки, вздрагивания, пушок над тройной складочкой на животе девушки – все это, с точки зрения индийцев, вызывает полноту эротических ассоциаций. Сцены битв в больших поэмах отличаются огромным количеством кровавых подробностей: отрубленные руки и головы не помещаются на странице, реки и океаны крови устраивают наводнение в трех мирах... Кавья как будто хочет создать иллюзию плоти, телесного естества. Индийская литература не стесняется физиологических подробностей, потому что она ассоциирует их с драматической саттвой, лучшим из достоинств и признаком чистого, совершенного искусства.

Жесты, взгляды тоже относятся к проявлению телесного, и классическая индийская литература разработала целый язык мимики: глаза прикрываются от удовольствия, брови танцуют от негодования или удивления, бесконечные «косые» взгляды украдкой выражают кокетство, влюбленность... Богатая мимика – спутник сильного чувства. Как индийские поэты умели обыгрывать мимику, видно в строфе из «Шакунталы»<sup>65</sup>:

Шмель кружит и кружит, приближаясь, -  
дивный взор к нему крепко привязан:  
хоть не любит она, но, нахмурясь,  
научилась кокетству в испуге.<sup>66</sup>

Дандин самой утонченной аланкарой в поэзии называет прием, «когда смысл обозначается указанием жеста или мимикой» [Кавьядарша, 1996: с.134]. А самым страшным недостатком – нарушение стихотворного размера, то есть испорченное звучание [Кавьядарша, 1996: с.146], потому что оно мгновенно выбрасывает слушателя из сакрального пространства и все остальные старания поэта сводит на нет<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Хотя «Шакунтала» Калидасы – драма, но отдельные строфы из нее можно воспринимать как поэзию малых форм.

<sup>66</sup> Шмель кружится рядом с девушкой, она с опаской поглядывает на него, старается увернуться и невольно бросает «косые взоры» в его сторону. Но косые взоры – признак кокетства и влюбленности, на этом образе поэт строит всю строфу. В строфе также есть намек на дальнейшее содержание драмы, на любовную историю: шмель – традиционный образ, связанный с эротизмом.

<sup>67</sup> Интересно, что в ведийскую эпоху жрецы тоже больше всего заботились о звучании произносимых гимнов.

При всем отсутствии интереса к личности в индийской культуре человек часто оказывается сильнее богов. Однако могущество это связано с телом: из подвижничества, умерщвления плоти рождается и накапливается тапас - жар, наполняющий могуществом любое слово и помышление человека. В мифах не раз представлен сюжет, когда боги придумывают средства отвлечь человека от подвижничества, подсылая к нему небесных обольстительниц. По своему смыслу тапас охватывает три мира, поэтому, получив «доступ» к тапасу в любом из миров, можно воздействовать на всю вселенную. Тапас в основе своей – творящая сила, сдерживающая и питающая космос. Индийцы приносили жертвы богам, но стремились заполучить тапас, божественное воплощение которого – заветная амрита, нектар бессмертия. По индийской традиции, если предмет красив, значит, он наполнен амритой, и человек, наслаждающийся этой красотой, вкушает нектар бессмертия. Наслаждение – главный признак вкушения амриты или прикосновения к божественному. Познание Брахмана называют блаженством. Наслаждение символизирует полноту переживания чего-то, реакция тела – знак, подтверждающий, что существо человека достигло единства трех главных вселенских компонентов: слова, мысли и действия. Поэтому от тела индийцы никогда не отворачивались, напротив, уделяли ему чуть ли не первостепенное внимание. Даже аскет, сдерживающий телесные привязанности, работает именно с телом, учит свою плоть понимать силу обета, подчиняет ее торжеству слова. Для индийца боги и мифы реальны не умозрительно, но вещественно, их действие должно быть ощутимо в прямом смысле, а наслаждение – высшее из ощущений. При таком мировосприятии вполне логично появление секты йогов-натхов, искавших бессмертия на земле и считавших, что оно более чем реально, если настроить мысли и тело человека соответствующим образом.

Однако наслаждение не должно сводиться исключительно к телесной сфере, иначе ритуальный смысл теряется. Только подкрепленное чувством, напряженным мыслительным процессом и связью с традициями, наслаждение обретает свои космогонические свойства. В таких мировоззренческих координатах любовное наслаждение обретает небывалую значимость. Оно становится центральной аллегорией в религиозно-философских работах. Например, Чхандогья-упанишада начинается с описания соединения гимнов Ригведы с саманами Самаведы<sup>68</sup> в ходе ритуальных церемоний. И дальше говорится, что гимны и саманы соединяются, словно пара

---

<sup>68</sup> Самаведа – «Веда напевов», состоит преимущественно из тех же текстов, что и Ригведа, однако вместе с текстами содержит указания на разные мелодические рисунки-саманы, согласно которым гимны следует исполнять для проведения ритуальной церемонии.

совокупившихся, «каждый из которых выполняет любовное желание другого»<sup>69</sup>. В более раннем тексте, в Шатапатха-брахмане, «процесс жертвоприношения отождествляется с любовным соединением, ибо «алтарь (*веди*, ж. р.) — женщина и огонь (*agni*, м. р.) — мужчина; женщина возлежит, обнимая мужчину, и [...] происходит соединение, дарующее потомство»; далее части алтаря соответственно уподобляются частям женского тела» [Сыркин, 1996: с.320-321]. Постепенно тематике эротических взаимоотношений стало тесно в рамках аллегорий. Вскоре она сама превратится в предмет научных работ и один из главных источников художественных образов.

---

<sup>69</sup> «При переходе от подобных отождествлений к самой сути учения используется сравнение из той же области: «И как [муж] в объятиях любимой жены не сознает ничего ни вне, ни внутри, так и этот пуруша (*пуруша* здесь, по-видимому, индивидуум, постигающий высшее начало. — А. С.) в объятиях познающего Атмана (высшее начало как олицетворение принципа постижения. — А. С.) не сознает ничего ни вне, ни внутри» [Сыркин, 1996: с.320-321].

## Заключение

Из проведенного исследования видно, что канон кавья – универсальная система, отражающая развитие литератур и искусства на индийском субконтиненте. Универсальность канона в том, что по функции и организации он подобен языковой системе, где один слой не существует в отрыве от другого. В роли грамматики канона выступают правила построения художественной речи, включающие в себя сложные структуры аланкар и дхвани.

Однако, как и любой язык, индийский поэтический канон обладает своим богатым словарем. В ходе работы установлено, насколько тесно связан «лексический запас» канона и с его структурной организацией, и с индийскими традиционными представлениями в различных сферах социальной, культурной и религиозной жизни.

Лексику такого канона невозможно и бессмысленно рассматривать в отрыве от других слоев системы. Более того, еще один вывод, к которому пришел автор работы: минимальной значимой единицей индийской классической образной системы является закономерность, цепочка образов. Образы отдельно, в отрыве от системы и друг от друга, не могут реализоваться и теряют свое значение.

В работе была осуществлена попытка наметить общие направления образной системы санскритского классического канона, чтобы сделать возможным знакомство неиндийского читателя с образцами индийской литературной классики. Достраивать систему каждый читатель сможет уже сам, опираясь на комментированные переводы индийских стихов.

В Приложении представлен комментированный перевод 46 строф из антологии Видьякары.

## Список литературы и источников:

- 1) *Алиханова, 1978*: Алиханова Ю., Вертоградова В. «Индийская лирика II-X веков», М., 1978.
- 2) *Альбедиль, 2000*: Альбедиль М.Ф. «Индуизм», СПб. 2000.
- 3) *Анандавардхана, 1974*: Анандавардхана «Дхваньялока» / Пер. с санскр., введение и комментарий Ю.М.Алихановой, М., 1974.
- 4) *Балин, 1990*: Балин В.И. сост. "Ранняя поэзия хинди"/ Учебные задания. Ленинград, 1990.
- 5) *Бхартрихари, 1979*: Бхартрихари «Шатакатраям» / Пер. с санскр., исследование и комментарий И.Д. Серебрякова, М., 1979.
- 6) *Бычихина, 1987*: Бычихина Л.В., Дубянский А.М. «Тамильская литература», М., 1987.
- 7) *Гринцер, 1983*: Гринцер П.А. «Ведийская литература»// «История всемирной литературы», 1 том, с.209-227, М., 1983.
- 8) *Гринцер, 1987*: Гринцер П.А. «Основные категории классической индийской поэтики», М., 1987.
- 9) *Гринцер, 2010*: Гринцер П.А. «Жанры санскритской драмы и типы ее героев»// «Поэтологические памятники Востока» с. 9-15, М., 2010.
- 10) *Дашарупа, 2010*: Гринцер П.А. «Дашарупа Дхананджаи»// «Поэтологические памятники Востока» с. 16-47, М., 2010.
- 11) *Елизаренкова, 1989*: Елизаренкова Т.Я. «Ригведа» – великое начало индийской литературы и культуры»// «Ригведа. Мандалы I-IV», с.426-543, М. 1989.
- 12) *Елизаренкова, 1995*: Елизаренкова Т.Я. «Ригведа. Мандалы V-VIII», М. 1995.
- 13) *Елизаренкова, 1999*: Елизаренкова Т.Я. «Ригведа. Мандалы IX-X», М. 1999.
- 14) *Елизаренкова, 1999*: Елизаренкова Т.Я. «О Соме в Ригведе»// «Ригведа. Мандалы IX-X» с.323-353, М., 1999.
- 15) *Кавьядарша, 1996*: Гринцер П.А. «Дандин. Зеркало поэзии («Кавьядарша»)»// «Восточная поэтика» с.111-165, М., 1996.
- 16) *Кавьямиманса, 1996*: Серебряный С.Д. «Раджашекхара. Рассуждение о поэзии («Кавьямиманса»)»// «Восточная поэтика» с.166-217, М., 1996.
- 17) *Камасутра, 2000*: Ватсьяна Малланага «Камасутра» / Пер. с санскр., вступительная статья и комментарий А.Я. Сыркина, СПб, 2000.
- 18) *Кинсли, 2007*: Дэвид Кинсли «Образы божественной женственности в Тантре. Десять Махавидий», СПб, 2007.

- 19) *Краснодембская, 1982*: Краснодембская Н.Г. «Традиционное мировоззрение сингалов», М., 1982.
- 20) *Лидова, 2008*: Лидова Н.Р. «Поэтическая речь в «Натъяшастре» // «Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalica. К 80-летию П.А. Гринцера», М., 2008.
- 21) *Лидова, 2010*: Лидова Н.Р. «Раса в системе эстетических категорий «Натъяшастры»// «Поэтологические памятники Востока» с. 48-82, М., 2010.
- 22) *Натъяшастра, 2010*: Лидова Н.Р. «Натъяшастра» Бхараты // «Поэтологические памятники Востока» с. 83-152, М., 2010.
- 23) *Пураническая энциклопедия*: <http://www.scribd.com/doc/36064329/Puranic-Encyclopedia>
- 24) *Русанов, 2002*: Русанов М.А. «Поэтика средневековой махакавьи», М., 2002.
- 25) *Серебряков, 1983*: Серебряков И.Д. «Бхартрихари», М., 1983.
- 26) *Сыркин, 1996*: Сыркин А.Я. «Единство «сакрального» и «мирского» в любовных отношениях и образе жены»// Ватсьяна Малланага «Камасутра» с. 314-356, СПб, 2000.
- 27) *Тавастшерна, 2003*: Тавастшерна С.С. «Введение в классическую санскритскую метрику», СПб, 2003.
- 28) *Тавастшерна, 2008*: Тавастшерна С.С. «Становление и развитие лингвистической традиции в Древней Индии», диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, СПб, 2008.
- 29) *Тавастшерна, Цветкова, 2009*: Тавастшерна С.С., Цветкова С.О. «Санскритская поэтика», СПб, 2009.
- 30) *Темкин, 2000*: Темкин Э., Эрман В. «Мифы Древней Индии», СПб, 2000.
- 31) *Хала Сатавахана, 2006*: Хала Сатавахана, «Саттасаи» (антология пракритской лирики) / Перевод, предисловие, комментарий и словарь М.А.Русанова, М., 2006.
- 32) *Щербатской, 1902*: Щербатской Ф.И. «Теория поэзии в Индии»// Журнал Министерства народного просвещения, 1902, ч.341
- 33) *Dasgupta, 1947*: S.N. Dasgupta “A History of Sanskrit Literature. Classical Period”, v.I, University of Calcutta, 1947.
- 34) *Dvivedī, 2012*: Dvivedī Hazārī Prasād “Manuṣya kī sarvottam kṛti sāhitya”// Hindī bhāṣā dakṣatā ucc dīplomā “Pāṭhāvalī”, Agra, 2012.
- 35) *Ingalls, 1965*: Ingalls Daniel H.H. “An Anthology of Sanskrit Court Poetry – Vidyākara’s “Subhāṣitaratnakoṣa”, Cambridge, 1965.
- 36) *Keith, 1996*: Keith A. Berriedale “A History of Sanskrit Literature”, Delhi, 1996.
- 37) *Kunjunni Raja, 1963*: Raja K. Kunjunni “Indian Theories of Meaning”, Madras, 1963.

- 38) *Lienhard, 1984*: Lienhard Siegfried “A History of Classical Poetry: Sanskrit - Pali - Prakrit”, Wiesbaden, 1984.
- 39) *Šarmā, 1966*: Šarmā Vinayamohan “Tulsī ke kāvya-siddhānt”// *Parišodh*, February, №3, 1966.
- 40) *Vidyākara, 1957*: «Subhāṣitaratnakoṣa» / Ed. by D.D. Kosambi and V.V. ĩokhale, Cambridge, 1957.
- 41) *Warder, 1977*: A.K.Warder “Indian Kāvya Literature”, v.II, Delhi, 1977.
- 42) *Wolpert, 1989*: Wolpert Stanley “A New History of India”, New York, 1989.

## Приложение

### Комментированный перевод строф из антологии Видьякары

#### 1. Кама

vande devamanaṅgameva ramaṅnetrotpalacchadmanā pāṣeṇāyataśālinā sunibiḍaṃ saṃyama  
lokatrayam | yenāsāvapi bhasmalāñchitatanurdevaḥ kapālī balāt premakruddhanagātmajāṅghri-  
vinatikrīḍāvrate dīkṣitaḥ ||328||

#### №328

Славу пою бестелесному богу!  
Его чарами взгляды возлюбленных жён  
стали сетью упругой из лотосов синих,  
и не выбраться трём мирам.  
Даже бог, чей обычный образ –  
тело в пепле и чаша-череп,  
обречён на любовный обряд:  
к стопам дочери гор склоняться,  
если в гнев заигралась она.

[Лалитока]

*Подробный комментарий к стихотворению дан в основной части работы. В добавление хотелось бы отметить выбор эпитета «бестелесный» по потношению к богу любви Каме. Этот эпитет сразу напоминает читателю о сюжете, когда Шива сжег Каму, и уже в конце строфы Шива предстает собственной персоной. Шива победил Каму взглядом, и в качестве «оружия женщин» выбраны именно взгляды.*

aho dhanuṣi nairuṇyaṃ manmathasya mahātmanaḥ |  
śarīramakṣataṃ kṛtvā bhinattyantargataṃ manaḥ ||330||

### №330

Велика твоя ловкость, о Лучник<sup>70</sup>, смущающий разум:  
тело не ранишь, но сердце пронзаешь насквозь.

yācyo na kaścana guruḥ pratimā ca kāntā  
pūjā vilokana-vigūhana-cumbanāni |  
ātmā nivedyam-itara-vrata-sāra-jetrīṃ  
vandāmahe makara-ketanadevadīkṣām ||333||

### №333

Не нужно звать гуру; икона –  
возлюбленной облик; обряды –  
взоры долгие, прятки в объятьях,  
поцелуи; душа твоя –  
вот единственное подношение.  
Превзошла ритуалы другие  
церемония Лучника-бога.  
Прославляем и чтим её!

[Валлана]

*В стихотворении косвенно утверждается превосходство Камы над другими богами, так как церемония поклонения Каме лучше всех нормативных церемоний. Фраза «прославляем и чтим её» намекает на то, что люди погружены в любовное чувство и с удовольствием исполняют все ритуалы любви. Кама является одной из главных целей жизни человека, и в строфе показаны пути достижения успеха на пути к этой цели.*

---

<sup>70</sup> Лучник – один из стандартных эпитетов Камы.

## 2. Подростковый возраст

premāsaṅgi ca bhaṅgi ca prativaco'pyuktaṃ ca guptaṃ tathā  
yatnād-yācitam-ānanaṃ prati samādhāne ca hāne ca dhīḥ |  
ity-anyo madhuraḥ sa ko'pi śiśutā-tāruṇyayor-antare  
vartiṣṇor-mṛga-cakṣuṣo vijayate dvaividhya-mugdho rasaḥ ||344||

### №344

Умоляют её обернуться, лицо показать, -  
ей никак не решить: отказать или же согласиться.  
На пороге любви нерешительный замер ответ,  
и насмешлив и нежен, и сказан и спрятан как будто.

Когда девушки газелеокие<sup>71</sup> сбросить спешат  
свои детские годы и в юность спешат облачиться,  
торжествует двусмысленность в каждой детали<sup>72</sup>. Как сладок  
той невнятности мутный нектар!

[Лакшмидхара]

vāraṃ vāram-anekadhā sakhi mayā cūta-drumāṇāṃ vane  
pīta-karṇa-darī-praṇāla-valitaḥ puṃskokilānāṃ dhvaniḥ |  
tasminn-adya punaḥ śruti-praṇayini pratyaṅgam-utkampitaṃ  
tāpaś-cetasi netrayos-taralimā kasmād-akasmān-mama ||350||

<sup>71</sup> Газелеокая – канонический эпитет красавицы.

<sup>72</sup> У Афанасия Фета есть стихотворение, которое напоминает по смыслу и по реализации этого смысла каноническую секцию стихов о девушке-подростке:

\* \* \*

Её не знает свет, - она ещё ребёнок;  
Но очерк головы у неё так чист и тонок,  
И столько томности во взгляде кротких глаз,  
Что детства мирного последний близок час.  
Дохнет тепло любви, - младенческое око  
Лазурным пламенем засветится глубоко,  
И гребень, ласково-разборчив, будто сам  
Пойдёт медлительней по пышным волосам,  
Персты румяные, бледнея, подлиннеют...  
Блажен, кто замечал, как постепенно зреют  
Златые гроздия, и знал, что, виноград,  
сбирая, он вопьёт их сладкий аромат!

### №350

Подружка<sup>73</sup>! Каждый год  
я в манговом лесу  
вкушала песню кокил<sup>74</sup>,  
когда она мой слух,  
как гроты и каналы,  
собою наполняла.  
Ей полон слух теперь,  
однако отчего же  
дрожь в теле разлилась?  
Откуда в сердце жар,  
и беспокойство век<sup>75</sup>?..

[Бходжьядева]

lāvaṇyāmṛta-sindhu-sāndra-laharī-saṃsiktam-asyā vapur  
jātas-tatra navīna-yauvana-kalā-līlā-latā-maṇḍapaḥ<sup>76</sup> |  
tatrāyaṃ spr̥haṇīya-śītalatara-cchāyāsu suptotthitaḥ  
saṃmugdho madhu-bāndhavaḥ sa bhagavān-adyāpi nidrālasaḥ ||359||

### №359

Океан, где вместо вод солёных  
красоты божественный нектар,  
волны друг за другом поднимает,  
точно ряд могучих опахал.  
С них сбегает брызги чередой,  
её облик мерно овевая.

---

<sup>73</sup> Подружка тоже может быть обращением, а может и междометием. В данном стихотворении непонятно, обращается ли героиня к подружке или просто одна размышляет вслух.

<sup>74</sup> Кукушка или кокила – птица, которую чаще всего упоминают в связи с весной. Именно в это время кокилы поют. Причем поют они в самом гармоничном, пятом тоне, что соответствует весне как воплощению высшей степени гармонии. Кокилы всегда рядом с деревом манго, потому что любят есть бутоны манго, также у кокил по традиции красные глаза, которые часто сравнивают с уголками от сгоревшего Камы. Поют самцы кокил, для которых песня значит то же, что танец для павлинов. Они привлекают пару, и все весной или в сезон дождей словно пронизано этой силой притяжения, воплощенной то в песнях, то в танцах.

<sup>75</sup> Дрожь в теле – признак любовного томления. Беспокойство век – намек на приметку: дергается веко, значит, скоро встретишь свою любовь.

<sup>76</sup> У слова sāndra помимо значений «сильный», «неистовый», есть еще значение «роща». То есть наблюдается «смысловая ямака» со следующей падой, где есть образ беседки из лиан.

Первой юности искусная игривость  
это тело сделала похожим  
на беседку трепетных лиан<sup>77</sup>.  
Там, в тени, спасающей от зноя,  
потянулся, вялый ото сна,  
Лучник-бог, весне родной по крови.

[Вирьямитра/Бхикшу?]

utkhelat-trivalī-taraṅga-taralā romāvalī-śaivala-  
srag-valir-yuvaṭī dhruvaṃ jana-mano-nirvāṇa-vārāṇasī |  
etasyā yad-uras-taṭī-parisare yad-bālya-cāpalyayoḥ  
sthāne yauvana-śilpi-kalpita-citā-caitya-dvayaṃ dr̥ṣyate ||363||

### №363

Три складочки на животе  
наметились словно на водах  
реки замелькала рябь.  
Над ними пушок – это ряска  
узорно гирлянды плетёт.  
Воистину, девушки юность –  
Бенарес<sup>78</sup>, где сердце людей  
спасенье, свободу находит  
от бренности бытия.  
И видно, как молодость-скульптор  
на двух берегах груди<sup>79</sup>  
по алтарю возводит:  
в память о смолкнувших играх  
и резкой подвижности детства.

[Бхава]

---

<sup>77</sup> Традиционно руки, ноги, шея, талия красавицы уподоблялись лианам. В стихотворении видно, как ребенок превращается в девушку, то есть обретает все классические признаки красавицы.

<sup>78</sup> В Бенарасе течет река Ганга, а живот девушки косвенно сравнивается с Гангой. Пушок над складочками на животе считался еще одним необходимым атрибутом красавицы.

<sup>79</sup> Употреблено слово *ugas*, значащее не женскую грудь, а поверхность грудной клетке. Обычно это слово употребляют по отношению к мужской груди.

yat-pratyaṅgaṃ taṭamanusaranty-ūrmayo vibhramāṅgaṃ  
kṣobhaṃ dhatte yad-api bahalaḥ snigdha-lāvaṅya-paṅkaḥ |  
unmagnaṃ yat-sphurati ca manāk-kumbhayor-dvandvam-etat  
tan-manye'syaḥ smara-gaja-yuvā gāhate hr̥t-taḍāgam ||365||

### №365

Мягкие волны кокетливой грации  
к телу её, точно к берегу, льнут;  
ил<sup>80</sup> красоты за собой оставляя,  
каждой детали и каждой черте  
плавность приносят и трепет волнений<sup>81</sup>.

Хоть погружённая в зыбкую нежность,  
всё-таки стала немного видна  
пара вот этих набухших кувшинов<sup>82</sup>:  
думаю я, что в пруду её сердца  
плещется Смара<sup>83</sup> слон молодой.

[Видхука]

sutanur-adhunā seyaṃ nimnāṃ svanābhim-abhīkṣate  
kalayati parāvṛttenākṣṇā nitambasamunnatim |  
rahasi kurute vāsoguptau svamadyakadarthanāṃ  
api ca kim-api vṛḍḍāṃ kr̥ḍḍāsakhīm iva manyate ||373||

### №373

Очень худая когда-то,  
ныне она наблюдает,  
как становится глубже  
день ото дня пупок<sup>84</sup>.

И, назад обернувшись<sup>85</sup>,

---

<sup>80</sup> Ил или точнее – грязь. Одно из санскритских слов для лотоса в переводе значит «рожденные из грязи». Таким образом, тело девушки неявно называется лотосом.

<sup>81</sup> Трепет волнений – способность реагировать на любовное чувство.

<sup>82</sup> Имеется в виду грудь девушки.

<sup>83</sup> Смара – еще одно имя Камы. «Smara» значит «воспоминание», «припоминание».

<sup>84</sup> Глубокий пупок – еще один классический элемент женской красоты.

не заметить не может  
бёдер округлую прибыль.

Если одна остаётся,  
то принимается мучить  
талию, туже и туже  
пояс свой затянув.

Со стыдом неразлучна  
в каждом движенье и деле,  
будто с подружкой по играм.

### 3. Молодые женщины

nija-nayana-pratibimbair-ambuni bahuśaḥ pratāritā kāpi |  
nīlotpale'pi vimṣṣati karam-arpayituṃ kusumalāvī ||391||

#### №391

Отражения собственных глаз  
принимая за синие лотосы,  
много раз ошибалась она<sup>86</sup>.  
Теперь смотрит на синий цветок  
и не знает: сорвать – не сорвать!

[Дхаранидхара]

dṛṣā dagdhaṃ manasijaṃ jīvayanti dṛṣaiṣva yāḥ |  
virūpākṣasya jayinīs-tāḥ stuve vāma-locanāḥ ||395||

---

<sup>85</sup> В скульптурных группах распространена женская фигура в таком повороте, когда девушка из-за спины оглядывает линию своих бедер. Этот поворот еще может быть связан с подвижностью взглядов, появившейся у девушки. Не было бы этой подвижности, девушка бы не стала оглядываться и ничего бы не заметила.

<sup>86</sup> Глаза - синие лотосы – еще один классический элемент женского образа. Лирические героини живут в мире, где действуют поэтические законы, где все «сравнения» проявлены наравне с законами физики и религиозно-мифологическим порядком. Причем последние две категории могут нарушаться. Поэтическая логика – никогда. Хотя бы потому, что в основе этой логики – нарушение обыденного хода бытия.

### №395

Взглядом сожжѣнного Каму  
взглядом своим оживляют, -  
славу пою дивно-оким,  
ведь победили они  
бога с тремя глазами.

[Раджашекхара]

so'yam-abhyuditaḥ raśya priyāyā mukha-candramāḥ |  
yasya pārvaṇa-candreṇa tulyataiva hi lāñchanam ||396||

### №396

Посмотри на лицо-луну  
моей любимой,  
а пятно на такой луне<sup>87</sup> -  
само сравненье.

*В то время как на луне есть пятно, лицо красавицы, сравниваемое с луной, – безупречно. Получается, что, сравнивая лицо с луной, поэт умаляет красоту девушки, поэтому его сравнение становится недостающим пятном, и уподобление теперь абсолютное.*

vidhāyāpūrva-pūrṇendum-asyā mukham-abhūd-dhruvam |  
dhātā nijāsanāmbhoja-vinimīlana-duḥsthitaḥ ||397||

### №397

Когда Творец зажѣг  
луну еѣ лица,  
такую, что ещѣ  
над миром не сияла,  
как смог он усидеть  
на лотосе своём<sup>88</sup>,

---

<sup>87</sup> По индийским представлениям идеальная во всем и наполненная амритой луна все-таки имеет «недостаток»-пятно на своей поверхности. Если по европейским представления это пятно - в форме идущего человека с узлом на спине – образ Каина, то индийцы видят в пятне то зайца, то газель.

ведь тотчас лепестки  
сомкнуться захотели.

[Шри Харшадева]

asāraṃ saṃsāraṃ parimuṣita-ratnaṃ tribhuvanaṃ  
nirālokaṃ lokaṃ maraṇa-śaraṇaṃ bāndhava-janam |  
adarpaṃ kandarpaṃ jana-nayana-nirmāṇam-aphalaṃ  
jagaj-jīrṇāraṇyaṃ katha- asi vidhātuṃ vyavasitaḥ ||405||

#### №405

Сделать мир бессмысленно-никчёмным,  
выкрасть драгоценность трёх миров,  
ослепить саму способность зренья,  
всех родных ввести в обитель смерти,  
Каму гордости лишить, глаза – причины  
землю обездоленную видеть, -  
неужели ты<sup>89</sup> уже готов  
в исполненье это привести?!

[Бхавабхути]

janaḥ puṇyair-yāyāj-jaladhi-jala-bhāvaṃ jala-mucas  
tathāvasthaṃ cainaṃ vidadhati śubhaiḥ śukti-vadane |  
tatas-tāṃ śreyobhiḥ pariṇatim-asau vindati yayā  
rucīṃ tanvan pīna-stani hṛdi tavāyaṃ vilasati ||408||

#### №408

Пусть заслуги былых рождений  
человеку помогут стать

---

<sup>88</sup> Творец Брахма сидит на лотосе. А лотосы закрываются, когда всходит луна. Луна лица красавицы настолько сильна, что заставила закрыться лотос-трон Брахмы. Причем сила здесь приравнивается качеству, мере проявленности признака. У луны лица предельная красота, значит – это сила, которая «усиливает» все свойства луны, в том числе и влияние на лотосы. Трон Брахмы от обычной луны не закрывается, но перед луной лица красавицы устоять (остаться раскрытым) не смог.

<sup>89</sup> Герой обращается к представителю «племени» людоедов и, под видом просьбы не губить красавицу, делает красавице комплименты. Это стихотворение – отрывок из драмы Бхавабхути «Mālatīmādhava» [Ingalls, 1965: p.498].

дождевою водой.

И, быть может, судьба благая  
предназначит дождю проникнуть  
в створку раковины перламутра.

И тогда, если будет удача  
небывало щедро,  
череда превращений случится,  
чтобы смог он играть, красоваться,  
ублажая своим сияньем  
твою полную грудь.

[Ачаласимха]

manasija-vijayāstraṃ netra-viśrāma-pātraṃ  
tava mukham-anukartuṃ tanvi vāñchā dvayoś-ca |  
iti janita-virodhodbhūta-kopād-ivāyaṃ  
harati tuhina-raśmiḥ pañkajānāṃ vikāśam ||410||

#### №410

Победное оружие любви,  
приют, где отдыхают взоры, -  
твоё лицо, о стройная, мечтают  
и лотос, и луна точнее повторить.

Возможно, их досадой друг на друга  
и вызвана природная вражда:  
едва раскрыт лучей прохладных веер,  
тотчас велит всем лотосам закрыться.

[Дхармакара]

ceto-bhuvo racita-vibhrama-saṃvidhānaṃ  
nūnaṃ na gocaram-abhūd-dayitānanaṃ vaḥ |  
tat-kānti-sampadam-avāpsyata cec-cakorāḥ  
pānotsavaṃ kim-akariṣyata candrikāsu ||411||

### №411

Да вы не видели лица моей любимой,  
чьё обаяние сам Лучник-бог творил!  
Ведь если бы, чакоры<sup>90</sup>, вы вкусили  
всё совершенство облика её,  
то не смогли бы больше наслаждаться,  
вкушая пресное сияние луны.

[Раджашекхара]

smita-jyotsnā-dhautam sphurad-adhara-patram mṛgadṛśām  
mukhābjam cet-pītam tad-alam-iha pīyūṣa-kathayā |  
aho mohaḥ ko'yam śatamakha-mukhānām sumanasām  
yad-asyārthe'tyartham jaladhi-mathanāyāsam-aviśan ||432||

### №432

Яркий, свежий, лунный свет улыбки,  
губы, точно лепестки, дрожат, -  
лотоса-лица газелеокой  
я испил немислимую прелесть,  
и теперь не нужно мне рассказов  
про нектар бессмертья. Не иначе,  
как в безумство впали боги, если  
во главе с державным Индрой взялись  
за паханье океана. Столько  
сил потрачено. И что в итоге?

etad-locanam-utpala-bhrama-vaśātpadma-bhramādānanaḥ  
bhrāntyā bimba-phalasya cājani dadhadvāmādharo vedhasā |  
tasyāḥ satyamanaṅga-vibhrama-bhuvahḥ pratyāṅgam-āsaṅginī  
bhrāntir-viśva-sṛjō'pi yatra kiyatī tatrāsmad-āder-matiḥ ||433||

---

<sup>90</sup> Чакура - индийская куропатка. Известна тем, любит есть горящие угли. Однако они почему-то никак не достаются чакоре. Поэтому она клюет на воде лунные блики, которые ей напоминают ее гастрономическое предпочтение. Чакура - частая гостья в индийской поэзии, традиционный символ верности.

### №433

Хотел создать глаза, но по ошибке  
раскрылась пара тёмно-синих лилий.  
Лицо он спутал с лотосом, а губы  
не отличить от спелых ягод бимбы<sup>91</sup>, -  
воистину Творец вселенной Брахма  
был с толку сбит игривостью Любви,  
невидимой, но словно ставшей сутью  
всех черт красавицы. Тогда насколько  
непоправимы наши заблужденья<sup>92</sup>?

[Вирьямитра]

tanvaṅgīnāṃ stanau dr̥ṣṭvā śiraḥ kampāyate yuvā |  
tayor-antara-saṃlagnāṃ dr̥ṣṭim-utpāṭayann-iva ||438||

### №438

Молодой человек увидел  
грудь красавицы. Трепеща,  
головой замотал, смутившись.  
Только кажется, будто он  
просто вытянуть взгляд свой хочет,  
что упругие груди сжали.

[Панини]

yātā locana-gocaraṃ yadi vidher-eṅekṣaṇā sundarī  
neyaṃ kuṅkuma-paṅka-piṅjara-mukhī tenojjhitā syāt-kṣaṇam |  
nāpy-āmīlita-locanasya racanād-rūpaṃ bhaved-īdr̥ṣaṃ  
tasmāt-sarvam-akartṛkaṃ jagad-idaṃ śreyo mataṃ saugatam ||440||

### №440

---

<sup>91</sup> Бимба – плодое дерево, чьи маленькие плоды-ягоды похожи на вишню по цвету.

<sup>92</sup> Имеется в виду, сколько ошибок мы может совершить из-за красавицы, в какое безумие впасть. То есть разные категории ошибок приравниваются друг другу. Если в частности видна эта ошибочность, то она будет неотступно сопровождать целое.

Когда творил красавицу Создатель,  
взглянул бы на лицо газелеокой,  
лучащееся, будто золотое,  
то неужели в силах был потом  
её хоть на мгновение оставить?  
Но если бы творил, закрыв глаза,  
такого совершенства не добился.  
Как следствие, буддийская доктрина,  
что этот мир никем не сотворён,  
вернее и доходчивее прочих.

*Автор стихотворения – знаменитый буддийский ученый Дхармакирти. Допустим, доктрина верна, но если Создатель не смог оставить красавицы, то как сможет слабый смертный отречься от своих страстей по отношению к ней?*

[Дхармакирти]

gotre sākṣād-ajani bhagavān-eṣa yat-padmayoniḥ  
ṣayyotthāyaṃ yad-akhila-mahaḥ prīṇayanti dvirephān |  
ekāgrāṃ yad-dadhāti bhagavaty-uṣṇa-bhānau ca bhaktiṃ  
tat-prāpus-te sutanu vadanaupamyam-ambhoruhāṇi ||444||

#### **№444**

Некогда род их помог  
Брахме явиться на свет,  
пчёл ублажают с утра  
и целый день напролёт;  
ревностно, самозабвенно  
служат Господу-Солнцу -  
вот и смогли обрести  
нежные личики-лотосы  
честь быть сравнимыми, стройная,  
с чудом лица твоего.

*Несклучаен выбор «господ», которых ублажали лотосы, чтобы достичь своей цели. В начале строфы идет Брахма – бог-Творец. Затем упоминаются пчелы – символ Камы, а Кама мифологически связан с Шивой. В буддизме Кама – бог смерти с цветочными стрелами. Далее идет упоминание солнца. А солнце связано с Вишну. Еще в Ведах Вишну встречается среди солярных божеств. Царь Рама принадлежит Солнечной династии царей. Получается, что лотосы выбрали объектом своего усердного служения Тримурти – Троицу главных индуистских божеств. Таким образом, лотосы не могли не добиться своей цели. И если лицо красавицы сравнивается с лотосами, которые угодны главным богам, значит, косвенно, по ощущению, служение красавице и любви – высшее из служений.*

[Мурари]

tasyā mukhasyāyata-locanāyāḥ  
kartuṃ na śaktaḥ sadṛśaṃ priyāyāḥ |  
itīva śīta-dyutir-ātma-bimbaṃ  
nirmāya nirmāya punar bhinatti ||458||

#### **№458**

Прекрасноокая! Любимая! Луна,  
как будто от бессилия сравняться  
с твоим лицом, опять взялась разбить  
свой облик, что ваяла так усердно<sup>93</sup>.

tulīstvan-mukhenāyaṃ yad-unnamati candramāḥ |  
avanamra-mukhi vyaktametenaiivāsya lāghavam ||459||

#### **№459**

Твоё лицо поникло<sup>94</sup>, дорогая.  
Луна же вознеслась, величием полна,  
но только доказала легковесность  
своей красы, что на весах сравненья  
всё время спорит с красотой твоей.

<sup>93</sup> Поэзия здесь выполняет функцию мифа, потому что предлагает объяснение природному явлению.

<sup>94</sup> Признак робости, смущения героини.

#### 4. Расцвет любви

ayaṃ te vidruma-cchāyo maru-mārga ivādharaḥ |  
karoti kasya no bāle pipāsā-taralaṃ manaḥ ||492||

##### №492

В красноте твоих уст-кораллов  
раскаленность пути в пустыне<sup>95</sup>:  
не спасти никому от жажды,  
о красавица, сердце своё.

[Дандин]

sā yairdr̥ṣṭā na vā dr̥ṣṭā muṣitāḥ samam-eva te |  
hr̥taṃ hr̥dayam-ekēṣām-anyeṣāṃ cakṣuṣaḥ phalam ||500||

##### №500

Те, кто видел её,  
и те, кто её не видел,  
оказались в убытке.  
У одних украдено сердце,  
у других смысл зренья потерян.

[Прабхакара-дева]

sā bāleti mṛgekṣaṇeti vikasat-padmānaneti krama-  
pronmīlat-kuca-kuḍmaleti hr̥daya tvāṃ dhig-vṛthā śrāmyasi |  
māyeyaṃ mṛgatṛṣṇikāsv-api payaḥ pātuṃ samīhā tava  
tyaktavye pathi mā kṛthāḥ punar-api prema-pramādāspadam ||501||

##### №501

---

<sup>95</sup> В оригинале игра слов: «vidruma-cchāyo» можно прочесть и как «кораллового цвета», и как «без деревьев и тени».

«Газелеокая красавица! Лицо –  
только что раскрытый свежий лотос,  
и груди упругие бутоны  
постепенно набухают...» - Сердце,  
стыд-позор твоим речам напрасным,  
ты опять пленилось наважденьем,  
а желания твои – попытки  
миражами жажду утолить.  
Впредь не должно больше оступаться  
и сворачивать на зыбкий путь любви.

*Опять автор – Дхармакирти, и буквальный смысл стихотворения – проповедь. Однако скрытый смысл – любовная раса, потому что читатель видит, насколько бессмысленны и бессильны проповеди, если даже человек, слушающий и верящий в них, все равно влюбляется снова и снова. Поэт словно сам себя убеждает, что не надо, нельзя... но если нужно убеждать, значит, сердце отнюдь не спокойно и желает обратного. Настолько велика сила красавицы,, что превосходит даже силу буддийской проповеди.*

[Дхармакирти]

avacanaṃ vacanaṃ priya-saṃnidhā-  
vanavalokanam-eva vilokanam |  
avaḡavāvaraṇaṃ sa yadañcala-  
vyatikareṇa tad-aṅga-samarpaṇam ||502||

### **№502**

Рядом с любимой молчанье становится речью,  
зримым – незримое; если случайно  
соприкоснётся краями одежда,  
будет казаться, что это тела  
наши слились, - мы становимся целым.

## 5. Слова подружки-вестницы

sā suṅdarī tava viyoga-hutāṣane'sminn-  
abhyukṣya bāṣpa-salilair-nija-deha-havyam |  
janmāntare viraha-duḥkha-vināṣa-kāmā  
puṅskokilābhihiti-mantra-padair-juhoti ||550||

### №550

Красавица тоскует по тебе:  
под мантры кокил, возлиянья слёз  
она сжигает тело, словно жертву,  
в огне разлуки, чтобы уничтожить  
в рожденьях будущих всё горе расставанья.

[Прабхакара]

## 6. Любовь в соединении

kim-apī kim-apī mandam mandam āsatti-yogād  
avicalita-kapolaṃ jalpatoṣ-ca krameṇa |  
aṣīthila-parirambha-vyāpṛtaikaika-doṣṇor  
avidita-gata-yāmā rātrir-eva vyaraṃsīt ||598||

### №598

В нежно-тихой близости друг к другу,  
прижимаясь щекой к щеке,  
в разговорах, щебете шептаний,  
в чередe неразлучных касаний  
сами не заметили, как быстро  
эта ночь подошла к концу.

[Бхавабхути]

## 7. Следы любовного наслаждения

rājanti kānta-nakhara-kṣatayo mṛgākṣyā  
lākṣā-rasa-drava-mucaḥ kucayor-upānte |  
antaḥ-pravṛddha-makara-dhvaja-pāvakasya  
śaṅke vibhidya hṛdayaṃ niraguḥ sphuliṅgāḥ ||612||

### №612

От ногтей любимого порезы  
красные сияют, точно лак,  
у газелеокой на груди.  
Сомневаюсь: может, это Кама  
в сердце девушки набрал такую силу,  
что, прорвав его, теперь наружу  
пламя страсти рассыпает искры?

[Раджашекхара]

uṣasi guru-samakṣaṃ lajjamānā mṛgākṣī  
ratirutam-anukartuṃ rājakīre pravṛtte |  
tirayati śiṣu-līlānartana-cchadma-tāla-  
pracala-valaya-mālāsphāla-kolāhalena ||616||

### №616

На рассвете, когда перед старшими  
попугай вздумал вдруг подражать  
крикам страсти, что слышал ночью, -  
устыдилась газелеокая.  
Стала хлопать в ладоши, как бы  
заставляя детей танцевать.  
Всколыхнулись её браслеты,  
и рассеялся голос птицы  
в суматохе весёлого звона.

pradoṣe dampatyornija-ruci vibhinne praṇayinor  
vibhinne sampanne ghana-timira-saṅketa-gahane |  
ratautsukyāt-tāmyat-tarala-manasoḥ paryavasite  
kṛtārthatve'nyonyaṃ tad-anu viditau kiṃ nu kurutām ||617||

### №617

Жена и муж отправились в ночи  
к своим любовникам. Различными казались  
дороги их, но в роще, в темноте  
смешалось всё, и в уголке свиданий  
пути сошлись. Сердца уже спешили  
вкусить восторги, страстные порывы  
в игру любви скорее воплотить...  
Друг другом наслаждаясь, друг друга вдруг узнали.  
Что делать им теперь?!

yad-rātrau rahasi vyapeta-vinayaṃ dṛṣṭaṃ rasāt-kāminor  
anyonyaṃ śayanīyam-īhita-rasa-vyāpti-pravṛtta-spr̥ham |  
tat-sānanda-milad-dṛṣoḥ katham-apī smṛtvā gurūṇāṃ puro  
hāsodbheda-nirodha-manthara-milat-tāraṃ kathañcit-sthitam ||619||

### №619

Двое любовников, скромность отринув,  
ночью наедине  
вдруг на кровать посмотрели, где могут  
сбыться мечтания их.  
Ныне, в присутствии старших, случайно  
встретились взгляды. В зрачках  
память о взглядах, наполненных страстью,  
память о взглядах ночных,  
пляшет веселием, счастьем смешливым...  
Как же сдержать его?!

[Амару]

## 8. Оскорбленная женщина

tad-evāñjmākṣaṃ mukham-aviśadās-tā gira imāḥ  
sa evāñgākṣepo mayi sarasam āśliṣyati tanum |  
yad-uktaṃ pratyuktaṃ tad-apaṭu śiraḥ kampana-param  
priyā mānenāho punar-apī kṛtā me nava-vadhūḥ ||637||

### №637

Порываюсь обнять –  
отстраняется, взоры отводит.  
Речи уклончивы; стоит спросить  
что-нибудь, то в ответ покачает  
головой, и на этом всё! –  
Дорогая моя от гнева  
словно стала опять невестой<sup>96</sup>.

[Шамбука]

kopas-tvayā yadi kṛto mayi pañkajākṣi  
so'stu priyas-tava kim-asti vidheyam-anyat |  
āśleṣam-arpaya mad-arpita-pūrvam-uccair-  
uccaiḥ samarpayā mad-arpita-cumbanaṃ ca ||671||

### №671

Гнев тобой овладел?  
Что ещё тут прибавить, пускай  
он твоим любовником будет.  
Возврати только все поцелуи  
и объятия, которые раньше  
ты так жадно брала у меня.

---

<sup>96</sup> Индийская невеста (или в данном случае только что вышедшая замуж) стесняется мужа, потому что традиционно браки заключались и заключаются по сговору, то есть «пару» подбирают родители и соглашаются между собой о свадьбе. Поэтому девушка выходит замуж за незнакомого ей человека. В «Камасутре» робость невесты рассматривается подробно и мужчине дается ряд указаний, как вести себя с молодой, смущающейся женой, чтобы не обидеть ее и не заставлять подчиниться силой, но попробовать расположить к себе сердце невесты. К подобным уговорам вынужден прибегать и провинившийся муж, когда его жена гневается. В стихотворении не только героиня сравнивается с невестой, но и герой вновь чувствует себя так, словно уговаривает свою молодую жену.

[Амару]

sakhi sa **subhago** manda-sneho mayīti na me vyathā  
**vidhi**<sup>97</sup>-pariṇataṃ yasmāt-sarvo janaḥ sukham-aśnute |  
mama tu manasaḥ santāpo'yaṃ priye vimukho'pi ya-  
tkatham api hata-vrīḍaṃ ceto na yāti virāgitām ||694||

#### №694

Не поэтому больно, подружка,  
что любовь его охладела.  
Человек ведь вкушает счастье  
сообразно делам своим.  
Но сгорает в мучениях сердце,  
когда вижу, что стал безразличен  
мой любимый, а чувства к нему  
всё никак не желают угаснуть,  
словно стыд потеряли совсем.

[Амару]

### 9. Красавица в разлуке с любимым

vatse naite payodāḥ surapati-kariṇo no bakāḥ karṇa-śaṅkāḥ  
saudāmino'pi naitāḥ kanaka-mayam-idaṃ bhūṣaṇaṃ kumbha-pīṭhe |  
naitat-toyaṃ nabhastāḥ patati mada-jalaṃ śvāsa-vātāvadhūtaṃ  
tat-kiṃ mugdhe vṛthā tvaṃ malinayasi mukhaṃ prāvṛḍ-ity-aśru-pātaiḥ ||704||

#### №704

Дитя моё!  
Какие облака?  
Ведь это же слоны  
властителя богов.

---

<sup>97</sup> Смысловая ямака: «subhago» в данном контексте «красивый, красавец» - описание героя. Однако может значить еще и человек с хорошей **судьбой**. «Vidhi» - **судьба**, поведение. В стихотворении означает поступки, плоды которых вызревают.

Качаются в ушах  
подвески перламутра –  
какие это цапли?  
Не молнии – попоны  
на головах-кувшинах,  
все золотом расшиты  
и потому блестят.  
А то, что с неба будто  
вода уже стекает,  
так это не вода:  
дыханием тяжёлым,  
ворча, слоны смахнули  
с висков густую маду.  
Глупышка, ты напрасно  
лицо своё покрыла  
слезами, словно ливнем.

*С одной стороны героиню пытаются убедить, что сезон дождей не наступил, чтобы она не расстраивалась (очевидно, ее возлюбленный не успел вернуться из странствия). Однако в процессе убеждения прибегают к традиционным образам для описания сезона дождей: слоны, у которых течет по вискам мада. Из сезона дождей не выбраться, он везде, он охватил мироздание. Героиня понимает это и плачет, покрывая лицо ливнем слез.*

priye prayāte hṛdayaṃ prayātaṃ  
nidrā gatā cetanayā sahaiva |  
nirlajjā he jīvita na śrutaṃ kiṃ  
mahājano yena gataḥ sa panthāḥ ||21||720||

### **№720**

Когда мой любимый ушёл,  
ушло моё сердце. Следом  
отправились сон и разум.  
Бесстыдница жизнь, неужели  
не слышала ты никогда,  
что принято путь избирать,

которым идёт большинство.

*Обыгрывается ошибка на игре слов: mahājano – это и большинство, и великий человек. Так как стихотворение написал Дхармакирти, понимаем, что «великий человек» - Будда.. В фольклоре есть похожий сюжет, когда эта формула, понятая ошибочно, привела к тому, что глупые брахманы пошли следом за погребальной процессией (много народу!), и вместо того, чтобы прийти к истине, пришли на место сожжения трупов. В стихотворении выбирается ошибочная трактовка и на ней строится вся строфа. Словно героиня пытается убедить жизнь, чтобы та ушла. Это не значит, что героиня верит в то, что говорит. Она просто заговаривает реальность, пытается внушить жизни, что надо действовать по этой формуле. Вдруг послушается и уйдет? Героиня умрет и не будет страдать. Скрытый смысл стихотворения – любовная раса, к которой приводит накал страданий в разлуке. Как некогда героиня уловками пыталась огранизовать свидание, так теперь уловками пытается заставить свою жизнь уйти. То есть умереть героиня действительно хочет, как раньше мечтала о свидании.*

[Дхармакирти]

vyoma-śrī-hṛdayaika-mauktika-late mātar-balākāvali  
brūyās-taṃ janam-ādaraḥ khalu mahān prāṇeṣu kāryas-tvayā |  
etāṃ mlānim-upāgatāṃ srajam-iva tyaktvā tanuṃ durvahām  
eṣāhaṃ sukhinī bhavāmi na sahe tīvrāṃ viyoga-vyathām ||727||

## №727

Нитка жемчуга  
на груди небес –  
клином одиноким  
пролетают цапли.  
Вы ему скажите,  
чтобы жизнь свою  
он берёт сильнее,  
окружив заботой.  
Очень уж трудна  
эта слабость тела,  
я его отброшу,

как веночек увядший,  
и счастливой стану,  
ведь теперь не нужно  
мне терпеть разлуки  
мертвенную боль.

ādr̥ṣṭi-prasarāt-priyasya padavīm-udvīkṣya nirviṇṇayā  
viśrānteṣu pathiṣv-ahaḥ-pariṇatau dhvānte samutsarpati |  
dāttvaikaṃ sasudhāgr̥haṃ prati padaṃ pāntha-striyāsmiṃ kṣaṇe  
nābhūd-āgata ity-amanda-valitodgr̥ivaṃ punar-vīkṣitam ||728||

### №728

Тревожась и грустя, не отрывая взгляда,  
высматривает путника жена.  
Дорога затихает, день уходит,  
и сумерки сползаются. Вздыхает:  
«Он не пришёл». По направлению к дому,  
недавно побелённому, шагнула  
один лишь раз, но обернулась тут же  
и снова взор свой устремила вдаль.

[Амару]

## 10. Герой в разлуке с любимой

unmīlan-mukula-karāla-kunda-koṣa-praś-  
cyotad-ghana-makaranda-gandha-garbhaḥ |  
tām-īṣat-pracala-vilocanāṃ natāṅgīm-  
ālīṅgan ravana mama sp̥ṣāṅgam-aṅgam ||754||

### №754

Наполнен ароматом,  
нектаром густо-сладким  
жасминовых бутонов,

раскрывшихся едва, -  
о ветер<sup>98</sup>, не иначе,  
ты обнял ту, чьи взоры  
уклончиво-игривы,  
а тело так упруго...  
Теперь скорей до каждой  
моей дотронься клетки!

[Бхавабхути]

deśair-antaritā śataiś-ca saritām-urvī-bhṛtām kānanair  
yatnenāpi na yāti locana-pathaṃ kānteti jānannapi |  
udgrīvaś-caraṇārdha-ruddha-vasudhaḥ kṛtvāśru-pūrṇām dṛśaṃ  
tām-āśāṃ pathikas-tathāpi kim-āpi dhyāyaṃś-ciraṃ vīkṣate ||765||

#### №765

За сотней деревень,  
за реками, горами  
и дебрями лесов  
хоть знает, как ни будет  
стараться, не увидит  
любимую свою,  
зачем-то безутешный,  
на цыпочки привстав,  
всё смотрит, смотрит путник  
по направлению к дому,  
и думает о чём-то,  
и слёз не удержать.

[Амару]

---

<sup>98</sup> Считается, что красавица пахнет жасмином. Жасмин расцветает весной. Таким образом, ветер, несущий аромат жасмина, – символ наступившей весны, он же – несет путнику воспоминание о любимой.

## 11. Закат

prārabdho maṇi-dīpa-yaṣṭiṣu vṛthā pātaḥ pataṅgair-ito  
gandhāndhair-abhito madhuvrata-kulair-utpakṣmabhiḥ sthīyate |  
vellad-bāhu-latā-viloka-valaya-svānair-itaḥ sūcita-  
vyāpārāś-ca niyojayanti vividhān-varāṅganā varṇakān ||868||

### №868

Легкомысленно стали слетаться  
мотыльки над мерцающим пламенем ламп.  
Опьянели большие и чёрные пчёлы  
и замешкались в сонных цветах,  
что готовы сомкнуть лепестки.  
По звучанью браслетов, скользящих  
за движением рук-лиан,  
понимаешь, сандаловой пастой  
умащают красавицы тело своё<sup>99</sup>.

[Малаяраджа]

dinamaṇir-anargha-mūlyo dina-vaṇijārgha-prasārito jagati |  
anurūpārgham-alabdhvā punar iva ratnākare nihitaḥ ||877||

### №877

День-торговец миру предлагает  
солнце – свой бесценный бриллиант.  
Но, не получив достойной платы,  
 снова его прячет в океан-ларец.

[Шри Дхармапала]

---

<sup>99</sup> Здесь сандаловая паста не просто элемент макияжа. Сандаловая паста – белого цвета. Лунный свет тоже белого цвета. Если красавица отважилась отправиться на тайное свидание с возлюбленным, ей нужно, чтобы ее никто не заметил. Частым приемом в таких случаях выступает умачение сандалом – тогда кожа становится белой, и облик красавицы сливается с лунным светом, поэтому, когда она пойдет ночью на свидание, в лунном свете ее будет не различить.

## 12. Луна

lekḥām anaṅga-puratoraṅga-kānti-bhājam-  
indoor-vilokaya tanūdari nūtanasya |  
deśāntara-praṅgayinor-āpi yatra yūnor-  
nūnaṃ mithaḥ sakhi milanti vilokitāni ||903||

### №903

Светится убранством  
месяц молодой<sup>100</sup> –  
в город бога Камы  
главные ворота;  
стройная подружка,  
сходятся украдкой  
там влюбленных юных  
взгляды, если двое  
строгим расстоянием  
вдруг разлучены.

[Раджашекхара]

---

<sup>100</sup> Молодой месяц, т.к. худой, считается символом разлуки. От страданий разлуки индийцы худеют. Следует отметить, что в Индии луна убывает-прибывает не слева-направо и справа-налево, а снизу-вверх и сверху-вниз. То есть месяц молодой будет похож на арку.