

**Учебное пособие**

**ИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА:  
древность и средневековье**

**Курс лекций  
Сост. ИСКАКОВА З.Е.**

**Алматы - 2006**

## СОДЕРЖАНИЕ

стр.

### ВВЕДЕНИЕ

### РАЗДЕЛ 1. ДРЕВНЕИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### Тема 1. ВЕДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Часть 1. Веды. Гимны и сюжеты "Ригведы".*

*Часть 2. Поздневедийская литература.*

*Часть 3. Ведийский пантеон.*

#### Тема 2. "МАХАБХАРАТА"— "СКАЗАНИЕ О ВЕЛИКОЙ БИТВЕ ПОТОМКОВ БХАРАТЫ"

*Часть 1. Сюжетная линия, идея и символика поэмы.*

*Часть 2. "Бхагавадгита".*

#### Тема 3. "РАМАЯНА" — "СКАЗАНИЕ О РАМЕ"

#### Тема 4. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ЭПОСА

*Часть I. Основные мотивы*

*Часть II. Похищение и поиск жены в эпическом сюжете*

#### Тема 5. ПУРАНЫ

### РАЗДЕЛ 2. КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

#### Тема 6. БУДДИЙСКИЙ КАНОН

#### Тема 7. ДЖАТАКИ

#### Тема 8. ЛИТЕРАТУРА ПЕРВЫХ ВЕКОВ НАШЕЙ ЭРЫ.

ИНДИЙСКАЯ СКАЗКА.

#### Тема 9. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.

#### Тема 10. АШВАГХОША

#### Тема 11. ИНДИЙСКИЙ ТЕАТР И КЛАССИЧЕСКАЯ

ДРАМАТУРГИЯ

#### Тема 12. ЛИРИКА И ПРОЗА НАЧАЛА ПЕРВОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

### РАЗДЕЛ 3. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### Тема 13. ПОЭЗИЯ ПРОТЕСТАНТСКИХ СЕКТ

#### Тема 14. ПРАКРИТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### Тема 15. САНСКРИТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### Тема 16. ВИР-ГАТХА - ЭПИКО-ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭМА

#### Тема 17. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА УРДУ

#### Тема 18. ВОЗРОЖДЕНИЕ. ДВИЖЕНИЕ БХАКТИ

#### Тема 19. КАБИР – ВЕЛИКИЙ ПОЭТ-ГУМАНИСТ

#### Тема 20. ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА СУФИЕВ

#### Тема 21. ПОЭЗИЯ САГУН БХАКТИ.

#### Тема 22. ПРИДВОРНАЯ ПОЭЗИЯ ХИНДИ

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Родословная индийских литератур превышает три тысячелетия. Ни одна другая культура мира (за исключением китайской) не знает такого длительного непрерывного развития литературных традиций.

Индия – страна многоязычная. Издревле литература ее создавалась на различных языках, принадлежащих к индоевропейской и дравидийской языковым семьям. Самые ранние из доступных нам памятников литературы на санскрите, древнейшем языке индоарийской ветви индоевропейской семьи, восходят к концу II тыс. до н.э. В середине I тыс. до н.э. в литературное употребление входят другие индоарийские языки – пали и пракриты. В начале нашей эры палийская литература в Индии завершает свой путь (она продолжает развиваться в других странах Востока). Приблизительно во II-I вв. до н.э. зарождается литература на тамили – самом древнем представителе дравидийской семьи языков. К концу I тыс. н.э. сформировались уже почти все основные народности современной Индии и их языки – бенгали, маратхи, гуджарати и др., постепенно вытеснившие санскрит и пракриты из литературного употребления. В конце I – начале II тыс. н.э. наряду с тамили в литературе используются другие дравидийские языки – телугу, каннада, малаялам.

Вторжение в Индию войск из стран Среднего Востока, массовые переселения ираноязычного населения в северо-западные районы Индии, образование государств с правящей мусульманской верхушкой и распространение ислама – все это не могло не сказаться на индийской литературе: в XI-XIV вв. складывается индийская персоязычная общность. Внедрение английского языка в различные сферы жизни Индии привело в первой четверти XIX в. к зарождению индийской англоязычной литературы.

Многовековые экономические, политические и культурные связи народов Индии заложили основу единства индийской культуры, и, конечно же, литературы. Единство индийских литератур проявляется в схожести их исторических судеб. Подавляющее большинство литератур Индии прошло примерно одинаковые этапы развития: общий древний период; зарождение в VII-VIII вв. в ряде литератур Северной Индии религиозно-мистической поэзии, имеющей антифеодальную направленность; подъем в XV-XVII вв., связанный с ростом антифеодальных движений и формированием городской культуры средневековья; упадок в XVIII в., вызванный угасанием феодализма и английской колонизацией; возникновение новой по содержанию и форме литературы в XIX в., обусловленное развитием буржуазных отношений, пробуждением национального самосознания и развертыванием национально-освободительной борьбы; усиливающееся сближение между различными индийскими литературами после народного восстания 1857-1859 гг. и сложение их как литератур национальных; формирование индийского просветительства; распространение новых художественных направлений – романтизма, сентиментализма, просветительского реализма, критического реализма, прогрессивизма; активное участие литератур в антиколониальной и социально-освободительной борьбе; рост принципиальных расхождений между прогрессивным и реакционным лагерями в литературе современной независимой Индии.

Единство индийских литератур коренится в общности идейно-эстетических устремлений, в близости литературных форм, видов и жанров, а также художественно-изобразительных средств. Общность культурного наследия, на которую опирались литературы древности и средневековья (мифология, памятники фольклора и древней письменной литературы), также способствовала дальнейшему укреплению единства.

Данное учебное пособие содержит курс лекций по истории литературы Индии в **древности** и **средневековье**, включая в себя характеристику основных литературных жанров тех периодов и крупнейших произведений прозы, поэзии, драматургии.

Пособие предназначено для студентов-индологов и всех, интересующихся историей литературы Востока

## Раздел 1. ДРЕВНЕИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Древняя культура северо-запада Индии (т.н. Хараппская цивилизация) не оставила человечеству ни "глиняных библиотек", как в Месопотамии, ни мумий с "книгами мертвых", как в Древнем Египте. В долине Инда письмо использовалось, по имеющимся сведениям, не для литературных нужд, а лишь для печатей. Найдено несколько сот печаток с вырезанными на них изображениями и надписями.

Открытие цивилизации долины Инда обогатило знания потомков в области древней истории страны. Обнажились истоки индийской художественной культуры, восходящей к IV-III вв. до н.э. Этот ранний этап становления и развития индийской культуры отделен одним-двумя тысячелетиями от следующего этапа, когда были созданы песнопения "Ригведы", до начала XX в. считавшейся древнейшим памятником духовной культуры Индии.

Таким образом, в истории древнеиндийской литературы специалисты выделяют два основных периода: 1) древнейший (ведийский) – XV-IV вв. до н.э. и 2) классический – IV в. до н.э. – X в. н.э. "Ригведа" (древнейшая из Вед) датируется примерно XV-IX в. до н.э. Книга создана в основном в X-IX вв. до н.э., но древнейшие гимны восходят к сер. II тыс. до н.э. Поздние Веда и брахманы – IX-VII вв. до н.э.

Слово *Веда* означает «знание», точнее — высшее духовное знание, и памятники Вед рассматриваются приверженцами индуистской религии как вечно существующее и непреходящее божественное откровение. Эта культовая функция ведийской литературы не мешает ей быть собранием текстов самого разного происхождения, назначения и облика. В состав Вед входят сочинения в стихах и прозе, гимны богам и фольклорные песни, героические легенды и житейские притчи, дидактические наставления и философские комментарии. Соответственно ведийские памятники делятся на несколько разрядов. К первому разряду ведийской литературы относятся четыре сборника (*самхиты*) гимнов, заговоров и жертвенных заклинаний; ко второму — *брахманы*, теологические трактаты в прозе, к третьему — *араньяки* и *упанишады*, философские поучения и диалоги.

По отношению к самхитам, брахманам, араньякам и упанишадам индийская традиция употребляет термин *шрути* (букв.: «услышанное»). Термин этот по смыслу соответствует понятию «священное писание» у христиан, однако в то же время он как бы призван подчеркнуть, что в своем ритуальном качестве ведийские тексты никогда не записывались и не читались, но сначала были «услышаны» от бога их творцами, святыми мудрецами-риши, а затем «выслушивались» от жрецов на религиозных церемониях и от учителя его учениками. В свою очередь к текстам категории *шрути* примыкают памятники четвертого (и уже не «божественного», а «земного») разряда ведийской литературы — *веданги* (букв.: «части Вед»), которые излагают необходимые для правильного понимания этой литературы шесть вспомогательных дисциплин: *ритуал*, *фонетику*, *грамматику*, *этимологию*, *метрику* и *астрономию*.

### Тема 1. ВЕДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### *Часть 1. Веда. Гимны и сюжеты "Ригведы".*

Древнейшие доступные исследователям памятники индийской литературы "Веда" датируются примерно концом II – сер. I тыс. до н.э. Четыре сборника гимнов, молитв, песнопений, жертвенных формул и заклинаний положили начало так называемой *ведийской* литературе.

Веда открывают непрерывную, более чем трехтысячелетнюю литературную традицию Индии. Хотя они записаны на санскрите (древнейшей форме индоарийского языка), они не являются творением исключительно арийцев. В гимнах Вед заметно некоторое влияние дравидов.

Само слово *Веда* означает, как уже было сказано, *знание*. Веда есть священное знание – совокупность четырех Вед: *Ригведа* (Знание гимнов); *Яджурведа* (Знание жертвоприношений), приспособлявшая основную массу гимнов Ригведы к ритуалу жертвоприношения и определявшая, какой гимн и в каких случаях должен был исполняться; *Самaveda* (Знание мелодий), которую в соответствии с ее задачей называют нотной тетрадью Ригведы, – своеобразная запись мелодий, на которые во время жертвоприношений исполнялись гимны; *Атхарваведа*, соодержащая разнообразие магические заговоры и заклинания.

В Ведах говорится о трех тысячах богов: солнце, луна, природные объекты и явления, реки, растения, животные были обожествлены.

Важным ведийским богом был Отец неба Дьяус, уступивший в дальнейшем свое место Варуне, владыке неба и моря. Солнце почиталось в пяти формах, символизировавших различные виды солнечной энергии. В числе других богов были Маруты – боги ветров, Агни – бог огня, Ушас – богиня зари, которая вдохновила певца на один из самых поэтических гимнов Вед:

Вот появилась Дочь Небес,  
Девушка, облаченная в пышные одежды.  
О полновластная хозяйка всех богатств Земли,  
Милосердная Заря, озари нас светом!  
На небосклоне ярко блистаешь ты.  
Богиня сбросила с себя одежды тьмы,  
И, пробуждая мир ото сна, пришла Заря  
В колеснице, запряженной ярко-алыми лошадьми.

Гимны наиболее раннего по времени сборника "Ригведа" сложились на территории Пенджаба. Текст "Ригведы" дошел до нас в двух версиях, в более ранней слова еще не отделены друг от друга. 1028 гимнов "Ригведы" расчленены на 10 сборников - *мандала* (дословно: круг, цикл). Гимны "Ригведы" обращены к богам:

О Маруты, даруйте нам богатства  
обильные и многочисленные,  
которые никогда нас не покинут.  
О Агни, удвой силу человека,  
поклоняющегося тебе в своем доме,  
почитающего тебя изо дня в день.  
Пусть тот, кому ты помогаешь,  
соединится с богатством.

Большие надежды возлагали древние на Индру – Царя богов, который занимал наиболее видное место в ведийском пантеоне:

Когда сок сомы будет выжат,  
вознесем все вместе хвалу Индре –  
Покорителю несметных врагов,  
Главе многих почитаемых божеств.  
Пусть он сделает нас храбрыми.  
Пусть он ниспошлет нам богатства.  
Пусть он дарует нам женщин.  
Пусть он явится к нам с пищей.

Индийская мифология не в меньшей степени, чем греческая и римская, переносит на небо отношения, вполне реально существующие на земле. И когда создатель ведического гимна обращается к Индре, перед нами встает образ военного вождя арийских племен.

...  
Я дела восславлю Индры,  
Те дела, с которых громовержец начал.  
Он сразил дракона и освободил воды,

Вспорол брюхо холмов.  
Он сразил дракона, покоившегося на холме.  
Тваштар сковал для него сверкающий гром,  
И ринулись к океану воды освобожденные,  
Ревущие, словно коровы при виде телят.

...

Как сломанный тростник лежит дракон.  
Через него текут воды, радующие сердца,  
Те, которые телом своим Вритра задерживал,  
У их ног он теперь лежит.

...

Индра – властитель всего, что движется и покоится.  
Громовержец Индра – властитель всех живущих.  
Он действительно правитель над всеми народами.  
Как обод держит спицы, так он защищает всех.

Хотя гимн традиционно рассматривается как религиозный, но религиозность его и особенно обрядовость, несомненно, явление производное, вторичное, приобретенное им в процессе последующего развития.

Эпический характер этого гимна несомненен, равно как и принадлежность его к ранней эпохе. В образах его запечатлелось событие, о материальной стороне которого ничего не известно. Тем не менее это событие оставило след в памяти народа или племени.

Кто здесь Индра? Легендарный вождь, претерпевший впоследствии обожествление? И кто такой Вритра? Может быть, Вритра, державший воды взаперти, вовсе и не дракон, не демон, а правитель города-государства, жившего земледелием и соорудившего плотины для орошения полей?! А Индра – сокрушитель городов? Не предводитель ли это кочевников, нуждавшихся в пастбищах и водопоях для скота?! Материал Вед предоставляет широкое поле для различных гипотетических построений...

Как видно, в "Ригведе" довольно четко прослеживаются контуры литературных жанров: культовые произведения, эпические и, кроме того, лирика, драматургия и т.д. Сукты эпического содержания соседствуют, к примеру, с собственно лирическими произведениями. Сукта "К ночи" демонстрирует его как религиозное произведение:

1. Подходит ночь, глядит на нас  
Несметными зеницами,  
- Надела бусы-жемчуги.
2. Тобою полны, Вечная,  
Долины все и глубь небес,  
- Рассеешь мрак мерцаниями.
3. Под вечер багряницею  
Сестру-Зарю одела ты,  
- Тьма налетела опрометь.
4. Все та же ты, не в первый раз  
С полей зовешь работников,  
- Как птицы в лес слетаются.
5. Село гурьбой наполнилось.  
Бредут коровы, гуси тут,  
- На скалах в гнездах беркуты.
6. Волков от стад отваживай,  
Блюда нас от разбойников,  
- Будь матерью колышущей.
7. Нависла темень черная,  
Узоры блещут звездные,  
- Приди, заря желанная...

Что же здесь относится к религии? Не преобладает ли здесь лирическое восприятие ночи и обращение к ней человека, еще полностью зависящего от сил природы и обожествляющего их? Хотя человек уже ощущал величественную прелесть ночи, но все же ночь несла с собой много страхов и желаннее для него была заря, Ушас, которой, как мы знаем, посвящено в Ведах немало гимнов.

Как уже было сказано выше, ведийские боги были наделены чертами людей – пили молоко, ели *gхи* (топленое масло) и лепешки, не отказывались от *сомы* (хмельной напиток), женились и создавали семьи. Но очеловечивание богов не было полным. Незавершенность этого процесса сказалась, в частности, в том, что ведийская религия не знала ни храмов, ни скульптурных изображений божеств. Отсутствие последних в известной мере восполнялось сложным ритуалом. Ведийский обряд был единственной формой общения с божественными силами, поэтому ему придавалось исключительно важное значение. Посредником между людьми и божеством становится жрец – брахман, отправляющий богослужение.

Вера в богов причудливо уживается в "Ригведе" с сомнением в их могуществе и даже в самом их существовании. Нередко мудрецы "Ригведы" задаются вопросом: видел ли кто-нибудь Индру? Духом сомнения в правильности проповедуемых жрецами "истин" о сотворении мира дышит знаменитый 129-й гимн 10-й мандалы "Ригведы":

Кто когда знал, кто объявил это здесь,  
Почему родилось сомнение?  
Боги появились позже того, как был создан мир,  
Кто же знает,  
        как он был сотворен?  
Тот, кто сотворил мир, сотворил ли его на самом деле?  
Высочайший, видящий в высочайшем небе,  
        Может быть, он знает об этом,  
        или даже и он не знает?

Как же сохранились в священном тексте гимны, проникнутые сомнением и неверием в богов? По мнению исследователей, эти "кощунственные" строки уцелели в "Ригведе" по той причине, что они были крепко спаяны с текстом, считавшимся "ортодоксальным".

Некоторые гимны Вед полностью лишены религиозной окраски. Один из гимнов донес до нас страдания человека, обуреваемого отнюдь не возвышенными страстями:

Жена меня оставила, мать меня ненавидит.  
Но мне безразлично все это.  
От игрока – не больше пользы,  
Чем от дорогой, но одряхлевшей лошади.

Гимн предостерегает человека от пагубных страстей:  
Не играй в кости; возделывай свое поле.  
Довольствуйся тем, чем владеешь.  
Ведь ты, игрок, имеешь коров, имеешь жену.  
Вот какой совет дает мне благородный Савитар.

Приведем еще один пример гимна, который также в силу принадлежности к "Ригведе" священен, хотя содержание его и вовсе не имеет отношения к культу как таковому:

Различны помыслы и занятия людей –  
Плотник ищет сломанное, лекарь – больного,  
А брахман – того, кто гонит сому.  
Теки, Инду, для Индры!  
Кузнец с мехами, сделанными из созревших плодов,  
        с опахалами из перьев,  
С камнями и раздутым огнем  
        ищет кого-нибудь с золотой казной.  
Теки, Инду, для Индры!

Я – поэт, отец мой – лекарь, мать мелет муку,  
И каждый из нас в жажде богатства  
идет вслед своему занятию, как пастух за стадом.  
Теки, Инду, для Индры!

Поскольку здесь присутствует рефрен "Теки, Инду, для Индры!", то эта сукта помещена в "Ригведе" в тот раздел, где сконцентрированы сукты Соме (Инду), священному опьяняющему напитку, видимо, игравшему существенную роль в доведении жрецов и других участников обряда до экстатического состояния. Этот гимн, образно выражаясь, - элегический вздох поэта, порожденный тем, что погоня за богатством стала центральной осью бытия. Это замечательный образец социальной лирики, возможно, один из древнейших.

Наряду с эпикой и лирикой в "Ригведе" имеются и образцы драматургии, причем, достигшей уже высокого уровня и решающей глубокие психологические проблемы. К числу таких относится диалог Ямы и Ями - брата и сестры, отражающий конфликт, порожденный переходом от группового брака к парному, когда общественная практика положила конец бракам между братьями и сестрами. Ями добивается любви своего брата Ямы и хочет от него потомство. Он отвергает ее – такие отношения между братом и сестрой могут вызвать гнев бога Варуны. Ями настаивает – она считает, что боги одобряют такой брак:

Ями

Друга моего привлекла бы я нежно к себе,  
Даже если бы уходил он за дальние моря,  
Чтобы зачал он внука для отца, мудро памятуя о будущем.

Яма

Твой друг, подруга, не хочет дружбы такой,  
При которой близкая по крови стала бы близкой...

Ями

Мною страсть овладела к Яме;  
Путь вместе мы будем на ложе, и  
Как жена мужу отдам я ему свое тело,  
И соединимся мы, как ось с колесом.

Яма

Не стоят на месте, не смежают очей  
бродящие здесь соглядатаи богов...  
Не со мною, с другим уходи, с ним  
Соединись, как ось с колесом.

Ями

На земле и на небе  
неразрывна связь близнецов;  
пусть Ями от Ямы изведает  
то, что нельзя сестре.

Яма

Не солью я с твоим свое тело:  
грешник тот, кто сходится с сестрой.  
Не хочет твой брат этого;  
с другим, не со мною, утоли свою страсть.

Ями

О, слаб ты, Яма! Нет в тебе ни души, ни сердца!  
Другая обоймет тебя,  
Как подпруга коня,  
Как лиана дерево!

Яма

Другого обними, Ями!  
Пусть другой обоймет тебя,  
как лиана дерево! Ты его сердца возжелай,  
и он твоего, и счастлив будет ваш союз!

Таких драматических диалогов – *самвада* – в "Ригведе" относительно много (примерно два десятка). Они настолько шли вразрез с представлением о "Ригведе" как памятнике религиозном, что высказывались самые разнообразные предположения об их происхождении, о причинах включения их в "Ригведу", о том, к какому жанру они относятся. Некоторые ученые полагали, что они – остатки древних эпических сказаний, а другие высказывали предположение, что диалоги – остатки больших драматических произведений.

Десятая книга "Ригведы" содержит острый и трагический диалог "Пуруравас и Урваши", послуживший много веков спустя основой сюжета одной из драм Калидасы. Это самый большой из самвада и с художественной точки зрения один из самых интересных. В нем рассказывается, как царь Пуруравас, разыскав свою жену *ансару* – небесную деву Урваши, исчезнувшую после четырех лет жизни на земле, уговаривает ее вернуться к нему. Диалог острый, полный горечи и взаимных упреков.

Тематика диалогов не ограничена только конфликтами такого драматического накала, как в "Яма и Ями" или в "Пуруравас и Урваши". В них есть и свадебные обряды ("Сурья-сукта"), и события эпического характера. Среди персонажей диалогических суктов фигурируют не только боги, полубоги, цари и жрецы, но и персонифицированные реки. Так, в гимне "Реки" Вишмамित्रа, один из полубогословных авторов гимнов, обращается к рекам Випасу (нынешний Биас) и Шутудри (ныне - Сатледж) стать мельче, помочь племенам бхаратов переправиться через их потоки, видимо, в какой-то военной экспедиции. В этом гимне кроме диалога действующих лиц есть еще реплика так называемого *мантроччарана*, т.е. лица, произносящего мантру. Позднее, в эпоху расцвета классической драматургии на санскрите, ее будет произносить и кроме этого вводить зрителя в действие пьесы *сутрадхара* – глава артистической группы.

Ведийские *самвада* – первые реальные свидетельства становления драматургии как самостоятельного рода литературы, впоследствии достигающего расцвета в творчестве Ашвагхоши и Калидасы, Шудраки и Бхавабхути, Харши и Вишакхадатты.

Второй и третий сборники Вед – "Самаведа" и "Яджурведа" – самостоятельного значения по существу не имеют. Включенные в них гимны связаны с ведическим брахманским ритуалом. Именно материал "Ригведы" стал основой всей идеологии и культа брахманизма и лег в основу "Самаведы" и "Яджурведы".

"Самаведа" представляет собой неоценимый источник для истории индийской музыки. В этой Веде содержатся нотные обозначения мелодий.

"Яджурведа", возникшая позднее и территориально дальше к востоку (Джамна-Гангский доаб), также включает значительную долю материала "Ригведы" – примерно четверть всего текста. "Яджурведа" – это собрание формул, произносимых во время обряда жертвоприношения. Она специально посвящена совершению жертвоприношений, их порядку и чину. "Яджурведа" отличается от "Ригведы" гораздо большей четкостью в организации самого текста. В каждом разделе "Яджурведы" внимание сосредоточено на конкретном жертвоприношении. Кроме того, здесь стихотворная *мантра* сопровождается зачастую *брахманой* – прозаической интерпретацией, т.е. практически создает новый, еще неизвестный в "Ригведе" стиль.

Четвертая Веда – "Атхарваведа" – по содержанию вполне оригинальна, хотя и в ней использовано значительное число мантр "Ригведы". Она настолько отличается по содержанию (главным образом, магические формулы, заговоры и заклинания) от остальных трех Вед, что ее исключают из числа канонических. Название "Атхарваведа" – это сокращение другого названия – "Атхарвангираса", состоящего из двух самостоятельных терминов: *атхарван* и *ангираса*, означающих жреца-огнепоклонника. Оно, несомненно, связано с тем, что Агни, бог огня, занимает наиболее важное место в "Атхарваведе". Полагают, что четвертая Веда сложилась в долине Ганги.

Материал Вед настолько богат и разнообразен, свидетельствует о таком высоком уровне развития литературы, что вряд ли он мог быть достигнут племенами, у которых господствовал

родовой строй. Веды сохранили многочисленные намеки на жестокие столкновения пришельцев с аборигенами, и нельзя исключить, что эти пришельцы, разрушив цивилизацию долины Инда, могли стать ее восприимчивыми. То, что содержится в Ведах, может быть, всего лишь незначительные фрагменты некогда богатой литературы, расцветавшей в городах долины Инда, но воспринятой пришельцами и потребовавшей для них особых разъяснений и комментариев и, что самое важное, ставшей для них источником знания, который получил сакральное значение.

В Ведах, как и в связанных с ними памятниках, сохранились наиболее древние образцы жанра эпоса, лирики, драматургии. Велико значение ведической литературы в литературно-историческом процессе у народов Индии. Ее сюжеты и образы, метафоры и эпитеты, стиль, ее мифы и легенды оказали воздействие на дальнейшее развитие словесного искусства народов Индии, став важнейшей составной частью той литературной общности, которую называют древнеиндийской литературой.

### *Часть 2. Поздневедийская литература.*

Ведийские гимны сохранились в памяти поколений в строго канонизированной форме. Как полагают, в первой половине I тыс. до н.э. язык ведийских гимнов – *ведийский санскрит* уже резко отличался от племенных диалектов Северной Индии, и слушатели разучились понимать гимны. Необходимость объяснения и толкования священных текстов вызвала к жизни обильную комментаторскую литературу, которая приобрела впоследствии вполне самостоятельный характер. Произведения этой комментаторской литературы называются *брахмана* (букв. "связанный с Брахмой - всевышним"; это слово не следует смешивать с одинаково звучащим наименованием жреца - *брахман*). Брахманы содержали объяснение обрядовых действий, предписываемых Ведами, раскрывали их символический смысл, устанавливали их связь и зависимость между гимнами и жертвоприношениями. Соблюдение ведийских обрядов всецело зависело от того, насколько верно будут поняты и истолкованы гимны. Содержание брахман в основном ограничено толкованием ритуала, в них скрупулезно и пространно объясняются происхождение, смысл и назначение каждой детали и каждого атрибута жертвоприношения, которому брахманы приписывают силу выше силы богов и в котором они видят первопричину творения и основу жизни. Объяснения эти даются вне связи с реальной исторической почвой, они строятся, как правило, на отождествлении понятий разных уровней, магии чисел, игре слов и ложных этимологиях. И хотя в использовании этих приемов творцы брахман достигают большого искусства, в целом стиль брахман остается сухим и монотонным, лишь иногда ритмичное чередование повторов и ритуальных формул придает ему величественность и внутреннее напряжение. В брахманах утверждалась также космическая символика Вед. "Ригведа" представляла землю, "Яджурведа" – воздушное пространство, "Самаведа" – небо. Человек, овладевший при помощи ритуала этими тремя Ведами – стихиями, овладевал и Вселенной. На этой основе сложилась школа ритуалистов.

Тщательный разбор и комментирование четырех сборников Вед привело к зарождению научных знаний о языке. Поскольку задачей брахманов было разъяснение смысла Вед, каждая брахмана примыкает к той или иной из Вед. К брахманам принадлежат «Айтарейя» и «Каушитаки-брахманы» «Ригведы», «Гайттирия» и «Шатапатха-брахманы» «Яджурведы», «Джайминия», «Шадвинша-» и «Гандьямаха-брахманы» «Самаведы», а также около десятка других сочинений, менее древних и значительных. Брахманы являются связующим звеном между четырьмя ведическими сборниками и последующими жанровыми формами ведической литературы. С художественной точки зрения наибольший интерес вызывают вкрапленные в прозу брахман мифы, легенды и сказания. Обычно они приводятся «к случаю», иллюстрируя происхождение того или иного ритуального акта или в качестве комментария к уже не вполне ясному ведийскому тексту (см. легенды о Пуруравасе и Урваши в «Шатапатха-брахмане» и о Шунахшепе в «Айтарейя-брахмане»). Но часто даже в культовом контексте они сохраняют относительную независимость и могут рассматриваться как древнейшие, и притом весьма яркие, образцы индийской повествовательной прозы. Иногда эти сказания, восходящие в своих

истоках к общеиндийскому фольклору, обнаруживают поразительное сходство со сказаниями других народов. Неоспорима, в частности, близость легенды о Пуруравасе и Урваши к римской сказке об Амуре и Психее или легенды о потопе в «Шатапатха-брахмане» к соответствующим шумерским, семитским и греческим мифам.

По мере формирования ведийская религия придавала все большее значение аскетизму. Правила поведения отшельников, нормы их жизни установлены в *араньяках* ("лесные книги"). Отшельники не совершали жертвоприношений, связанных с ритуалом. В араньяках получила развитие та сторона жреческой идеологии, которая связана с философским обоснованием религии, получившей название "брахманизм", с оправданием жреческого господства.

Разложение первобытнообщинного строя привело к образованию в X-VI вв. до н.э. первых государств. Племенная общность уступила место территориальной, что послужило стимулом к образованию народностей. Ученость все более концентрировалась в руках брахманства. Араньяки подготовили появление *упанишад* – философских трактатов, где впервые в истории Индии мысли о сущности бытия вылились в стройную систему. Разработка норм обрядности, которая началась еще в начальных жанрах ведической литературы, была продолжена в *сутрах* (букв. "нить").

Уже в брахманах (особенно в мифах о сотворении мира «владыкой живых существ» Праджapati) мы сталкиваемся с попытками философских размышлений о сущности мироздания, богов и людей. Однако специально философскому аспекту ведийской религии посвящены произведения третьего разряда ведийской литературы — *упанишад* (букв.: «сидение-[ученика]-подле-[учителя]», впоследствии — «сокровенное знание»). Число упанишад чрезвычайно велико (всего их свыше двухсот, написанных частично стихами, частично прозой), но подлинно древними, непосредственно примыкающими вместе с араньяками к брахманам и заключающими ведийскую литературу «шрути», являются следующие:

1. Айтарейя (Ригведа)
2. Брихадараньяка (Шукляяджурведа)
3. Иша (Шукляяджурведа)
4. Тайттирия (Кришнаяджурведа)
5. Катха (Кришнаяджурведа)
6. Чхандогья (Самаведа)
7. Кена (Самаведа)
8. Мундака (Атхарваведа)
9. Мандукья (Атхарваведа)
10. Прашна (Атхарваведа)

Эти десять упанишад – наиболее важные и основополагающие. Современные учёные полагают, что они также относятся к старейшим из всех текстов упанишад. Многие другие упанишад сохранились до наших дней. В традиции индуизма упанишад, как уже было указано, относятся к *шрути*, которые считаются вневременными, вечными и *апаурушея* (не имеющими конкретного автора). По этой причине датировка составления различных упанишад не имеет для индуистов никакого значения и представляется им бессмысленным занятием.

Чаще всего упанишад классифицируют согласно их тематике. Упанишад, которые посвящены тому или иному божеству, обычно классифицируются как *шайва* (шиваитские), *вайшнава* (вишнуитские) и *шакта* (шактийские) упанишад.

Упанишад, в отличие от брахман, ставят себе целью научить не точному исполнению культовых предписаний, а глубокому постижению законов и смысла бытия. Именно в упанишадах развиты — впоследствии ставшие кардинальными для индийской религии и философии — доктрины *сансары* (круговорота рождений), *кармы* (предопределенности форм существования индивидуума его же собственными деяниями в прошлом), *мокши* (освобождения) и, прежде всего, учение о Брахмане и Атмане (единстве всего сущего, объекта и субъекта). Так, в одном из самых знаменитых отрывков из «Чхандогья-упанишад» мудрец Уддалаки Аруни наставляет своего сына Шветакету, что объективно сущее (Брахман) нераздельно присутствует во всех явлениях живой и неживой природы и одновременно эта

высшая объективная субстанция тождественна началу субъективному, индивидуальному (Атману). Сконденсированное в формуле **tat tvam asi** («Ты есть То»), поучение это составляет краеугольный камень философии упанишад.

Как это вообще свойственно древним религиозно-философским текстам, создатели упанишад облекали свои идеи в форму аллегории, притчи, развернутого сравнения, нашли, подобно Платону, такой специфический прием изложения абстрактных концепций, как диалог учителя и ученика. Выразительность и своеобразие стиля упанишад, преломлявшего отвлеченную мысль в конкретно-чувственные образы, содействовали распространению их учения не только в Индии, но и далеко за ее пределами. Влияние упанишад можно обнаружить в сочинениях раннехристианских мыслителей и неоплатоников, у персидских суфиев и средневековых европейских мистиков, наконец, в новой западной философии, начиная с Шопенгауэра и Эмерсона. Упанишад в какой-то мере отражали свободную интеллектуальную реакцию на окостеневшие и уже не вполне отвечающие изменившимся социально-историческим условиям догматы ведийской религии. Однако и формально и по существу они не порывали с ними, а лишь намечали новую возможность их интерпретации.

### Отрывки из "Упанишад" и комментарии

#### АЙТАРЕЯ УПАНИШАДА

#### ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

...Поистине, это было вначале одним Атманом. Не было ничего другого, что бы мигало. Он подумал: "Теперь я создам миры".

1. Он создал эти миры: небесные воды, частицы света, смерть, воду. Небесные воды – над небом, небо – [их] опора, воздушное пространство – частицы света, земля – смерть; что находится внизу, то – вода.
2. Он подумал: "Вот эти миры. Теперь я сотворю хранителей миров". И, извлекая из вод *пурушу*, он придал ему внешний облик.
3. Он согрел его. Рот этого согретоного раскрылся, словно яйцо; изо рта [вышла] речь, из речи – огонь. Ноздри [его] раскрылись; из ноздрей [вышло] дыхание, из дыхания – ветер. Глаза [его] раскрылись; из глаз [вышло] зрение, из зрения – солнце. Уши [его] раскрылись; из ушей [вышел] слух, из слуха – страны света. Кожа [его] раскрылась; из кожи [вышли] волосы, из волос – травы и деревья. Сердце [его] раскрылось; из сердца [вышел] разум, из разума – луна. Пуп [его] раскрылся; из пупа [вышел] выдох, из выдоха – смерть. Детородный член [его] раскрылся; из детородного члена [вышло] семя, из семени – вода.

...

1. Будучи сотворены, эти божества погрузились в этот великий океан. [Атман] подверг этого [пурушу] голоду и жажде. [Божества] сказали ему: "Сотвори нам пристанище, пребывая в котором мы поедали бы пищу".
2. Он привел им корову. Они сказали: "Поистине, этого нам недостаточно". Он привел им лошадь. Они сказали: "Поистине, этого нам недостаточно".
3. Он привел им *пурушу*. Они сказали: "Да, это хорошо сделано". Поистине, поэтому *пуруша* – это хорошо сделанное. [Атман] сказал им: "Войдите каждый в свое пристанище".
4. [Тогда] огонь, став речью, вошел в рот. Ветер, став дыханием, вошел в ноздри. Солнце, став зрением, вошло в глаза. Страны света, став слухом, вошли в уши. Травы и деревья, став волосами, вошли в кожу. Луна, став разумом, вошла в сердце. Смерть, став выдохом, вошла в пуп. Вода, став семенем, вошла в детородный орган.
5. Голод и жажда сказали ему [Атману]: "Сотвори [пристанище и] нам". Он сказал им: "Я доставляю вам долю в этих божествах, я делаю вас соучастниками в них". Поэтому, какому божеству ни приносится подношение, голод и жажда бывают соучастниками в нем.

...

1. Он [Атман] подумал: "Вот и миры, и хранители миров. Я сотворю пищу для них".

2. Он согрел воду. Из нее, согретой, он произвел воплощенный образ. Поистине, воплощенный образ, который он произвел, и есть пища.
3. Будучи созданной, эта [пища] пожелала ускользнуть от него. Он хотел схватить ее речью, он не смог схватить ее речью. Если бы он схватил ее речью, то можно было бы насытиться пищей, уже произнося речь.
4. Он хотел схватить ее дыханием, он не смог схватить ее дыханием. Если бы он схватил ее дыханием, то можно было бы насытиться пищей, [уже] вдыхая [ее запах].
5. Он хотел схватить ее глазом, он не смог схватить ее глазом. Если бы он схватил ее глазом, то можно было бы насытиться пищей, уже видя [ее].
6. Он хотел схватить ее слухом, он не смог схватить ее слухом. Если бы он схватил ее слухом, то можно было бы насытиться пищей, уже слыша [о ней].
7. Он хотел схватить ее кожей, он не смог схватить ее кожей. Если бы он схватил ее кожей, то можно было бы насытиться пищей, уже касаясь [ее].
8. Он хотел схватить ее разумом, он не смог схватить ее разумом. Если бы он схватил ее разумом, то можно было бы насытиться пищей, уже размышляя [о ней].
9. Он хотел схватить ее детородным членом, он не смог схватить ее детородным членом. Если бы он схватил ее детородным членом, то можно было бы насытиться пищей, уже изливая [семя].
10. Он хотел схватить ее выдохом, он достал ее. Хватающий пищу – ветер; живущий пищей – это, поистине, ветер.
11. Он подумал: "Как же это может существовать бел меня?". Он подумал: "Каким [путем] я войду [в это тело]?". Он подумал: "Если речью говорят, если дыханием дышат, если глазом видят, если слухом слышат, если кожей касаются, если разумом размышляют, если выдохом выдыхают, если детородным членом изливают [семя], то кто же я?".
12. И, рассекши [черепной] шов, он вошел через эти врата. Имя этих врат – *видрити*. Это – блаженство. [Там] у него три пристанища, три [состояния] сна. Вот – пристанище, вот – пристанище, вот – пристанище.
13. Рожденный, он стал рассматривать существа [с мыслью]: "О чем другом захотели бы здесь говорить?". Он увидел этого *пурушу*, всепроникающего Брахмана, [и сказал]: "Я увидел это".
14. Поэтому [его] имя Идандра, поистине, [его] имя Идандра. И его, Идандру, тайно называют Индрой, ибо боги любят тайное.

## ВТОРАЯ ЧАСТЬ

1. Поистине, этот [Атман] сначала становится зародышем в человеке. Это семя – силу, собранную из всех членов тела, – [человек] носит в себе как Атмана. Когда он изливает это в женщину, то он порождает его. Это его первое рождение.
2. Это [семя] становится Атманом женщины – словно частью ее собственного тела; поэтому оно не приносит ей вреда. Она питает этот Атман [мужчины], вошедший туда.
3. Ее, питающую, следует питать. Женщина носит его как зародыш. Он питает дитя *до* и *после* рождения. Питая дитя до и после рождения, он питает самого себя ради продолжения этих миров, ибо таким образом бывают продолжены эти миры. Это его второе рождение.
4. Он, его Атман, становится на место [отца] ради [исполнения] добрых дел. Далее другой его Атман, совершив то, что надлежит совершить, достигнув [своего] срока, уходит. Уйдя [из этого мира], он рождается снова. Это его третье рождение. Так сказано *риши*: "Еще пребывая в [материнском] лоне, я узнал все рождения богов. Сотня железных крепостей охраняла меня; с быстротой сокола я улетел оттуда". – Так сказал Вамадева, еще лежа в [материнском] чреве.
5. Зная это и поднявшись вверх после распада этого тела, он достиг в том небесном мире [исполнения] всех желаний и стал бессмертным.

## ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

1. "Кто [он – тот], кого мы почитаем как Атмана? Кто из них Атман?" – Тот, благодаря которому видят, благодаря которому слышат, благодаря которому обоняют запахи, благодаря которому произносят речь, благодаря которому распознают сладкое и несладкое.
2. То, что является сердцем и разумом, сознание, разумение, распознавание, познание, мудрость, пронизательность, стойкость, мышление, рассуждение, стремление, память, представление, намерение, жизнь, любовь, господство – все это имена, данные познанию.
3. Он – Брахман, он – Индра, он – Праджапати и все эти боги и пять великих элементов: земля, ветер, воздушное пространство, вода, свет; и эти маленькие разнообразные существа от того или

иного семени – рожденные из яйца, и рожденные из чрева, и рожденные из пота, и рожденные из ростка; и лошади, коровы, люди, слоны; и все, что дышит, и движущееся [по земле], и летающее, и неподвижное. Все это Ведомо познанием, утверждено в познании. Мир Ведом познанием, утверждён в познании. Познание – Брахман.

4. [Наделенный] этим познающим Атманом и поднявшись из этого мира, он достиг в том небесном мире [исполнения] всех желаний и стал бессмертным, стал [бессмертным].

#### Комментарий

Эта упанишада включается в состав Ригведы. Словно драгоценные камни, сверкают ее шесть глав, где описано абсолютное Атмическое Начало. Видение Атмана, приходящее в результате уничтожения иллюзии и незнания, становится возможным для духовного искателя именно благодаря этой упанишаде. Ее название имеет два смысла: *вьявахара* и *вишишта*. Употребленная в смысле *вьявахара*, она указывает на дживи, в каждом дживи Атман проявляет себя во внешнем мире с помощью органов восприятия, или джняна-индрий. Само слово *Атман* происходит от корня *ат*, который, помимо прочего, свидетельствует о распространении, поглощении, движении. Следовательно, слово *Атман* означает всеобщую имманентность, всеобщее поглощение и вечное движение. А это и есть сам *Брахман*.

В состоянии бодрствования Атман воспринимает все жизненные впечатления; в стадии сновидений активность воспринимающих и действующих органов подавлена, но Атман создает свои собственные формы и имена на основе опыта и впечатлений, исходящих из внешнего мира; в стадии "глубокого сна" Атман становится имманентным всему и всеобъемлющим и играет свою главную роль – чистого блаженства, не принимая в расчет ничего, что находится внутри или снаружи. Сущность мира соответствует состояниям человека в этих трех стадиях. Ограниченный иллюзорными рамками обстоятельств, пространства и времени, Атман также может восприниматься как ограниченный и зависимый от условий, но это не есть его истинная природа. Он не имеет ни конца, ни начала. Он неизменен; Ему известно все. Он может достигнуть всего; у Него нет признаков. Он вечен, незапятнан, сознателен, свободен. Он не имеет себе равных. Он – единственный, цельный и неделимый.

Внешний мир постигается путем непосредственных ощущений, т.е. все, на что можно указать "это", "то", а также все, что различается по форме или названию, относится к понятию "Творение", или *сришти*. Творение означает акт и его результат; а что же тогда было до этого акта? "Идам агре, Атма ева асит" – "до него был один лишь Атман". Мир, или *джагат*, это некий продукт, который сначала был в скрытом состоянии, а позднее – стал явным. Будучи скрытым, он не обнаруживал себя в Атмане. Когда же возникло побуждение к множественности, тогда появилось множество имен, и все это разнообразие стало различимым. Таким образом, критерий проявленного мира – это способность к восприятию его органами чувств.

Имя – это звук, проявляющийся в слове. Когда во фразе "это – Ранга", произносится звук "Ранга", услышавший его поворачивается к человеку, на которого ему указали, и идентифицирует его с именем Ранга. Слово и его значение неразделимы. Ни то, ни другое не существовало до Творения. Поэтому Атман и непроявленный *джагат* недостижимы для ума, создающего формы мира. После акта творения, когда имя и форма стали сутью этого мира, все может быть определено с помощью слов и их значений. То недвойственное, которое было, есть и будет – это Атман. Проявления множественности и разнообразия в именах и формах – это *джагат*. Но в основе всего лежит только одна единая субстанция – *васту*.

Единый океан предстает иногда как пена, как бурное кипение, как большая или малая волна; так же и акт творения обнаружил видимое многообразие неизменного Единого. Многообразие связано с *миопьей*, невежеством. Нет необходимости класть в основу иное бытие, кроме Атмана. Невежество – *миопья*, или *майя* порождено волей Атмана. Оно неотделимо от Атмана. Сила неотделима от сильного человека, не так ли? Атман свободен от различий; он не отличен от того, что подобно ему, от того, что "не похоже" на него, он неотличим от самого себя. Он ясно и решительно провозглашается как *Ека ева* – только Один.

Однако понимание единства приходит не сразу. Эта идея похожа на веревку, которую принимают за змею, или на обманчивый мираж. Сам Атман ведет нас по неверному пути, представляясь миром. Все это – трюки фокусника, которым управляет воля Абсолюта. Веревка есть истинная причина иллюзии, в силу которой мы принимаем ее за змею. Атман недостижим для чувств; у него нет ни членов, ни тела. Только одно объяснение, а именно, что все это – нереальная иллюзия, сможет удовлетворить критика, задающего вопросы: как мир мог возникнуть из Атмана, который есть лишь чистое сознание?

Все есть Атман, даже *майя* – иллюзия многообразия. Она настолько сильна, что производит действия при помощи таких инструментов, как сенсорные органы. Вы можете заявить, что это ваша воля и сила приводят к тому или другому действию, но на самом деле его совершает сила иллюзии, порожденная Атманом.

Мир, созданный таким образом, лишен сознания, и поэтому к нему нужно относиться как к *янтре* (вспомогательному средству, символу). Может ли машина после ее изготовления и установки работать без механика и машиниста? Бог создал Вират-Пурушу из пяти элементов; Он наделил его головой и членами. Как гончар лепит глиняную фигуру из земли, которую он накопал, так и Бог сотворил Вират-Пурушу из элементов. *Локапалы* (органы чувств) создавались из членов этого Пуруши, и затем каждое из них было отделено и передано соответствующему божеству. Спереди – лицо и рот с божеством Агни, "ответственным" за речь (*вач*), которая есть функция рта, носа и глаз; таким образом были созданы органы чувств и назначены ответственные за них божества.

Эти божества освящают чувства и следят, чтобы они правильно функционировали. Внешний вид глаза, носа или уха может быть вполне нормальным, но без помощи контролирующего божества эти органы вовсе не могли бы действовать. Корова и лошадь были сотворены из вод и предложены богам, но те остались недовольны; поэтому в ответ на их просьбу был создан Пуруша по образу и подобию Вират-Пуруши. И поскольку этот Пуруша обладал умением различать (*вивекой*), боги были удовлетворены. Все тела, кроме тела человека, являются лишь инструментами для использования плодов действия. Человеческое тело – единственный инструмент для освобождения.

Господь, поселившись в теле, становится той силой, которая соединяет чувства и ум с объективным миром. Как актер, Он входит в контакт с внешним миром и использует весь опыт предшествующих рождений. В присутствии Бога танцовщица-буддхи пляшет в унисон с ритмом чувств, перескакивая с одного объекта на другой.

Итак, Господь освещает все через форму *дживи*. Параматман, заключенный в рамки дживатмана, имеет три выхода во внешний мир: глаза, горло и сердце. Глаза сверкают особым блеском, когда достигается реализация Брахмана или даже когда делается попытка этого достигнуть. Это очевидный факт. Добившись знания своей реальности, дживи может не обрести способности выразить открывшуюся ему истину: "все, кроме Атмана, есть ничто"; но он обретает знание, что все кругом – лишь формы Брахмана. Тот, кто глубоко проникается идеей об единстве дживи и Брахмана, безусловно открывает для себя цель жизни; в этом нет сомнения.

Стадии бодрствования, сновидений и глубокого сна не имеют отношения к Атману. Они связаны только с физическими, сенсорными причинами и следствиями. У каждого человеческого существа есть два тела: свое собственное и родовое. Обязательства учиться, овладевать знаниями, повторять Божье имя и выполнять взятые на себя задачи передаются от отца к сыну в момент смерти отца. Сын, став представителем отца и чтя его память, принимает на себя эти обязательства. Отец покидает свое тело и принимает другое, более соответствующее совершенным действиям и тенденциям, закрепленным в прошлом рождении. И это есть третье рождение отца. Первые три мантры говорят только о двух рождениях, физическом и духовном. К ним теперь добавляется и третье – продолженное сыном.

Вамадева риши постиг Атма-сварупу именно в этой форме и стал свободным от постоянных изменений объективного мира.

### МАНДУКЬЯ УПАНИШАДА

1. Ом! Этот звук – все это. Ом! Этот звук – все это. Вот его разъяснение: Прошедшее, настоящее, будущее – все это и есть звук Ом. И то прочее, что за пределами трех времен – тоже звук Ом!
2. Ибо все это – Брахман. Этот Атман – Брахман. Этот Атман имеет четыре стопы.
3. [Находящаяся в] состоянии бодрствования, познающая внешнее, из семи членов, из девятнадцати ртов, вкушающая грубое, *вайшванара* [вот] первая стопа.
4. [Находящаяся в] состоянии сна, познающая внутреннее, из семи членов, из девятнадцати ртов, вкушающая тонкое, *тайджаса* – [вот] вторая стопа.
5. Когда уснувший не имеет никакого желания, не видит никакого сна, – это глубокий сон. [Находящаяся в] состоянии глубокого сна, ставшая единой, пронизанная лишь познанием, состоящая из блаженства, вкушающая блаженство, чье лицо – мысль, *праджня* – [вот] третья стопа.
6. Это всеобщий владыка, это всезнающий, это внутренний правитель, это источник всего, начало и конец существ.

7. Не познающей внутреннего, не познающей внешнего, не познающей обоих, не пронизанной [лишь] познанием, [не являющейся] ни познанием, ни не-познанием, невидимой, неизреченной, неуловимой, неразличимой, немислимой, неуказуемой, сущностью постижения единого Атмана, растворением проявленного мира, успокоенной, приносящей счастье, недвойственной – считают четвертую [стопу]. Это Атман, это надлежит распознать.
8. Это Атман в отношении к звукам, звук Ом в отношении к частям. Стопы [Атмана] – части, и части – стопы: звук *о*, звук *м*.

*Комментарий.*

Эта упанишада – сердцевина Веданты; по глубине содержания она несравнима с прочими упанишадами. Она также является самой главной, выделяясь среди других тем, что познание лишь ее одной признается достаточным для достижения освобождения. Она очень коротка и состоит всего лишь из двенадцати мантр! Она разделена на четыре части – *агама*, *вайтатхья*, *адвайта* и *алаташанти*. Агамапракарана посвящена толкованию Пранавы (ОМ) – тайному учению, являющемуся ключом к самореализации. Во второй *пракаране* (части) обсуждается и опровергается дуалистическая доктрина – основное препятствие на пути к освобождению. В третьей части проповедуется *адвайта* – философия недвойственности – единства. Последняя часть посвящена разбору и критике противоречивых философских систем, не имеющих в своей основе учения Вед.

Звук ОМ вмещает в себя все звуки. Все звуки рождены из ОМ и являются лишь его видоизменением. Брахман – тоже ОМ. Брахман тождественен ОМ и узнаваем с помощью ОМ. Брахман, сам недоступный познанию, проявляется в познаваемой форме как Атман.

Различия *вишвы*, *тайджасы* и *праджны* (фаз бодрствования, сновидений и глубокого сна) – не более, чем внешние покровы, скрывающие Атмана; Атман остается неизменным, незатронутым этими тремя стадиями человеческого существования. Это все тот же Атман, которого мы полагаем сущностью нашего "я". "Я" или Атман подобен рыбе в воде – рыбе безразлично, куда она плывет, к одному берегу или к другому, хотя сама вода ограничена и направляется берегами. В фазе глубокого сна все васаны (импульсы) отключены и, хотя они потенциально существуют, их активность не проявляется. В фазе сновидений человек следует своим импульсам и, добываясь желаемого, испытывает удовлетворение. Все, что влечет и приковывает человека к миру ощущений, заставляя его стремиться к объектам внешнего мира, рождается во время фазы бодрствования и фазы сновидений. Ум находится в состоянии возбуждения, а это благоприятная почва для появления импульсов, их приумножения и прочного закрепления. По существу, именно возбужденный ум является причиной Творения, ум стоит за всеми *сришти* (проявленными объектами).

*Часть 3. Ведийский пантеон.*

В пантеоне древних ариев, как и во многих других мифологиях, выделяется образ верховного Бога-отца, прародителя и повелителя прочих божеств, который принимает черты патриарха – главы рода в человеческом обществе. У древних греков это Зевс, у ариев – Дьяус, Бог Неба и небесного света.

Дьяус (Небо) и Притхви (Земля) – отец и мать всего сущего, всеобщие родители. Но эти древнейшие божества ко времени прихода ариев в Индию уже теряют свое значение. Дьяуса в роли главы пантеона сменяет другое божество неба - Варуна.

В этом образе отразились первые попытки определения общего закона мироздания. Варуна – отец всего живого, - великий вседержитель мирового порядка, называемого *рита*, порядка, который он сам установил в созданной им Вселенной. Его волей разделяются небо и земля, по его непреложным законам движется в небе Солнце, восходит месяц, звезды светят ночью и исчезают днем.

Особенно подчеркивается в гимнах всеведение Варуны. Он знает все тайны, бывшие и будущие, людскую правду и ложь. С его всеведением связана его роль небесного судьи и карателя грешников. Гнев его возбуждается грехом, т.е. нарушением его велений, и он заключает грешника в оковы. Но он милосерден к кающемуся, он отпускает грехи молящихся ему и грехи их отцов.

Варуна, блюститель космического и нравственного законов, предстает перед нами в этих гимнах как божество сложившегося и развитого религиозного культа. Но и его в эпоху "Ригведы" уже оттесняют на второй план другие боги, а в послеведической мифологии он становится второстепенным божеством вод.

Мир богов "Ригведы" разделяется на три сферы (*лока*): небо, воздух и земля.

В царстве неба обитают прекрасные и благосклонные к людям божества света.

В предрассветных сумерках, когда на исходе ночи свет борется с тьмой, первыми на утреннем небе появляются Ашвины, двое братьев-близнецов, сыновья Дьяуса, возникшие на золотой колеснице, влекомой крылатыми конями или орлами. Двое могучих витязей, вечно юные и прекрасные, они из всех богов наиболее благосклонны к людям. Они мудры и обладают целительной силой. Ашвины помогают немощным, больным, увечным, они возвращают молодость старым, зрение – слепым, отвращают от людей несчастья и смерть. Особенно прославляются они как спасители гибнущих в водной пучине. Имя *Ашвины* означает буквально "конники" и олицетворяют они предрассветные сумерки.

Вслед за Ашвинами восходит на небе Ушас, богиня зари. Ушас – лучезарная дева, рожденная в небе, дочь Дьяуса, светлая сестра темной ночи Ратри ("одна облачается в звезды, другая – в солнечный свет", - говорится о них в гимне), и когда Ушас появляется в небе, темная сестра охотно уступает ей дорогу.

Ушас – самое поэтическое создание ведической мифологии; гимны, посвященные ей, принадлежат к числу наиболее замечательных в художественном отношении. Она изображается как прекрасная дева в сверкающем наряде; она едет на блистающей колеснице, запряженной багряными конями или коровами. Ушас поднимается на востоке, светлая, как после омовения, она обнажает свой стан и являет взорам смертных свою красоту. Сбросив черное покрывало ночи, она гонит злых духов и ненавистную тьму. Она поднимает на ноги животных, заставляет вылетать из гнезда птиц, пробуждает и побуждает к действию людей. Ее яркие лучи подобны стадам багряных коров – образ, характерный для древнеиндийской поэзии, где корова – символ всего прекрасного и благого.

В "Ригведе", пантеон которой носит в целом ярко выраженный патриархальный характер, Ушас – наиболее значительный женский образ.

За прекрасной Ушас следует влюбленный в нее Сурья, бог Солнца. Он едет на колеснице, запряженной семью красными конями; Ушас пролагает ему путь в небе. "И когда он распрягает своих коней, - говорится в гимне, - ночь расстилает над всеми свое покрывало".

Часто упоминается око Сурьи. Всевидящий Сурья – соглядатай за всем миром, за всеми существами, их добрыми и дурными делами. Он – ходатай за людей перед Варуной.

Другое солнечное божество "Ригведы" – Савитар, олицетворяющий побудительное воздействие Солнца. С солнечным мифом связывают и бога Вишну.

В царстве воздуха властвует Индра; это главное божество ведийского пантеона, ему посвящено более четверти его гимнов. Это бог-воитель, бог грозы, побеждающий в битвах силы зла. Главный враг его – гигантский дракон Вритра, космический змей, пленивший воды, заключивший их в своем чреве или в недрах гор. Вритру принято толковать как демона засухи, а битву с ним Индры, освободителя вод, - как живительную грозу; некоторые исследователи находят им вполне земные аналогии, но действительный смысл мифа остается неясным.

Вооруженный громом, в сопровождении дружины Марутов, юных богов бурь, Индра вступает в бой с Вритрой. Земля и небо содрогаются в страхе, когда Индра ударяет Вритру своим оружием – *важрой*. Сразив дракона, Индра раскалывает гору громовым ударом и освобождает воды из плена. С ревом вырываются воды (воплощенные в виде мифических коров) из пещеры на свободу и щедро поят землю.

Другой враг Индры – трехголовый змей Вишварупа. Индра побеждает также Валу, демона пещеры, и многих других демонов драконов-асуров.

Если в образе Индры воплощены благотворные стороны грозных стихийных явлений, то другое божество воздушной сферы – Рудра олицетворяет их разрушительные силы. Рудра свиреп и ужасен, как дикий вепрь; гимны, ему посвященные, выражают страх перед его гневом. В "Ригведе" он изображается в облике охотника, одетого в шкуру, вооруженного луком и стрелами. Иногда его стрелы понимаются как молнии, но чаще отождествляются с губительными болезнями; и говорится, что смерть от болезни – это смерть от руки Рудры. Он насылает также порчу на скот, и скот приносится ему в жертву для умиловления. Но он -

также величайший из целителей, и его молят об исцелении людей и скота. Он не только губитель, но и хранитель животных, отсюда его употребительный эпитет – Пашупати.

В "Ригведе" этот бог упоминается сравнительно редко; впоследствии его значение возрастает и становятся более зловещими черты его образа. Позднее он более известен под именем Шива, что буквально означает "Милостивый", - как полагают, эвфемистический эпитет, употреблявшийся для его убогствования.

В сфере земли важнейшее из божеств – Агни, бог огня, бог домашнего очага, покровитель свадебных обрядов. На первый план в этом образе выдвигается его ритуальная функция. Божество Сома является олицетворением священного хмельного напитка. В мифологии последующей эпохи Сома становится Богом Луны.

Из женских божеств, вообще малозаметных в ведийском пантеоне, кроме упоминавшихся Ушас и Притхви, можно назвать Сарасвати – олицетворение священной реки. В послеведической мифологии она становится богиней мудрости и красноречия, супругой Брахмы.

Особое место занимает в "Ригведе" образ Ямы, сына Вивасвата. Это очень древний образ. Яма – первый человек, умерший на земле и открывший путь в иной мир. После этого он стал повелителем царства мертвых. К нему, в его царство, охраняемое двумя чудовищными псами, уходят люди после смерти и вкушают там загробное блаженство. В "Ригведе" нет еще ни представления об аде, ни столь характерной впоследствии для индийских религий веры в переселение душ.

Интересны в "Ригведе" мифические образы, не обладающие в полной мере божественным характером. Эти образы "низшей" мифологии, отражающие древнейшие представления и верования, более подробно раскрываются в поздних Ведах. Таковы *апсары* – небесные нимфы, которые в послеведической мифологии изображаются как прекрасные девы, танцовщицы в царстве Индры, искушающие святых подвижников; *гандхарвы* – гении, небесные певцы и музыканты, супруги апсар; семь мудрецов (семь медведей), ставшие звездами созвездия Большой Медведицы, и др.

Большую роль в мифологии "Ригведы" играют животные, особенно корова. Для скотоводческих племен ариев корова была источником благосостояния, и уже в гимнах "Ригведы" она выступает как поэтический образ: воды, облака, солнечные лучи, сама земля сравниваются с коровами. Почитание и обожествление коровы характерно и для последующих эпох индийской истории.

Культе змей, распространенный впоследствии в Индии, в "Ригведе" еще не обнаруживается. Только в поздневедической литературе появляются *наги* – мифические полубожественные существа, змеи в человеческом облике.

Демонология "Ригведы" различает два рода злых духов. К первому относятся *асуры*, гигантские змееподобные чудовища, обитавшие в безднах воздушного океана. Это враги богов, ведущих с ними бесконечную борьбу. Любопытно, что в "Ригведе" имя асура применяется и к демонам, и к богам. Это отголосок той древнейшей эпохи мифотворчества, когда человек не проводил еще четкого различия между злыми и добрыми духами природных явлений. Только в младших Ведах *асура* как наименование демона последовательно противопоставляется обозначению бога – *дэва*.

Другой класс демонических существ – живущие на земле *ракшасы* – великаны-людоеды, обитающие преимущественно в лесах. В поздних Ведах появляются *пишачи* – отвратительные ночные бесы, населяющие кладбища.

В древнейших частях "Ригведы" отразились многие черты первобытного мышления, но это отнюдь не означает примитивности ее литературной формы. Книга возникла как плод длительной традиции профессионального поэтического творчества в среде родовых певцов – *риши*. Текст ее свидетельствует о высокой культуре стихосложения, о высокоразвитой системе выразительных средств поэтического языка.

## Тема 2. "МАХАБХАРАТА" —

## "СКАЗАНИЕ О ВЕЛИКОЙ БИТВЕ ПОТОМКОВ БХАРАТЫ"

*Часть I. Сюжетная линия, идея и символика поэмы.*

Наряду с данными ведийской и поздневедийской литературы важнейшим источником для исследования древнеиндийской мифологии служат материалы двух эпических поэм — "*Махабхараты*" и "*Рамаяны*", до сих пор почитаемых и любимых индийским народом. Это огромные по размерам произведения, разнообразные по содержанию, неоднородные по составу. Особенно велика по размерам "*Махабхарата*" (примерно 85 тыс. шлок): она в 8 раз превышает "*Одиссею*" и "*Илиаду*", вместе взятые. Эта поэма не дошла до нас в первоначальном виде. В последующие века она неоднократно перерабатывалась и дополнялась. Вокруг основного сказания постепенно наслаивался самый разнородный материал, часто не имевший отношения к главной теме. В этот цикл втягивались на протяжении веков другие популярные в народе героические сказания, отдельные самостоятельные поэмы. Оформление основного сюжета происходило в сер. I тыс. до н.э. (отдельные сюжеты, вероятно, более ранние), а письменная фиксация поэмы относится уже к первой половине I тыс. н.э. (предположительно около V в. до н.э.). Все это сплелось в весьма причудливый, но органически единый комплекс. Этот памятник, складывавшийся первоначально в устной традиции эпических сказителей, окончательно оформился в брахманской среде; он получил отчетливую религиозную окраску и пополнился текстами теологического и философского содержания. Поэма разрослась до гигантских размеров, образовав обширный свод литературного материала многих эпох.

Авторство "*Махабхараты*" приписывается мифическому мудрецу *Вьясе*, который приходится дедом главным героям эпоса.

Между ранними и дошедшими до нас редакциями эпоса лежит, таким образом, колоссальный период времени — период, в основном, устной традиции, — простирающийся примерно на тысячу лет. Естественно, что за этот период "*Махабхарата*" значительно изменилась: она расширилась, вобрала в себя новые сюжеты и темы, пополнилась многочисленными легендами и мифами, дидактическими отрывками и философскими рассуждениями. Но на протяжении всего этого времени нерушимой оставалась основа эпоса — сказание о борьбе двух царских родов, пандавов и кауравов. Именно эти события составляют исконное "ядро" эпоса, и о них вопрошают слушатели мудреца *Вьясу* в начале поэмы:

"Как возникла распря меж мужами,  
чьи дела нетленны?  
И как произошла великая битва,  
гибельная для стольких существ?"

Вот что отвечает на этот вопрос "*Махабхарата*":

В городе *Хастинапуре* (древний город, развалины которого обнаружены в ста километрах к северо-востоку от *Дели*, близ старого русла реки *Ганги*) некогда царствовал потомок царя *Бхараты* — царь *Панду*. У него было пять сыновей: *Юдхиштхира*, *Бхима*, *Арджуна* и близнецы *Накула* и *Сахадева*. Вскоре после их рождения *Панду* умер и трон унаследовал его слепой брат *Дхритараштра*. *Дхритараштра* тоже имел детей: одну дочь и сто сыновей, среди которых любимцем царя был старший — *Дурьодхана*. Сыновья *Панду* (*пандаву*) и *Дхритараштры* (по имени одного из своих предков они зовутся *кауравами*) росли вместе. Скоро дети *Панду* стали превосходить *Кауравов* в воинском искусстве и доблести. Лучшим из них был *Арджуна*, третий брат, отличавшийся замечательной меткостью в стрельбе из лука.

Чем больше совершенствовались *Пандавы*, тем острее становилась зависть к ним *Кауравов*. И зависть превратилась в ненависть.

Когда пришел срок царю *Дхритараштре* назначить себе преемника, он должен был, согласно обычаю, да и по желанию всего народа, объявить им *Юдхиштхиру*. Но *Дурьодхана* и его братья не захотели так просто расстаться с царством. Они убедили *Дхритараштру* послать *пандавов* на празднество в соседний город и туда же тайно направили своего слугу, приказав ему выстроить для *пандавов* дом из смолистого дерева и при случае сжечь его вместе с царевичами. *Пандавы*, однако, разгадали заговор, через подземный ход им удалось убежать в лес, и там они долгое время жили под видом отшельников. На их долю выпали нелегкие испытания. Особенно отличился при этом *Бхима*:

однажды он убил страшного ракшаса Хидимбу, покушавшегося на жизнь братьев, в другой раз избавил целый город от великана Баки, который ежедневно требовал себе человеческих жертв.

Во время странствований по лесу пандавы узнали, что царь *панчалов* (панчалы — племена, населявшие древнюю страну к северо-западу от Дели) Друпада выдает замуж свою дочь Драупади. Вместе с другими соискателями руки царевны явились пандавы в столицу панчалов. Мужем Драупади мог стать только тот, кто сумеет натянуть гигантский лук Друпады и поразить из него цель. Кроме Арджуны, никому не удалось этого сделать, и по решению матери пандавов Кунти Драупади была объявлена женой всех пятерых братьев.

Известие о том, что пандавы живы и породнились с могучим владыкой панчалов, достигло Хастинапура. Родственники царя Дхритараштры — его сводный брат, мудрый Видура, и дядя, благородный Бхишма, — настояли на том, чтобы Юдхштхире была отдана половина царства. На берегу реки Ямуны пандавы выстроили себе новую столицу — Индрапрастху (город, находившийся на территории современного Дели) и много лет жили в ней в мире и благоденствии.

Но вот однажды, по совету своего первенца Дурьодханы, Дхритараштра послал Юдхштхире вызов на игру в кости. Противником его оказался самый искусный в мире игрок — родственник кауравов Шакуни. Юдхштхира проигрывает ему все свои Богатства, земли, скот, рабов и самого себя. В азарте ставит он на кон Драупади — и снова проигрывает. Правда, царь Дхритараштра вначале, было, возвратил пандавам жену и царство, но затем, уступив настояниям Дурьодханы, послал им второй вызов, и на сей раз, опять потерпев в игре неудачу, Юдхштхира вместе с братьями и Драупади должен уйти в изгнание.

Двенадцать лет пандавы прожили отшельниками в лесу, терпя лишения и опасности. Тринадцатый год, скрыв, согласно уговору, свое происхождение, провели они в услужении у царя *матсьев* (племя, населявшее в древности современный индийский штат Джайпур) Вираты. Когда срок изгнания подходил к концу, в страну матсьев вторглось войско кауравов. Пандавы отразили их грабительский набег, а затем объявили свои истинные имена и потребовали у Дхритараштры возвратить им царство.

Напрасно старейшины рода кауравов Бхишма и Видура взывали к благоразумию Дхритараштры. Подстрекаемый своими сыновьями во главе с Дурьодханой, он отклонил притязания пандавов. И тогда стала неизбежной война, в которой приняли участие чуть ли не все цари Индии. Среди союзников кауравов выделялся своей доблестью Карна, внебрачный сын матери пандавов Кунти, которого родные братья оттолкнули от себя насмешками над его низким родом. Зато сторону пандавов принял вождь племени ядавов *Кришна*, земное воплощение верховного бога Вишну.

Великая битва, продолжавшаяся восемнадцать дней, произошла на поле *Куру* (равнина, находящаяся приблизительно в ста километрах к северу от Дели), которое с тех пор почитается в Индии священным. Сначала военное счастье сопутствовало кауравам. Но вот, используя советы хитроумного Кришны, пандавы одного за другим убивают вражеских полководцев: наставника царевичей в военном искусстве Дрону, а также Бхишму, Карну и Шалью. Последним, сраженным палицей Бхимы, погибает Дурьодхана. Битва кончилась. Победа пандавов была полной. Из всего войска кауравов уцелело лишь три воина. Однако ночью эти трое пробрались в спящий лагерь противника и учинили там кровавую резню. Спасти от смерти удалось только пяти братьям и Кришне.

После погребения павших безутешный Дхритараштра и его жена Гандхари, потерявшие всех сыновей, вместе с матерью пандавов Кунти удаляются на жительство в лес. За ними хочет последовать и Юдхштхира: слишком дорогой ценой досталась ему победа. С трудом убедили его братья остаться в Хастинапуре и короноваться на царство. Царствование Юдхштхиры протекало счастливо, его войско под предводительством Арджуны покорило весь мир, но радостные события вновь сменяются горестными. Сначала пандавы узнают, что от лесного пожара погибли Дхритараштра, Гандхари и Кунти, затем, что некий охотник убил Кришну, приняв его за оленя и поразив стрелой в пятку, единственное уязвимое место на его теле.

Теперь уже ничто не может удержать Юдхштхиру от ухода из мира. Оставив преемником на царстве внука Арджуны Парикшита, братья пандавы вместе с Драупади уходят в последнее странствие, в пределы Гималаев. Не выдержав тягот пути, первой умирает Драупади, затем гибнут Сахадева, Накула, Арджуна и Бхима. Одному Юдхштхире довелось быть вознесенным живым на небо. Однако он до тех пор отказывается от райского блаженства, пока не избавляет от мук подземного царства своих братьев. Вместе с ними и другими благородными воинами, павшими на поле Куру, навечно поселяется Юдхштхира на небе, среди Богов.

Повествование "Махабхараты" сгруппировано вокруг рассказа о кровопролитной битве, в которой погибли оба войска противников, великое множество героев. Беспощадная истребительная война — центральная тема "Махабхараты". Зловещий и мрачный колорит событий подчеркнут в "Махабхарате" еще и тем, что сражаются и убивают друг друга близкие родственники, братья, люди одного рода и одной судьбы. Поэтому не мажорной нотой, а плачем матерей и вдов над телами павших воинов заканчивается в эпосе сказание о сражении на поле Куру.

*Отчего же произошла столь ужасная битва? В чем видит эпос ее причину и назначение?*

Сюжетная основа героического эпоса, как правило, строится на судьбах и столкновении индивидуумов. Поэтому обычно и причина войны в эпосе личная, и сама битва решается обычно не столкновением армий, а поединками героев, их доблестью. Такого же рода коллизия воспроизведена и в "Махабхарате". Соперничество и неприязнь с детства разделяют пандавов и кауравов. Кауравы завидуют своим двоюродным братьям, пытаются избавиться от них, лишают земель и власти. Среди взаимных обид особенно значительно по последствиям оскорбление, нанесенное кауравами жене пандавов Драупади. В центральной с позиционной точки зрения сцене игры в кости неукротимый гнев вызывает у пандавов не столько то, что у них коварно отняли царство, сколько глумление над Драупади.

Когда Юдхиштхира проиграл Драупади, брат Дурьодханы Духшасана за волосы притащил полураздетую жену пандавов в собрание; восклицая "рабыня!", он швырнул ее на пол, а затем попытался совлечь с нее платье. Затем Дурьодхана стал открыто намекать, что намерен сделать Драупади своей наложницей. И, наконец, когда кауравы уговаривают Драупади бросить своих мужей, ставших изгнанниками, и выбрать себе в супруги кого-нибудь из них, все пять братьев-пандавов торжественно дают слово, что истребят в битве ненавистный им род сынов Дхритараштры, — слово, которое явилось предвестием грядущего кровопролития.

Мотив оскорбления Драупади имеет мифологическое происхождение и придает конфликту поэмы сугубо личный характер. Связанный с унижением, оскорблением чести эпического богатыря, он, как и остальные испытания, выпадающие на долю героя, призван оттенить его мужество и величие, его право на вечную славу, а вместе с тем и право на славу того героического века, который он представляет.

К испытаниям чести и силы духа, расставленным словно обязательные вехи, на жизненном пути эпического героя, в "Махабхарате" относятся и изгнание пандавов в лес без имущества и без войска, и их схватки с чудовищами, и пребывание в подземном мире, и, наконец, сама битва, в которой пандавы оказываются на пороге смерти.

*Что же настолько разделяло двоюродных братьев пандавов и кауравов, что привело к кровопролитной битве? То, что пандавы боролись за поправленную справедливость, а Дурьодхана руководствовался лишь собственной корыстью и чувством ненависти.* "Махабхарата" несколько раз провозглашает:

Дурьодхана — великое древо гнева;  
Его ствол — Карна, его ветви — Шакуни,  
Духшасана — его обильные плоды и цветы,  
Его корни — неразумный царь Дхритараштра.  
Юдхиштхира — великое древо справедливости;  
Его ствол — Арджуна, его ветви — Бхима,  
Сыновья Мадри — его обильные плоды и цветы,  
А его корни — Кришна, Брахма и брахманы.

*Древо гнева и древо справедливости ...* Эта аллегория, идущая от мифологических представлений о великом древе жизни, не случайна в "Махабхарате". В ней сформулирована сущность ее конфликта, уже не обычного конфликта чести, но конфликта нравственного, конфликта между добром и злом.

*"Где добродетель, там и победа",* — много раз провозглашает "Махабхарата", и в этих слова заключена великая идея поэмы.

Современный текст "Махабхараты" делится на 18 книг – *парва* – неравной величины, насчитывающих около 85 тысяч шлок (двустийши): "Адипарва" – 8884 шлоки, "Сабхапарва" – 2511 шлоки, "Ванапарва" – 11664 шлоки и т.д. Обращает на себя внимание несоразмерность отдельных книг – от 209 шлок до 14732, что, видимо, было вызвано разной степенью редактирования. Каждая парва в свою очередь делится на *адхьяи* (главы).

Кроме 18 основных книг в "Махабхарату" включены также имеющие самостоятельное значение "Хариваншапурана", "Вишнупурана", "Бхавишьяпарва". Включение это свидетельствует о стремлении участников позднейшей редакции придать "Махабхарате" последовательно вишнуитский характер.

Следует отметить также и наличие вполне самостоятельных сказаний – Повести о Шакунтале, Сказания о Матсьяватаре, Сказания о раме, Сказания о Шиби, Легенды о Савитри, Повести о Нале и Дамаянти, а также многочисленных мелких сказаний.

### *Часть 2. "Бхагавадгита".*

Поэма особенно ценна для изучения истории индийской философии и религии, поскольку в ней отразился процесс возникновения основных религиозных, этических и философских идей, сложения принципиальных черт индуизма, культа богов Шивы и Вишну. Вводную часть VI книги "Махабхараты" составляет одно из важнейших религиозно-философских сочинений древней Индии, "Бхагавадгита" (Песнь Господа или Божественная Песнь), сыгравшая выдающуюся роль в истории не только индийской религии, но и культуры в целом. Этот текст, очевидно, был включен в эпическую поэму значительно позднее, чем оформилось ее основное ядро. В этой поэме проповедуется новый путь к спасению, более доступный и действенный, чем пути соблюдения обрядов или познания истины: путь *бхакти*, т.е. любви к Богу в качестве основы духовного совершенствования человека. Почитание единого бога "Бхагавадгита" ставит превыше всего, отражая идеи, близкие тем, которые получили впоследствии развитие в христианстве и суфизме. Эти идеи знаменовали новый этап в эволюции религиозных вероучений. Главным героем Бхагавадгиты является Кришна — индийский раджа, в то же время являющийся *аватарой* — воплощением частицы Творца. Выступая как ипостась великого бога Вишну, Кришна передает людям величайшие духовные наставления. "Бхагавадгита" становится впоследствии священной книгой вишнуизма. Бхагавадгита также преподносит нам целостное представление о таких фундаментальных вопросах философии, как: что такое человек, бог, о смысле жизни человека и принципах его эволюции. Отмеченная высокими поэтическими достоинствами, эта книга на протяжении веков оказывала и вплоть до настоящего времени оказывает большое влияние на духовную жизнь индийцев.

Как составная часть "Махабхараты", "Бхагавадгита" составляет духовное ядро, концептуальный стержень поэмы, к которому стянуты ее основные идейные нити. Философские истины в Бхагавадгите излагаются в форме диалога между Кришной и его другом Арджуной перед военным сражением.

...Сражение на поле Куру вот-вот должно начаться. Войска кауравов и пандавов во главе со своими вождами выстроились друг против друга. И вдруг Арджуна, уже было натянувший лук, роняет его. Арджуна долго готовился к этой праведной битве. Но, оказавшись со своим войском перед рядами воинов противоборствующей стороны, среди которых он узнаёт лица своих родственников и прежних друзей, он, провоцируемый на это Кришной, начинает сомневаться в своём праве участвовать в сражении и делится с Кришной своими переживаниями. Кришна упрекает его: посмотри, сколько людей собралось здесь, чтобы умереть за тебя! И битва Ведь уже неминуема. Как же можешь ты, приведший их на смерть, сам покинуть их в последний момент!? Раз уж ты — профессиональный воин — взялся за оружие, так сражайся за правое дело. И пойми, что жизнь каждого из нас в теле — лишь краткий отрезок истинной жизни. Человек не есть тело, и он не умирает со смертью тела. И — в этом смысле — никто не может убить и никто не может быть убитым.

Кришна — земное воплощение бога Вишну — в этой сцене возникший Арджуны. В терминах древнеиндийской философии *седок* в колеснице — это индивидуальная *душа*, а

*возничий* — это ее *разум*, различающий добро и зло, ее лучшая и бессмертная часть. И вот Кришна, божественный наставник Арджуны, а на философском уровне — его духовное "я", приобщенное к Абсолюту, разъясняет Арджуне его заблуждение, раскрывает ему смысл высшего морального закона, вечной дхармы.

Все тела, все отдельные существования, — говорит Кришна, — преходящи: словно обветшалую одежду, их время от времени сбрасывает вечная, непреходящая, единая душа. Поэтому бессмысленна скорбь о смертях и радость от рождений; страдания и радость одинаково ничтожны и бесплодны; и тот, кто знает это, равнодушен к ним и стремится лишь наилучшим образом выполнить выпавший ему в этой жизни удел. Арджуна рожден кшатрием, воином, его долг — сражаться и, уклоняясь от своего долга ради иллюзорных сомнений и сострадания, он нарушает дхарму, искажает установленную гармонию мира:

Признав равным счастье и несчастье,  
достижение и утрату, победу и поражение,  
Готовься к битве, дабы не впасть в грех.

Арджуна, заинтригованный этими словами Кришны, задаёт всё новые вопросы. И из ответов следует, что путь к Совершенству лежит, разумеется, не через убийства, а через Любовь — Любовь сначала к "проявленным" аспектам Бога-Абсолюта, а потом и к самому Творцу.

Ответы Кришны и составляют основу Бхагавадгиты — одной из величайших — по глубине мудрости и широте охвата фундаментальных проблем — из книг, существующих на Земле.

## Отрывки из "Бхагавадгиты"

### Беседа 1

... На поле Дхармы, на святом поле Куру собравшиеся вместе горят жадной сразиться; ... загремели раковины и литавры, барабаны и роги, и гром от них был страшный. [Арджуна] увидел стоящих друг против друга отцов и дедов, гуру, дядей, двоюродных братьев, сынов и внуков, друзей, тестей и товарищей давних, разведенных по враждебным ратям. При виде всех этих выстраивающихся родственников охваченный глубокой жалостью, со скорбью промолвил: о Кришна, при виде моих родных, выстраивающихся в бой и палимых жадной сражения, ноги мои подкашиваются и горло моё пересыхает, моё тело дрожит и волосы поднимаются дыбом, и вся кожа моя пылает; не в силах я стоять, и голова идёт кругом. И вижу я зловещие знамения ... И не предвижу я никакого добра от этой братоубийственной войны. Не желаю я победы, о Кришна, ни царства, ни наслаждений. Ни к чему нам царство! О Говинда! К чему наслаждение или сама жизнь? Те, которым мы желаем царство, счастье, усладу, — они стоят здесь, готовые к сражению, отрекшиеся от жизни и от богатства, — учителя, отцы, сыновья, также и деды, дяди, тести, внуки, шурины и другие родственники. Не хочу я убивать их, хотя бы и самому пришлось быть убитым, о Мадхусудана! Не хочу, даже если бы это дало мне власть над тремя мирами! Как же решиться на это ради земной власти? Какое может быть для нас удовлетворение в убийстве этих сыновей Дхритараштры, о Джанардана? Большой грех совершим мы ... Если бы меня, безоружного, несопротивляющегося, вооружённые сыны Дхритараштры убили в бою, мне было бы легче. Сказав это на поле битвы, Арджуна опустил на сиденье колесницы, охваченный скорбью. Он бросил лук и стрелы...

### Беседа 2

... Ему, охваченному скорбью, с глазами полными слез, повергнутому в отчаяние, Мадхусудана молвил: Откуда напало на тебя в минуту опасности это позорное, недостойное арийца отчаяние, закрывающее врата рая, о Арджуна? Не поддавайся слабости, о Партва! Отряхнув презренное малодушие, воспрянь, Парантапа! Арджуна сказал: О Мадхусудана! Как я направлю стрелы на Бхишму и на Дрону — на тех, которые достойны глубокого почтения, о Победитель врагов? Воистину, лучше питаться подаянием как нищий, чем убивать этих великих гуру. Убив этих высокочтимых гуру, я буду есть пищу, окрашенную их кровью. И не знаю, что лучше для нас: быть побеждёнными или победить тех, что стоят против нас — сынов Дхритараштры, со смертью которых мы сами потеряем охоту к жизни. С сердцем, пронзённым тоской, с помутившимся разумом — я больше не вижу свой долг. Молю Тебя: скажи определённо — что лучше? Я — Твой ученик, умоляющий Тебя, — научи меня! Обратившись с этими словами ... сокрушитель врагов сказал: "Я не буду сражаться", — и умолк.

Стоя среди двух ратей, с улыбкой обратившись к поверженному в отчаяние, [Кришна] Ты скорбишь о том, о чём не следует скорбеть, хотя и говоришь слова мудрости. Но мудрые не оплакивают ни живых, ни мёртвых. Ибо, поистине, не было времени, когда Я, или ты, или эти владыки земли не существовали; воистину, не перестанем мы существовать и в будущем. Подобно тому, как живущий в теле переживает детство, зрелость и старость, так же покидает он одно тело и переходит в другое. Сильный об этом не скорбит. Соприкосновение с материей бросает в холод и в жар, доставляет наслаждения и страдания: эти ощущения преходящи, они налетают и исчезают — выноси их мужественно! Тот, кого они не мучают, о лучший из людей, кто уравновешен и стоек в радости и горе, — тот способен достичь бессмертия. Знай, что у временного, преходящего — нет истинного бытия; а у вечного, непреходящего — не бывает небытия. Всё это различают те, кто проникли в суть вещей и видят истину. И запомни, что никому никогда не разрушить Того, Кем пронизано всё бытие. И никогда не привести Его к смерти. Это Вечное и Непреходящее — никому не подвластно. Преходящи лишь тела воплощаемого. Но сам он — вечен, неразрушим. Поэтому — сражайся, о Бхарата! Думающий, что он может убить, и думающий, что он может быть убитым, — оба одинаково заблуждаются. Человек не может ни убить, ни быть убитым. Он не возникает и не исчезает; раз получив бытие, он не перестаёт существовать. Нерождённый, вечный, древний, бессмертный — он не гибнет, когда убивают его тело. Кто знает, что он — неразрушим, вечен, нерождён, бессмертен, — как может тот убить, о Партха, или быть убитым? Подобно тому, как человек, сбросив ветхую одежду, надевает новую, так бросает он изношенные тела и облекается в новые. Оружие не рассекает его, огонь не палит, вода не мочит, ветер не иссушает. Воистину, смерть предназначена для рождённого, а рождение неизбежно для умершего. О неизбежном — не скорби! И, взирая на свою собственную дхарму, ты не должен колебаться, о Арджуна: воистину, для кшатрия нет ничего более желанного, чем праведная война. Счастливы, о Бхарата, те кшатрии, которым выпадает на долю такое сражение; оно подобно отверзтым вратам в Небеса. Но если теперь ты не вступишь в этот праведный бой, отвергнув свою дхарму и свою честь, то ты примешь на себя грех. И все живущие узнают о твоём вечном позоре. А для славного позор — хуже смерти. Великие предводители на колесницах подумают, что страх заставил тебя бежать с поля битвы. И ты, которого они столь высоко чтили, станешь презренным для них. Много недостойных слов скажут твои враги, клевета на твою доблесть. Что может быть больнее? Убитый — ты попадешь в рай; победитель — ты насладишься Землёй. Восстань же ... и будь готов к борьбе! Признав равными радость и скорбь, достижение и неудачу, победу и поражение, — вступи в битву! Так ты избежешь греха.

### ***Беседа 3***

Благословенный сказал:

... непрестанно исполняй свои обязанности без привязанности (к награде), ибо, воистину, так совершая действия, человек достигает Высочайшего. (Причём) то, что делает лучший, то делают и другие: его примеру следует народ. Нет ничего, в трёх мирах, что бы Я должен был совершить или чего бы Я не достиг. И всё же Я пребываю в действии. Ибо если бы Я не пребывал постоянно в действии, то люди повсюду начали бы следовать Моему примеру. Мир был бы разрушен, если бы Я не совершал действия. Я стал бы причиной смешения варн и виной гибели народов.

### ***Беседа 4***

Благословенный сказал:

... Много рождений в прошлом у Меня и у тебя, о Арджуна! Я знаю их все, ты же не Ведаешь своих, о Парантапа. Хоть Я — вечный, непреходящий Атман, хоть Я — Ишвара, но — внутри Мне подвластной пракрити — Я Своей майей Себя проявляю. Когда же праведность (на Земле) приходит в упадок, о Бхарата, а неправедность воцаряется, — тогда Я проявляю Себя. Для спасения добрых, для поражения творящих зло, для восстановления дхармы — Я проявляю Себя так из века в век.

Кто действительно познал сущность Моих чудесных явлений, тот, покидая тело, не воплощается вновь, а соединяется со Мной, о Арджуна. Освободившись от привязанностей, страха и гнева, постигнув Моё Бытие, многие, очищенные в огне мудрости, обретают Великую Любовь ко Мне. В соответствии с гунами и природой деятельности людей Мною были созданы четыре варны. Знай, что Я — их творец, хотя Я не действую, оставаясь невовлечённым. И действия не влияют на Меня, и награда за них не прельщает Меня. Тот, кто знает Меня таким, не запутывается в кармических последствиях своей деятельности.

Не желая личной выгоды, подчинив мысли Атману, отказавшись от чувства собственности, совершая действия лишь телесно, — он не пятнает свою судьбу. Тот, кто, утратив привязанность к

материальному, достиг Освобождения, чьи мысли утвердились в мудрости, кто совершает действия как жертву, — все деяния того сливаются с гармонией мира.

### **Беседа 5**

Благословенный сказал:

... Тот, кто Брахману посвящает все свои действия, исполняя их без привязанности, тот никогда не будет запятнан грехом, подобно тому, как не смачиваются водой листья лотоса. Уравновешенный, отрешившийся от стремления к награде за свою деятельность человек обретает совершенный мир. Неуравновешенный же,двигаемый своими земными желаниями, привязанный к наградам — находится в оковах. Радости, возникающие от соприкосновения с материальными объектами, воистину, — лона страдания, ибо они имеют начало и конец, о Каунтея. Не в них находит радость мудрый. Тот, кто может ещё здесь, на Земле, до своего освобождения от тела, противостоять силе земных влечений и гневу, — тот достиг гармонии, тот — счастливый человек.

### **Беседа 6**

Арджуна сказал:

... ум, воистину, беспокоен, о Кришна. Он — бурный, упорный, трудносдерживаемый. Мне думается, что его так же трудно обуздать, как трудно сдержать ветер.

Благословенный сказал:

... Без сомнения, о мощновооружённый, ум беспокоен и его трудно обуздать. Но его можно покорить постоянным упражнением и бесстрашием.

### **Беседа 11**

Арджуна сказал:

Эти сокровенные слова о Величайшей Тайне Божественного Атмана Ты поведал мне из сострадания. И этим рассеялось моё неведение. О возникновении и исчезновении всех существ услышал я от Тебя, о Лотосоокий. Услышал я также о Твоём Непреходящем Величии. Таким, как Ты описываешь Себя, о Изначальный Великий Господь, я жажду узреть Тебя — Твой Божественный Образ, о Высочайший Дух! Если Ты полагаешь, что я достоин видеть Его, о Господи, яви мне Свою Вечную Сущность, о Владыка Йоги!

Благословенный сказал:

Созерцай, о Партха, Мой Образ — столикый, тысячевидный, божественный, многоцветный, многообразный! Созерцай в Моём Существе всю Вселенную — подвижную и неподвижную — со всем, что ты жаждешь узреть! Но, воистину, ты не в силах созерцать Меня этими твоими глазами — божественные очи Я дарую тебе. Возри же на Мою Царственную Йогу!

Молвив это, Великий Владыка Йоги явил Арджуне Свой Вселенский Образ с бессчётными устами и очами, со многими чудесными явлениями, с бесчисленными божественными украшениями, потрясающий многообразным божественным оружием, в божественных одеяниях и ожерельях, благоухающий божественными ароматическими маслами, с обращёнными всюду ликами, всечудесный, пламенеющий, бесконечный. И если бы сияние тысячи Солнц одновременно вспыхнуло на небе, такое сияние могло бы походить на славу этой Великой Души. В ней Арджуна увидел всю Вселенную, разделённую на многие миры, но объединённую воедино в Телѣ Высшего Божества.

Тогда изумлённый и потрясённый Арджуна склонил голову перед Божеством и, сложив руки перед грудью, заговорил.

Арджуна сказал:

В Тебе, о Боже, я вижу богов, все виды существ: Брахмана-Владыку в чудесной лотосной асане, всех риши и дивных змеев небесных. С руками, чревами, устами, очами без счёта — всюду я вижу Тебя — беспредельны Твои проявления. Ни начала, ни середины, ни конца Твоей Славы, о Бесконечный, Безграничный Господь, не могут узреть мои очи! Сияние Твоѐ, бесконечный Твой Свет вездесущий с дисками, венцами и скипетрами я зрю. Подобный пламени, сверкающему как слепящее взор Солнце, стремишь Ты потоки лучей труднозримых. Ты — превыше всех моих мыслей, о Непреходящий Господь, Высочайшая Цель, Основа вселенной, вечной дхармы Бессмертный Хранитель, Извечная Душа — таким мыслит ум мой Тебя! Ты — без начала, середины и конца! Ты — беспредельный по Силе! Твои руки — без счёта! Словно Солнца и Луны — очи Твои! Когда же Лик Твой я зрю — как жертвенное пламя пылает Он и Славою Твоею опалает миры! Тобой лишь одним наполняются и небеса, и все планеты, и всё, что незримо простерлось меж ними. Весь мир триединый пред Тобою трепещет, о Могучий, — пред Твоим приводящим в смятение Ликом! Себя вручают Тебе сонмы богов, сложив в благоговейном страхе руки. Взывают все к Тебе! И воинства святых, поющих Тебе славу, слагают песнопения, которые

звучат, наполняя мир. И тучи рудров, адитьев, васу и садхьев, вишвов, асвинов, марутов, предков, гандхарвов, асуров, якшей, богов — все, восхищенные, взирают на Тебя! Увидев Твой Образ могучий с очами и ртами без счёта, с рядами страх наводящих зубов и грудью обширной, с бесчисленным множеством рук и ступней — увидев то, также, как я, миры все трепещут. Как радуга в небесах, переливаешься Ты ослепительным светом — с разверстыми устами и огромными пламенеющими очами. Ты пронизываешь мой Атман... Взираю на Тебя — и иссякает моя сила, уходит мой покой... В пенопениях и гимнах славя Тебя, ликуют по праву все миры, взирая на Твоё Величие, о Хришикеша! Сонмы святых простираются перед Тобою, и разбегаются в страхе демоны. И как не почитать Великий Атман, Который превыше Брахмана! О Бесконечный! Господь всех праведников! Всех миров Покровитель! Вечный! Ты — и Бытие, и Небытие, и То, что за ними! Из богов нет превыше Тебя! Изначальный! Высочайшее Прибежище всего, что живёт! Тобой проникнута вселенная! О Познаваемый! О Всеведущий! Она — вселенная — вмещается вся в Образе Твоём! Ты — и Бог ветра, и Бог жизни, и Бог смерти, и Бог огня, и Бог воды. Ты — и Луна, и Отец, и Прародитель всех существ. Тысячеустая хвала Тебе! Слава! И Слава! И вновь бесконечная Слава Тебе! ... Отец миров и всего, что движется и неподвижно! Достоянейший и славнейший Гуру! Нет ничего, подобного Тебе! Кто превзойдет Тебя? Кому во всех мирах соперничать со Славою Твоею? Я падаю в благоговении пред Тобой, молю Тебя: соблаговоли быть терпеливым ко мне! Будь мне отцом, будь другом мне! Как любящий к возлюбленной — будь так терпим ко мне!

Благословенный сказал:

Этот Образ Мой, который ты познал, очень трудно увидеть. Воистину, даже боги постоянно жаждут узреть Его. Не может никто увидеть Меня таким, как видел ты, хотя бы и знал он все Веды, и предавался аскетическим подвигам, и приносил подаяния и дары. Одной лишь любви доступно такое созерцание, о Арджуна! Лишь любви дано созерцать Меня в Моей сокровенной Сути и слиться со Мной. Тот, кто делает всё (только) для Меня, для кого Я — Высшая Цель, кто любит Меня, кто свободен от привязанностей, недоступен вражде, — тот приходит ко Мне, о Пандава.

### **Беседа 12**

Благословенный сказал:

... направься к Слиянию со Мной, отрекаясь от личной выгоды в своей деятельности; обуздывай себя таким образом. Знания важнее упражнений. Медитация важнее знаний. Но отречение от личной выгоды важнее медитации. Ибо вслед за таким отречением наступает умиротворенность. Тот, кто не испытывает вражды ни к какому существу, кто настроен дружелюбно и сострадательно, без земных привязанностей и эгоизма, уравновешенный среди радости и скорби, всепрощающий, всегда удовлетворенный, стремящийся к единению со Мной, постигающий с решительностью Атман, посвятивший Мне разум и сознание, — тот любящий Меня ученик дорог Мне. Тот, кто не причиняет страдания людям и сам от людей не страдает, кто свободен от тревог, восторгов, гнева, страха, — тот дорог Мне. Тот, кто не требует ничего от других, кто чист, знающ, бесстрастен, бескорыстен, кто отказался от всех начинаний\*, — тот любящий Меня ученик дорог Мне. Тот, кто не влюбляется и не ненавидит, кто не печалится и не желает, кто поднялся над злом и добром, кто исполнен любви, — тот дорог Мне. Равный к другу и недругу, одинаковый в славе и бесчести, в тепле и холоде, среди радости и скорби, свободный от земных привязанностей, одинаково встречающий похвалы и упрёки, немногословный, вполне довольный всем, что случается, не привязанный к дому, твердый в решениях, полный любви — такой человек дорог Мне.

Воистину, все, разделяющие эту жизнь-дающую мудрость, исполненные веры, для которых Я — Высочайшая Цель, — эти, любящие Меня, дороги Мне превыше всего.

... Везде, где находится Кришна, Господь йоги, всюду, где есть воин Партха, — там обеспечены благоденствие, победа и счастье. Так я думаю.

... Так кончается Бхагавадгита.

Поле Куру разделило не просто две армии, втянутые в борьбу за власть, но разделило людей, борющихся за справедливость и против справедливости, за дхарму и против дхармы. Поэтому поле Куру называется в эпосе *полем дхармы*, и сражение на нем идет словно бы в двух измерениях: чисто эпическом и философском, этическом.

"Махабхарата", таким образом, удивительно многозначное произведение. Это и книга народной мудрости, и сказочный эпос, и философское наставление в законе и морали, и волнующая повесть о безвозвратно ушедшем героическом прошлом индийского народа.

"Махабхарата" создана на эпическом санскрите, который представляет следующую после ведического языка стадию развития древнеиндийского литературного языка. Характерной чертой эпического санскрита является заметное влияние на его строй *пракритов* – среднеиндийских народных языков эпохи создания поэмы.

### Тема 3. "РАМАЯНА" — "СКАЗАНИЕ О РАМЕ"

Цикл сказаний, составивших ядро "Махабхараты", сложился на западе Гангской долины. Востоку Индии принадлежит *Сказание о Раме*, которое легло в основу "Рамаяны".

"*Рамаяна*" — вторая великая индийская эпическая поэма. Создателем "Рамаяны" индийская традиция считает легендарного поэта Индии Вальмики. Авторство Вальмики некоторыми исследователями допускается, хотя о жизни его не известно ничего достоверного. Поэма Вальмики открывает новую эпоху в истории индийской литературы. В индийской традиции она именуется *адикавья*, т.е. "первая поэма", а ее автор – *адикави*, т.е. "первый поэт".

В отличие от "Махабхараты" поэма "Рамаяна", созданная около III в. до н.э. – IV в. н.э., дошла до нас в сравнительно близком к своей первоначальной форме виде. Она состоит из 7 книг, в которые входят 24 тысячи шлок. "Рамаяна" сохранила свое внутреннее единство как эпическая поэма.

В "Рамаяне", не очень отдаленной по времени создания от основного цикла "Махабхараты", отражается уже иная, значительно более высокая культура. Почти дикарской простоте героев "Махабхараты" противостоит здесь более развитая и утонченная этика сложившегося классового общества. Рама – идеальный герой этой эпохи, воплощение признанных ею добродетелей: послушный сын, нежный супруг, верный законам воинской чести отважный витязь, мудрый правитель государства. Но содержание этого образа значительно глубже. Рама – прежде всего борец против несправедливости, воплощенной в поэме в образе десятиглавого царя ракшасов Раваны, победитель чудовищ, притесняющих и губящих людей. Именно эти черты сделали Раму любимым героем индийского народа.

Доныне живет в народе и образ героини "Рамаяны" Ситы, ставший символом женской верности и самоотверженной любви.

В основе "Рамаяны" лежит древнее племенное сказание, из него, как из зерна, вырос великий национальный эпос, и герой его стал общеиндийским народным героем. Сказание о подвигах Рамы сочеталось с преломившимися в народной фантазии историческими преданиями о завоевательных походах ариев на юг Индии, а в основу сюжета лег популярный для эпоса многих народов мотив похищения.

"Рамаяна" насыщена элементами религиозного содержания, способствовавшими обращению древнего эпоса в священную книгу вишнуизма. Герой "Рамаяны", как Кришна в "Махабхарате", объявлен был земным воплощением (*аватарой*) бога Вишну. Но образ его сохранил в поэме свой человеческий характер, и брахманские добавления не смогли существенно исказить его. Поэма славит любовь к родной стране, воинскую честь, высокое чувство любви и верности.

Полный текст "Рамаяны" в том виде, в каком она дошла до нас, начинается темой Раваны, царя-демона, правящего Ланкой.

Некогда Равана получил от бога Брахмы обещание, что впредь он будет неуязвим ни для бога, ни для демона. Наглый и самонадеянный, он стал притеснителем для всего мира, но прежде всего старался чинить препятствия совершаемым святыми мудрецами жертвенным обрядам, жизненно важным равно для людей и для богов. Примерно в то же время Дашаратха, царь Айодхьи, города в Северной Индии, совершал обряд жертвоприношения коня с целью продолжения своего рода, ибо ни одна из трех жен до тех пор не родила ему сына. Боги, явившиеся получить свою долю приношений, остались довольны жертвенным обрядом и обещали царю, что его желание будет удовлетворено. Затем боги отправились к

Брахме, чтобы испросить у него какое-нибудь средство для искупления зла, порожденного его преступным великодушием по отношению к Раване. Браhme пришла в голову мысль, что Равана, ставя условием свою неодолимость для богов и демонов, упустил из виду человека и, следовательно, с этой стороны остался уязвим. Он посоветовал тогда богам просить Вишну, чтобы тот принял земное воплощение и уничтожил демона. Вишну согласился исполнить просьбу богов. Для этого он принудил себя воплотиться в четверых сыновьях царя Дашаратхи, т.е. в Рама и его братьях: Лакшмане, Шатругне и Бхарате. Одновременно боги по требованию Вишну плотски сочетались с различными женскими существами сверхчеловеческой, полубожественной природы, как-то: *ансарами*, *киннари* и т.п. — для того чтобы породить во множестве *ваннаров* (обезьян) и прочие существа, которым предстояло стать союзниками Рама в грядущей войне с Раваной.

Любимцем царя был старший сын *Рама*, именем которого и названа поэма. Еще подростком Рама избавил живущих в лесу отшельников от притеснявших их ракшасов и убил в Богатырском бою людоедов *Тараку* и *Субаху*. Совершив эти подвиги, Рама женился на прекрасной *Сите*, царевне страны Видехи (название древней страны, находившейся на территории современного Непала). Отец Ситы, царь *Джананака*, в свое время дал клятву, что выдаст дочь замуж лишь за того, кто сумеет натянуть тетиву его могучего лука. Сделать это пыталось много царей, знатных воинов и даже небожителей, но только Рама удалось согнуть чудесный лук и в награду получить руку царевны.

Когда царь Дашаратха почувствовал приближение старости, он решил сделать Рама своим наследником. Об этом узнала царица Кайкеи, вторая жена Дашаратхи, которой царь некогда обещал исполнить два любых ее желания. Кайкеи потребовала, чтобы он на четырнадцать лет изгнал Рама из пределов царства, а своим преемником объявил ее сына *Бхарату*. Охваченный печалью Дашаратха не хотел расставаться с любимым сыном, но Рама сам настоял на том, чтобы отец сдержал свою клятву. Переодевшись в отшельническое платье, Рама простился со своими близкими и удалился в лес с Ситой и братом Лакшманой.

Вскоре после ухода Рама сломленный горем умер царь Дашаратха, и на трон должен был взойти Бхарата. Благородный царевич уговаривает Рама вернуться в Айодхью, но тот и после смерти отца не хочет нарушить его слова. Тогда Бхарата водружает на свой трон сандалии Рама, чтобы народ помнил, кого он должен считать своим истинным повелителем.

Для Рама потянулись долгие годы изгнания и странствий. Рама с Ситой и Лакшманой скитались по лесам, жили в обителях отшельников и наконец обосновались в местности Панчавати, расположенной на берегу Годавари в северной оконечности Деканского плато; построив там хижину, они зажили в счастье и мире.

Во время их пребывания там отвратительная сестра Раваны дьяволица *Шурпанакха* ("та, у которой ногти подобны веяльным корзинам") случайно встретила Рама и предложила ему свою любовь, но была им отвергнута. В отместку она покушалась на жизнь Ситы, за что Рама приказал Лакшмане отрезать ей нос и уши. В защиту Шурпанакхи выступил ее брат *Кхара*. Но и сам Кхара, и сопровождавшее его четырнадцатитысячное войско ракшасов — все погибли от рук Рама. Лишь один из них, по имени Акампана, спасся и прибыл в Ланку, столицу Раваны, чтобы сообщить о происшедшем. В ярости Равана, владыка всех ракшасов мира, десятиголовый демон, поклялся уничтожить Рама, однако, Акампана посоветовал ему самому не нападать на героя; лучше похитить Ситу, после чего Рама быстро исчахнет и умрет от тоски. Решено было, что один из воинов Раваны, демон по имени Марича, обернется золотым оленем в серебряных пятнах, явится возле хижины Рама и увлечет его в погоню за собой. Так и сделали. Рама убил Маричу, но демон перед смертью голосом, в точности похожим на голос Рама, издал громкий крик: "Сита! Лакшмана!". Сита велела Лакшмане идти на помощь Рама. Этого момента и ждал Равана. В облике нищего странника-аскета он приблизился к ней и выслушал ее историю. Затем он открылся ей, предлагая свою руку и царство. Сита отвергла его; тогда он, приняв свой истинный облик, силой втащил ее на свою запряженную ослами колесницу, тотчас же взявшую путь на Ланку. По дороге на Равану напал огромный гриф, сокрушивший его колесницу; Равана, однако, сразил его и продолжил свой путь. По прибытии в Ланку он ввел Ситу в свой дворец и возобновил сватовство, но снова встретил отказ. Разозлившись, он приказал держать ее под стражей и пригрозил, что если в течение двенадцати месяцев Сита не согласится стать его женой, он прикажет изрубить ее на куски.

Рама и Лакшмана, потрясенные исчезновением Ситы, долго скитались, пока не набрали на раненого грифа. Умирая, он им поведал о своей битве с Раваной. Затем поиски привели их на юг. По ходу розысков Рама заключил союз с владыкой обезьян *Сугривой* и помог ему вернуть царство, отобранное у Сугривы его братом Валином.

Наступил сезон дождей. Только по его окончании Рама и его союзники смогли отправиться на поиски Ситы. Военачальник Сугривы, мудрая обезьяна по имени *Хануман*, выведал у брата умершего грифа, что Сита была увезена на Ланку, лежащую за морем. Одним прыжком преодолел Хануман водное пространство и прибыл к великолепному городу Ланке. Ночью он уменьшился до размеров кошки, вошел в город, одержал победу над духом — хранителем Ланки и пробрался незамеченным к Сите как раз вовремя, для того, чтобы услышать, как она в очередной раз ответила Раване отказом. После ухода Раваны Хануман предстал перед Ситой и предъявил ей кольцо, врученное ему Рамой как знак, подтверждающий его полномочия; он предложил тотчас же отвести ее к Раме, но она отказалась, так как, храня верность супругу, не могла допустить, чтобы ее коснулся какой-либо другой мужчина. Расставшись с Ситой, Хануман разрушил храм в городе, но демонам удалось поймать его с помощью магического заклинания. Он был доставлен к Раване и лишь, сославшись на звание посла и подобающую неприкосновенность, он избежал смертного приговора. Как бы то ни было, ему пришлось понести наказание за причиненный ущерб: демоны привязали его к хвосту промасленную тряпку и подожгли ее. Благодаря "*заклятию истиной*" (действие, основанное на вере в магическую силу правдивого слова), совершенному Ситой (она заявила о своей добродетели), пламя не причинило ему вреда; он же скакал из конца в конец Ланки, поджигая дома, и, наконец, унесся прыжком обратно на материк.

Чтобы перебраться на Ланку, воины Сугривы возвели мост из деревьев, гор и камней. По этому мосту Рама и его союзники — обезьяны и медведи переправляются на Ланку и осаждают неприступную столицу Раваны. В разгоревшейся кровопролитной битве и Рама, и Лакшмана не раз оказываются на краю гибели. Но постепенно военное счастье склоняется на их сторону. Один за другим гибнут предводители ракшасов, брат Раваны — великан Кумбакхарна, сын его — волшебник Индраджит. Приходит черед грозному Раване вести в бой своих воинов. Навстречу ему выезжает на своей колеснице Рама и вступает с Раваной в смертельный поединок. Долгое время Равана остается неуязвимым. Всякий раз, когда Рама отсекает ему голову, на ее месте тут же вырастает новая. Наконец Раме удалось поразить Равану в сердце стрелой Бога Брахмы, и Равана умирает на поле битвы.

Вслед за одержанной победой происходит долгожданная встреча Рамы с Ситой. Но неожиданно Рама отталкивает от себя свою супругу, утверждая, что подозревает ее в неверности. Потрясенная Сита просит соорудить для нее погребальный костер. Однако из пламени ее невредимой выносит на руках Бог огня Агни и торжественно свидетельствует о ее невинности. Только тогда Рама соглашается принять свою верную жену.

После примирения Рама и Сита с триумфом возвращаются в Айодхью, и Бхарата с радостью передает Раме власть над страной. Когда казалось, что все несчастья уже далеко позади, вдруг соглядатаи доложили Раме о ропоте среди его подданных, недовольных тем, что он ввел в свой дом женщину, оскверненную прикосновением Раваны. Желая оградить свою славу от бьющегося, Рама приказал Лакшмане отвести Ситу в лес, где она должна была провести остаток своих дней в обители отшельника Вальмики.

В обители у Ситы родились двое сыновей — Куша и Лава. Когда мальчики подросли, Вальмики обучил их сочиненной им поэме о подвигах Рамы. Однажды они пропели эту поэму на празднестве в Айодхье в присутствии самого Рамы. Рама узнал в певцах своих сыновей и немедленно послал слуг за Вальмики и Ситой. Перед всем народом Айодхьи Вальмики, всеведущий мудрец и творец "*Рамаяны*" подтвердил верность Ситы своему супругу. Но Рама еще не вполне удовлетворен, он требует новых доказательств. Тогда Сита призывает в свидетели чистоты своей Мать-Землю. Земля открылась, в отверстии показался трон, на него Богиня Земля усадила Ситу, и та исчезла в глубинах Земли, осыпаемая дождем небесных цветов. Лишь на небе суждено было встретиться Раме и Сите, чтобы там уже не расставаться вечно.

Ни один из разделов мифологии индуизма не окружен столь благоговейным почитанием, как легенда о Раме и Сите. По всей Индии разбросано неисчислимое множество небольших храмов, посвященных Раме или Хануману. Каждой осенью в большинстве районов Индии эта легенда разыгрывается в лицах в ходе десятидневного празднества. В последнюю праздничную ночь огромные фигуры Раваны и главных его приспешников, сделанные из бумаги и бамбука, предаются веселому и шумному сожжению. Это часто сопровождается взрывами запрятого внутри фигур пороха. Так снова и снова вершится торжество праведности над злом.

Поэма славит любовь к родной стране, верность долгу, воинскую честь. Для индийского народа победа Рамы над Раваной символична, она укрепляет в людях уверенность в том, что

добро всегда восторжествует над злом, правда – над ложью, справедливость – над насилием и произволом.

Во всех уголках Индии возносятся хвалы Раме, ибо он никогда не отвергает взывающего к нему. Понимается это совершенно буквально. Например, одна легенда повествует о воре, приговоренном к смерти. Умирая он неустанно твердил слова *mara* (мерть); в результате монотонного повторения им *mara, mara, mara* звуки неожиданно сложились в имя "*Рама, Рама, Рама*"; по смерти вор был взят на небо Рамы.

Ганди, после рокового покушения на его жизнь, умирая, произнес слова "*He Ram!*" (*О Рама!*), начертанные ныне на его мемориале в Дели.

Совершенство художественной формы, богатство выразительных средств языка поэмы, неизвестные литературе предшествующих веков, обусловили огромное влияние "*Рамаяны*" на развитие эпической поэзии последующей, классической эпохи.

Последний этап эволюции мифа о Раме отражен в творчестве великого индуистского поэта Тулси Даса (1532-1623), создавшего свою версию "*Рамаяны*"; в ней он характеризует Раму как мировую душу и постоянно, по завершении каждого отдельного эпизода в повествовании, обращается к Раме мыслью и молитвой, облеченными в мистическую фразеологию.

#### Тема 4. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ЭПОСА

*Часть I. Основные мотивы:*

##### **БОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ ГЕРОЕВ.**

В экспозиции древнеиндийского эпоса центральную роль играет мотив чудесного, точнее, божественного рождения его героев. Пятеро пандавов лишь номинально считаются сыновьями царя Панду. Их мать Кунти получила от умиловителенного ею брахмана Дурваса заклинание, с помощью которого она могла вызвать любого из богов. Еще до замужества она воспользовалась однажды этим заклинанием и родила от бога Сурьи старшего брата пандавов, но в дальнейшем союзника Дурьодханы — Карну. Затем, поскольку муж ее Панду из-за наложенного на него проклятия не мог воспроизвести потомство, от богов Дхармы, Ваю и Индры она родила соответственно Юдхиштхиру, Бхиму и Арджуну и, наконец, передала заклинание второй жене Панду — Мадри, которая родила от Ашвинов близнецов Накулу и Сахадеву. Чудесным было рождение и противников пандавов — кауравов. Их мать Гандхари долгое время была бездетной, но получила чудесный дар от Вьясы и родила сразу сто сыновей во главе с Дурьодханой и одну дочь — Духшалу. Кауравы при рождении представляли собой огромный ком мяса, который был разделен на сто частей, и каждая часть была выращена в специальном сосуде. Все кауравы рассматриваются в эпосе в качестве воплощения асуров, причем Дурьодхана является аватарой демона злой судьбы — Кали. Божественное происхождение отличает и других главных героев "*Махабхараты*" — Драупади, которая рассматривается как воплощение богини Шри, восстала из середины алтаря, когда ее отец Друпادا совершал жертвоприношение. Также из жертвенного огня на алтаре появился ее брат Дхриштадьумна, считающийся аватарой бога Агни. Бхишма был сыном царя Шантану и богини Ганги и одновременно воплощением бога неба Дьяуса; Дрона родился из семени мудреца Бхарадваджи, выращенного в деревянном сосуде, и был воплощением Брихаспати; Кришна является аватарой верховного бога Вишну и т.д.

Такого же рода божественная родословная у основных героев "*Рамаяны*". Рама и его братья родились после того, как жена Дашаратхи отведала напиток, врученного царю самим Вишну во время жертвоприношения ради получения потомства. При этом Каушалья, мать Рамы, выпила половину божественного напитка. Сумитра, мать Лакшманы и Шатругхны — 3/8 части, а Кайкеи, мать Бхараты, — 1/8 часть. Из борозды во время ритуальной вспашки священного поля появилась Сита, воплощение Лакшми. Одновременно с рождением Рамы от браков богов с божественными нимфами — апсарами родились и будущие союзники Рамы —

обезьяны, причем у предводителей обезьян Валина, Сугривы, Тары, Гандхамаданы, Налы, Ханумана отцами соответственно были Индра, Сурья, Брихаспати, Кубера, Вишвакарман и Ваю, или Марута.

Сходное мифологическое представление нашло выражение еще в одном эпическом мотиве, являющемся вариантом мотива божественного рождения. А именно мотиве чудесного ребенка-подкидыша, растущего в безвестности. В ряде версий "Сказания о Рама" Сита была заключена в медный сосуд своими родителями, брошена в воду, а затем выловлена и удочерена либо царем, либо отшельником, либо простым крестьянином. Герой "Махабхараты" Кришна, как сообщает легенда о его жизни, изложенная в "Хариванше", а затем пуранах, был тайно отдан его матерью Деваки на воспитание пастуху Нанде и его жене Яшодде из страха перед царем Кансой, который убивал всех детей Деваки, зная, что один из них должен стать причиной его смерти. Другой герой "Махабхараты" Карна, рожденный Кунти от бога Сурьи, был брошен в воду, но спасен возникшим Адхиратхой и его женой Радхой, которых он почитал своими родителями.

Мы видим, что герои эпоса часто выступают не просто как потомки богов, но и как воплощение (*аватара*) того или иного определенного бога или божественного пророка. Это особенно четко проявляется в древнеиндийском эпосе, и атрибуты и качества бога-родителя оказываются присущими их земным сыновьям и во многом определяют их поведение. Более того, поскольку пандавы в "Махабхарате" являются воплощением верховных небесных богов, а кауравы — их соперников демонов-асуров, в конфликте пандавов и кауравов нашла косвенное отражение извечная борьба богов и асуров, пересказанная в десятках древних мифов. И еще один мифический конфликт транспонирован в содержании древнеиндийского эпоса — конфликт между богами и людьми, завершающийся в целом ряде древних мифологий решением богов истребить (хотя бы частично) человеческий род.

В третьей книге "Махабхараты" Яма, вручая Арджуне божественное оружие, говорит: "Тобой ... вместе с Вишну должна быть облегчена земля. Прими, могучерукий, оружие, несущее неотвратимую кару: этим оружием ты исполнишь величайшее дело". Что значит "облегчить землю" — явствует из другого места эпоса, где рассказана легенда о Земле, пожаловавшейся богам, что ее обременяет тяжелый груз живых существ. Тогда Вишну обещает ей, что "ее ноша погибнет в битве", которая произойдет по воле богов между пандавами и кауравами. Эта легенда несколько раз повторена в "Махабхарате" и имеет прямые аналогии в мифологии многих народов.

Как уже было сказано, мотив божественного рождения служит в эпосе прежде всего как указание на выдающиеся качества эпического героя. Но это его функция, а не причина появления в эпосе. И ту же функцию разделяют с ним другие сопутствующие мотивы: знамение при рождении, торжественное наречение имени, обещание неуязвимости и т.д., которые генетически также связаны с описанием появления на свет мифологического героя и предвестиями грядущего исполнения им его божественной миссии.

Каждый раз, когда в древнеиндийском эпосе обписывается рождение того или иного героя, в небе раздается гулкий гром барабанов, сверху сыплется ливень цветов, невидимый голос предсказывает ему великую участь и нарекает его именем. Но если при рождении Драупади этот невидимый голос прямо указывает на связь ее рождения с замыслом богов истребить кшатриев и, таким образом, придает ему мифологический смысл, в других случаях (при рождении, например, братьев-пандавов) просто сказано, что герой будет самым доблестным, могучим, славным, красивым, мудрым среди людей, т.е. речь идет о его богатырских, чисто эпических качествах.

С этой же точки зрения чрезвычайно показательным и описание первого подвига (или подвигов) героя. В эпосе герой необычайно быстро растет и набирает силы. Бхима, как только родился, упал с колен матери на скалу и разбил ее вдребезги. Рама с Лакшманой детьми уходят в лес, где сражаются с ракшасами. Военские подвиги естественны для эпического героя и отвечают героическому характеру эпической поэзии. Но обращает на себя внимание то, что

среди первых деяний героя значительное место в эпосе занимает описание его поединков со всевозможными зверьми, чудовищами и в том числе драконами и змеями.

Учитывая системы дублирования мотивов в конструкции эпоса, правомерно предположить, что первый подвиг героя в какой-то мере предвосхищает последующие, в том числе главный среди них. Поэтому когда пятнадцатилетний Рама в "Рамаяне" побеждает ракшасов Тараку, Маручу и Субаху, этим сразу же определяется его основная миссия — избавить мир от царя ракшасов Раваны и его сородичей.

В "Махабхарате" юный Бхима убивает ракшасов Хидимбу и Баку, между тем как ему и его братьям-пандавам суждено сразиться не с драконами и чудовищами, а с человеческим противником. И все-таки глубинный параллелизм раннего и основного подвига сохраняется. Дело в том, что если в главном эпическом повествовании мифологический антагонист, как уже было сказано, бывает вытеснен реальным, "историческим", то как раз на периферии сказания он в большей мере способен сохранять архетипические черты. Заметим, что и в мифе первый подвиг героя часто предваряет его будущие деяния. Так, Кришна ребенком убивает демонов, принявших образ осла, коня, быка, слона; а также грозного змея калию, отравляющего воды реки Джамну, и демоницу Путану, предложившую ему, едва он родился, свою грудь, наполненную ядом.

Борьба с чудовищем (причем в архаических вариантах именно со змеем) в качестве основного подвига героя — ведущий мотив большинства эпосов мировой литературы. Война с владыкой ракшасов, атрибуты которого, как мы убедились, во многом тождественны атрибутам мифологического дракона или змея, находится в центре внимания создателей "Рамаяны". Поединками с ракшасами и иного рода чудовищами отмечено пребывание в лесу героев "Махабхараты", да и их главные противники — кауравы являются в эпосе воплощением демонов-асуров и словно бы замещают исконного сверхъестественного антагониста.

**БОРЬБА С ЧУДОВИЩАМИ. РОЛЬ СУБСТИТУТА.** Главная функция мотива борьбы с драконом или вообще с чудовищем — космогоническая. Не является исключением в этом плане и древнеиндийская мифология. Здесь в качестве основного драконоборца выступает глава ведийского пантеона Индра. Мы уже говорили об убийстве Индрой дракона Вритры — мифе, имеющем космогонические истоки. Индра убил также змея Ахи, опять-таки освободив благодаря этому подвигу воды или же семь рек.

Наряду с Вритрой и Ахи, Индра побеждает в Ведах множество других демонов: трехголового сына Тваштри (бога-строителя) Вишварупу, Валу и Шамбару, скрывающихся от него в пещере, Куяву, Шушну, обитающих в водах и т.д. Однажды он просто упомянут в "Ригведе" как убийца семи великих драконов. Большинство этих демонов уже не имеют дракономорфных черт, они изображены чудовищами или злыми духами, опустошающими землю, крадущими божественных коров, мешающими течь рекам и т.д. Но постоянно так или иначе подчеркивается их связь с водой, их пребывание в пещере, под землей и т.п., из чего явствует, что все они в конечном счете являются дублерами Вритры и битва с ними воспроизводит различные аспекты когда-то единой "космической битвы".

В послеведийской мифологии функции Индры—драконоборца перешли на Вишну, один из эпитетов которого — Упендра (т.е. "Малый Индра") Уже в "Ригведе" Вишну помогает Индре в его поединке с Вритрой, а в пуранической мифологии Вишну, в различных его аватарах, является убийцей демонов Мадху, Хаягривы, Хираньякашипу, Намучи, Куланеми, Радхейи, Хардиньи и др. Продолжает оставаться убийцей демонов Вишну также в эпических ипостасях Рамы и Кришны. И в этом снова обнаруживается тесная связь мифа с древнеиндийским эпосом, где и другие главные герои постоянно вступают в роли победителей драконов и чудовищ.

Борьбу героя эпоса со змеем или чудовищем генетически можно интерпретировать и как борьбу со смертью. Связь образа змея с представлением о смерти в мифологии и ритуале первобытных и даже цивилизованных народов неоднократно отмечалась исследователями. В.Я.Пропп, в частности указывает по крайней мере на два аспекта этой связи. С одной стороны, в древнейших обрядах змей выступает в качестве пожирателя, поглотителя человека, и

змеборство знаменует собой возвращение от смерти к жизни. С другой стороны, представление (более позднее) как похищении души отражено в облике змея-похитителя, убивающего или похищающего героя либо его возлюбленную. Греки, египтяне, семиты и многие первобытные племена видят также в змее воплощение души умершего. Исходя из такой интерпретации борьбы со змеем, не приходится удивляться, что мотив смерти героя, вернее, его *едва-не-смерти*, поскольку речь идет об угрозе смерти в разгар борьбы со сверхъестественным либо реальным врагом, играет в эпосе весьма важную роль.

В "Рамаяне", правда, оба героя, Рама и Лакшмана, умирают, пораженные стрелами-змеями (!) сына Раваны — волшебника Индраджита, но затем их оживляет божественная птица Гаруда, изгнав змей из ран Рамы и Лакшманы самим своим появлением. Спустя некоторое время Индраджиту снова удается смертельно ранить Раму и Лакшману, а затем Равана умерщвляет Лакшману. Здесь оба раза спасителем оказывается обезьяна Хануман, который по воздуху приносит верхушку священной горы Кайласы с растущими на ней чудодейственными лекарственными травами.

Однако в большинстве эпосов герои уже не умирают, а регулярно оказываются в борьбе со своими врагами как бы на пороге неминуемой гибели, и речь, таким образом, идет не о смерти, а об *едва-не-смерти* героя.

В "Махабхарате" сначала Бхима, а потом Арджуна, Накула и Сахадева на время гибнут, встретившись со змеем Нахушей и исполнимо-якшей; затем, уже во время битвы на поле Куру, все братья-пандавы терпят поражение в поединках с тем или иным врагом, и спасает их от грозящей смерти либо решительное вмешательство бога-покровителя (обычно Кришны), либо неожиданное великодушие победителя (например, Карны, щадящего жизни Юдхистхиры, Бхимы, Накулы и Сахадевы).

Все эти сцены едва-не-смерти или временной смерти, вероятно, не стоило бы связывать друг с другом, а тем более с темой гибели бога в мифе (их вполне можно было бы объяснить самой по себе героической природой эпических поэм), если бы в целом ряде эпосов мотив смерти героя не был бы реализован еще одним знаменательным способом: вместо героя погибает кто-то другой, обычно его близкий друг, спутник или брат, выступающий в качестве заместителя или, как принято говорить, субститута героя.

В мифологическом плане идея субститута восходит, по-видимому, к концепции богов-близнецов (классическое воплощение: Нара и Нараяна), из которых одно божество в паре созерцательно и в значительной мере пассивно, а другое активно и деятельно.

Важнейшая роль субститута в эпическом повествовании — это, как мы уже говорили, смерть за героя в обстоятельствах, по логике которых смерть в первую очередь угрожает самому герою.

Если исходить из духа древнеиндийского эпоса и его стремления изобразить своих героев в качестве образцов добродетели, вызывает недоумение непростительная жестокость братьев-пандавов в эпизоде сожжения смоляного дома. Чтобы ускользнуть из него незаметно и при этом убедить своих врагов в том, что они погибли, пандавы заманивают в смоляной дом некую нишадку с пятью сыновьями, а затем, сами скрывшись через подземный ход, поджигают дом, оставив вместо себя и матери шесть чужих обгоревших трупов. Однако, если пренебречь моральными критериями, этот эпизод может быть объяснен как закономерная и даже необходимая в эпическом сюжете смерть субститута вместо героя. Показательно, что трупы сыновей нишадки и горожане, и кауравы принимают за трупы пандавов и воздают им подобающие царевичам погребальные почести.

И чудесное избавление героя от верной гибели, и смерть его спутников, как мы видим, не случайные и не изолированные элементы сюжета эпоса, они объединены общим мотивом мнимой или символической (при посредстве субститута) смерти самого героя. А такой мотив, в свою очередь, имеет параллели не только в мифе, но и в соответствующем мифу ритуале замещения человеческой жертвы. В этой связи не случаен тот факт, что помощником и "заместителем" героя эпоса нередко становится животный или полуживотный персонаж. К примеру, в "Рамаяне" союзниками Рамы в его борьбе с Раваной оказываются обезьяны и

медведи, а самая могучая среди обезьян — Хануман до Рамы и вместо Рамы совершает путешествие на Ланку, в обитель смерти, исполняя тем самым роль субститута.

**ПУТЕШЕСТВИЕ ГЕРОЯ В ПОДЗЕМНЫЙ МИР.** Борьба героя со змеем или чудовищем иногда непосредственно, а иногда косвенно связывается еще с одним важнейшим элементом эпической композиции — путешествием героя в подземный мир, в царство мертвых. Змей, или другое чудовище, часто выступает как хранитель входа, переправы в подземный мир или самой его сердцевины.

Поездка героя эпоса на край света, в подземное царство, единодушно рассматривается исследователями как наследие архаической эпики, шаманской поэзии, но оно также регулярно описывается и в героических эпосах цивилизованных народов, в развитых эпических жанрах.

Заключая рассказ изображение нисхождения его героя в подземное царство имеется и в древнеиндийском эпосе. В "Махабхарате" Юдхиштхира в сопровождении вестника богов Матали спускается в ад и видит там мучения грешников; в "Рамаяне" описано вторжение в царство смерти бога Ямы, а затем в подводное царство Варуны победоносного войска ракшасов во главе с Раваной.

**МОТИВ ДАЛЬНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ.** В героическом эпосе важную роль играет мотив дальнего путешествия, поисков, похода героя. И этот мотив композиционно и функционально изоморфен мифологическому нисхождению в страну смерти.

В "Рамаяне" страна демонов, куда отправляется вместе с обезьянами и медведями Рама, чтобы освободить Ситу, расположена на острове Ланке. Относительно реальной географической локализации Ланки, чаще всего отождествляемой с Цейлоном, среди исследователей нет единого мнения. Тем не менее эпос недвусмысленно указывает, что Ланка находится на юге, а юг, согласно древнеиндийской космографии, — это обитель умерших предков, царство бога смерти Ямы. Ввиду этого прыжок Ханумана через океан на Ланку выглядит в поэме как прыжок над водами смерти.

Морские чудовища Сураса и Симхика, нападающие на Ханумана, имеют вид гигантских змей (Сураса так и зовется: "мать змей"), и оба пытаются проглотить его (сквозь пасть Сурасы Хануман проходит, уменьшившись до размера мизинца, а, попав в чрево Симхики, он острыми когтями разрывает ей сердце и умерщвляет ее). Тем самым путешествие Ханумана на Ланку дополнительно окрашено атрибутами мотива смерти, причем в его наиболее архаическом виде — поглощение водяным змеем.

**ИЗГНАНИЕ ГЕРОЯ, ИЗМЕНЕНИЕ ВНЕШНЕГО ОБЛИКА.** В качестве аналога ухода в "иное царство" или потусторонний мир можно рассматривать в композиции древнеиндийского эпоса также и пребывание героев в изгнании. Дело здесь не только в том, что изгнание это протекает в лесу и в непрерывных схватках с разного рода чудовищами, но и в том, что сам мотив изгнания, удаления, заключения в развитых формах эпоса, по-видимому, замещает более архаический мотив временной смерти героя.

С мотивом изгнания тесно связан мотив переодевания, изменения внешнего облика. Эти действия, по мнению исследователей, обуславливаются мифологическим кодом эпического сюжета, в котором изменение внешности героя и его неузнавание объясняются пребыванием в загробном мире, где герой теряет свой прежний облик и приобретает новый. И именно так можно интерпретировать соответствующие эпизоды древнеиндийского эпоса.

Когда герои "Махабхараты" удаляются в изгнание в лес, они надевают вместо обычных своих одежд антилопьи шкуры. При этом Видура, описывая Дхритараштре их уход, замечает, что Юдхиштхира заслоняет свое лицо одеждой, Сахадева покрывает его грязью, Накула паякает грязью все тело, а Драупади опускает на лицо волосы. Видура дает этому "рациональное" объяснение: Юдхиштхира не хочет сжечь людей своим страшным взглядом, Сахадева стыдится быть узнанным, Накула боится соблазнить своей красотой женщин и т.д. Но на мифологическом уровне речь, конечно, идет о потере героем своего прежнего лица (облика) накануне прибытия в "иное царство". Точно так же в "Рамаяне", уходя в лес, переодеваются в антилопьи шкуры и одежды из лыка Рама, Лакшмана и Сита, а Хануман проникает в обитель ракшасов, Ланку, уменьшившись до размеров кошки или овода. Показательно и одно из

условий пребывания пандавов в изгнании: никем не признанные, они должны прожить один год в какой-либо стране (условие, которое вне мифологического контекста не имеет сколько-нибудь удовлетворительного объяснения). Пандавы, действительно, проводят тринадцатый год своего изгнания при дворе царя Витраты, где Юдхиштхира выдает себя за брахмана, игрока в кости, Бхима — за повара и борца, Арджуна — за евнуха и танцора, Накула — за конюшего, Сахадева — за надсмотрщика за скотом, а Драупади — за служанку Сайрандхри.

**МОТИВ БОРЬБЫ ЗА ВЛАСТЬ.** Для древнеиндийского эпоса также характерен мотив столкновения в борьбе за власть, за жену единокровных братьев, родственников, людей одной судьбы, одного происхождения. Антагонисты в "Махабхарате" — двоюродные братья героев; кроме того, цепь взаимных недоразумений, обид, унижений привела во враждебный пандавам лагерь их старшего родного брата Карну.

**МОТИВ ОТВЕРЖЕНИЯ ГЕРОЕМ ЛЮБВИ. МЕСТЬ БОГИНИ.**

Наконец, одним из широко распространенных мотивов, лежащих в основе эпического конфликта, является отвержение героем любви богини или вообще женщины, обладающей сверхъестественными качествами. В "Рамаяне" Рама высмеивает притязавшую на его любовь Шурпанакху и приказывает Лакшмане отрубить ей нос и уши, а в "Махабхарате" (хотя здесь идет речь лишь о побочной линии главного повествования) Арджуна во время своего пребывания на небе пренебрегает благосклонностью нимфы Урваши.

С мотивом отвержения непосредственно связан в эпосах рассказ о мести богини. В "Махабхарате" он, правда, звучит приглушенно. Урваши обрекает Арджуну на бесплодие, однако, бог Индра ограничивает срок проклятия одним годом, а именно тринадцатым годом изгнания при дворе царя Вираты, где Арджуна скрывается в обличье евнуха. В "Рамаяне" жалобы Шурпанакхи побудили сначала ее брата Кхару выступить против Рамы с войском ракшасов, а затем другого ее брата, Равану, — похитить жену Рамы Ситу. Развитие перечисленных сюжетных линий показывает, что мотив отвержения богини был существенно значим в содержании древнего эпоса.

Таким образом, мифологическими слагаемыми древнеиндийского эпического сюжета являются следующие мотивы:

- божественное рождение;
- герой-подкидыш;
- освобождение земли;
- едва-не-смерть героя и гибель субститута;
- нисхождение в подземный мир;
- изгнание;
- переодевание;
- война с родичами;
- оскорбление богини.

*Часть II. Похищение и поиск жены в эпическом сюжете.*

Для того, чтобы представить эпическую композицию в виде взаимообусловленной системы, необходимо выделить в ее составе иерархически организующий элемент. По отношению к древнеиндийскому эпосу таким элементом является мотив похищения или, по крайней мере, посягательства на жену героя.

Поводом к великой битве потомков Бхараты, как мы знаем, явилось, в основном, глумление кауравов над женой пандавов Драупади. Разгневанные братья-пандавы клянутся истребить весь род Дхритараштры.

Обратимся вновь к "Рамаяне". Рама описан как идеальный, самоотверженный супруг, а Сита как любящая и безусловно верная жена. Когда Рама уходит из Айодхьи в изгнание, Сита настаивает на том, чтобы сопровождать его, готова разделить с ним все тяготы лесной жизни, и Рама, хотя и пытался избавить ее от невзгод, соглашается, оценив всю силу ее преданности. Вся жизнь супругов в лесу полна проявлений взаимной любви, а когда Ситу похищает Равана, Рама, с помутившимся от горя рассудком, просит растения, животных, реки и небесные светила помочь найти ее, грозит сжечь своими стрелами всю землю, если только боги не вернут ему



имея детей, вспахал, по совету брахманов, поле вокруг священного алтаря. И когда он шел за плугом, навстречу ему из борозды поднялась прекрасная дева, которая и стала его дочерью Ситой.

Земледельческий миф, объясняющий смену времен года, воспроизведен в традиционной композиционной схеме "Рамаяны": разлука — поиск — соединение возлюбленных. То есть: божество (богиня) плородия оказывается во власти сил подземного мира, на его поиски уходит бог-супруг, побеждает демонов-похитителей и возвращает на землю ("воскрешает") жертву. В поисках Ситы и ее освобождении вместе с обезьянами и медведями как бы принимает участие вся природы, а смерть Раваны, ради чего, согласно сказанию, родился на земле Рама, и возвращение Ситы знаменуют собой наступление всеобщего благоденствия, расцвет всего живого и всех растений.

Таковы, в основном, мифологические мотивы древнеиндийского эпоса.

## Тема 5. "ПУРАНЫ"

Для исследования проблем древнеиндийского эпоса наряду с различными собственно эпическими произведениями большое значение имеют *пураны* – произведения, на которых зиждется современный индуизм. Пураны основываются главным образом на материале "Махабхараты", "Законов Ману", включают в себя зачастую и какие-то местные легенды и сказания. Складывались они в различных районах Индии. О месте происхождения конкретных пуран нет еще единодушного мнения. Всего пуран насчитывается восемнадцать: "Брахмапурана", "Падмапурана", "Вишнупурана", "Ваюпурана", "Бхагаватпурана", "Нарадапурана", "Маркандеяпурана", "Агнипурана", "Бхавишьяпурана", "Брахмавайвартапурана", "Лингапурана", "Варахапурана", "Скандапурана", "Ваманапурана", "Курмапурана", "Матсьяпурана", "Гарудапурана" и "Брахмандапурана". Список этот в разных источниках, в том числе и в самих пуранах, не стабилен.

Этические учения пуран особенно важны для истории древнеиндийской литературы и истории индуизма. Пураны признают три пути конечного освобождения человека: путь действия — неэгоистического выполнения личного долга, путь знания — поисков истинной реальности и путь любви и почитания бога — *бхакти*. Между этими тремя путями нет антагонизма, но постепенно, в связи с эволюцией вишнуитских и шиваитских сект, пути бхакти отдается наибольшее предпочтение, и именно его особенно страстно пропагандирует «Бхагавата-пурана», в которой состояние самозабвенной, экстатической любви к богу символизируется поэтичной легендой о любви пастушек к Кришне-Вишну. Наряду с этическими идеями для последующей индийской литературы имело большое значение и учение пуран об *аватарах* (воплощениях) бога Вишну, который в том или ином земном обличье нисходит с неба, чтобы избавить людей от гибели.

Содержание каждой пураны должно включать: сотворение мира Брахмой (*сарга*), сотворение рода человеческого Праджпати, сыновьями Брахмы (*пратисарга*), рассказ о древних династиях (*ваниша*), рассказ о царстве различных Ману (*манвантара*) и повествование о различных царских династиях, возводимых к традиционным солнечной и лунной династиям (*ванишанучарита*).

В пуранах увязываются мифология и космогония Вед с эпосом, разрабатываются вопросы культа в соответствии с интересами разных сект, часто описываются места священных купаний и т.д. Одной из наиболее древних и авторитетных пуран считается "Вишнупурана" - классический образец данного жанра религиозной литературы. По своему содержанию Вишнупурана более, чем любое другое пураническое произведение, соответствует их тематическому канону, их различительным признакам (*панчалакшана*) в виде изложения пяти нормативных тем: 1) мирозидание (*сарга*); 2) мироразрушение (*пратисарга*); 3) родословные богов и мудрецов-риши (*ваниша*); 4) космические периоды Ману, каждый из которых имел своего первочеловека (*манвантары*); 5) история царских династий, считающих своими родоначальниками божества солнца или луны (*ванишанучарита*). Свидетельство древности

памятника – практическое отсутствие в нем характерных для подавляющего большинства пуран «вкрапленных» текстов иных жанров, прежде всего прославлений (махатмии) сакрализованных священных местностей и связанных с ними легенд. Другой, косвенный аргумент в пользу сравнительной древности Вишну-пураны – отсутствие в ней свидетельств о храмовом почитании Вишну и других, более поздних, форм культа. С точки зрения мировоззренческой, памятник представляет собой сочетание народных верований с философическими учениями различных направлений индуистской мысли, прежде всего *санкхьи*, которые сочетаются с моделью монизма, согласно которой Божество является единственной реальностью этого мира. Памятник является и важным историческим источником, так как содержит сведения о древнеиндийских династиях, прежде всего о династии Маурьев (4–2 вв. до н.э.), а также литературным, включая множество афоризмов т.н. гномической, дидактической поэзии. Все эти соображения, а также упоминание в тексте династии Андхров при отсутствии упоминания последовавшей династии Гуптов (заняли престол Магадхи ок. 320) позволяют датировать текст в пределах 4–5 вв., иными словами, считать его современным Хариванше, присоединенной к Махабхарате. Вишну-пурана, состоящая в ее современном состоянии из шести книг, была первой из пуран, переведенной с санскрита на европейские языки (перевод Г.Вильсона появился уже в 1840).

Она рассказывает о сотворении мира, об извлечении амриты из океана, о прародителях и их царствованиях, об истории солнечной и лунной династий, об Урваши, о Яяти, о Раме, о войне между Кауравами и Пандавами, о династиях Магадха, Шайшунага, Нанда, Маурья, Канва и Андхрабритья, о жизни Кришны, о тяжелой жизни человека в железном веке, освобождение от которой может последовать только через преданность – *бхакти* – высочайшему божееству Вишну.

Книга I открывается диалогом Парашары, внука риши Васиштхи, с его учеником Майтреей. В ответ на вопрос Майтреи о происхождении и природе мироздания Парашара рассказывает о том, что он слышал от своего деда. Начав с прославления Вишну, Парашара предлагает своему ученику стандартную версию мироздания и мироразрушения, учения о мировых периодах, которые «обеспечиваются» здесь «смешанной космогонией» *санкхьи* с ее учением об эманационном развертывании мира из непроявленной первоматерии (Пракрити) и теизированной Веданты, которое соответствует версиям не только XII книги Махабхараты – Мокшадхарме, но и первой главе Законов Ману. Значительное место уделяется происхождению богов-дэвов и демонов-асуров, героям и предкам человеческого рода, но еще большее – мифам и легендам о царях и мудрецах-риши «доисторических» времен. Среди наиболее почтенных по возрасту мифов, включенных в первую книгу, – сказание о пахтанье мирового океана дэвами и асурами, которое хорошо известно из первой книги Махабхараты, но в данном случае очевидны отчетливые «конфессиональные» акцентировки: богиня благополучия Шри, блистающая красотой, восходя из мирового океана, тут же бросается в объятия к своему супругу Вишну, а сам царь богов Индра восхваляет ее как мать всех существ, как источник всего благого и прекрасного в мире и подательницу всего счастья. Шри-Лакшми прославляется как супруга Вишну, но сам Вишну выступает объектом безграничной преданности многих персонажей рассказчика Парашары. Один из них – царевич Дхрува, мучимый тем предпочтением, которое родители оказывали его брату, посвящает себя задаче превзойти и его и их; гарантом своего успеха он выбирает Вишну, безраздельно посвящая себя его почитанию, и тот не остается в долгу: Вишну превращает его в конце концов в Полярную звезду, давая возможность таким образом возвыситься над своей семьей. Еще более выразительно преданность Вишну прославляется в легенде о бескорыстном Прахладе, сыне гордого царя демонов, который пытается отвратить его от избранного божества. Прахладу, преданнейшего бхакта, не могут заставить отвратиться от Вишну ни оружие, ни змеи с дикими слонами, ни огонь с ядом, ни проклятия его разъяренного родителя. Его бросают с балкона – он остается невредимым, топят закованного цепями в океане – но и на дне он, сбросив цепи, прославляет Вишну, а затем, в ответ на вопрос отца об источнике его сверхъестественных сил, заверяет его, что видит Вишну во всех существах, как в собственной душе, а потому ни боги, ни демоны не могут повредить ему, чье сердце очищено Вишну, знание о котором обеспечивает расположение ко всем существам.

Книга II начинается с фантастической космографии. Описываются семь материков и семь окружающих их океанов, в середине которых располагается Джамбудвипа (земная ойкумена), центр которой образует, в свою очередь, обитель богов золотая гора Меру. В Джамбудвипе располагается и страна Бхаратаварша (Индия), чьи реальные и вымышленные страны, горы и реки подробно

перечисляются. Помимо земли пураническая космография знает и два других среза вселенной по вертикали – миры нижние (подземные) и верхние (небесные). В подземном мире Патале живут *наги* – полулюди-полузмеи, – и их страна образует лишь верхний слой «подземной цивилизации», нижние слои которой заселены жителями адов. Небесные миры интересуют рассказчика Парашару прежде всего ради солнца, его колесницы и коней и его силы как источника дождя и защиты жизни (здесь же представлены «научные» дискуссии в связи с траекторией солнца и устройством планетарной системы). Однако и космографические описания являются в значительной мере предлогом для мифотворчества. Наглядный пример – легенда о Бхарате, основателе «страны Бхаратов», которая, однако, включает и «теософские» мотивы. Царь Бхарата также был усердным почитателем Вишну, но однажды с ним случилась беда: во время его омовения в реке туда же подошла и беременная антилопа, у которой из-за рыка внезапно появившегося льва случился выкидыш. Бхарата взял на воспитание детеныша и настолько привязался к нему, что мысль о животном не оставляла его до конца дней, став единственным содержанием его жизни. Вследствие этой односторонности он вынужден был родиться в следующем воплощении антилопой, но тут уж взялся за ум, стал почитать в облике антилопы Вишну и за это удостоился следующего рождения в семье почтенного брахмана. Но и тут вместо того, чтобы вести себя в соответствии с рождением Бхарата, стал юродствовать, игнорируя Веды и ходя в лохмотьях, за что и получил прозвище Глупого Бхараты, которому иногда поручали даже черную работу. Однажды, когда ему поручили нести паланкин царя Сувиры, тот обнаружил, что перед ним не дурачок, но, напротив, великий мыслитель, проповедовавший учение о мировом всеединстве. Бхарата по ходу дела рассказал царю и историю сына Брахмы, риши Рибху, и его ученика Нигадхи. Когда Рибху посетил ученика и тот спросил его, откуда он пришел и куда идет, учитель назвал эти вопросы глупыми, ибо Атман вездесущ и не может ниоткуда прийти и никуда уйти. В другой раз Рибху наставлял своего ученика через тысячу лет, когда тот стоял вдали от городской толпы, ожидающей въезда царя. Нигадха не может вначале «реализовать» истины относительно отсутствия глубинного различия между царем и тем слоном, на котором он должен въехать в город, но затем уже навсегда усвоил учение о всеединстве и начал видеть все сущее в себе самом, полностью удовлетворившись полученной картиной мира.

Книга III начинается с обсуждения Ману – прародителей человеческого рода – и мировых периодов (манвантары), возглавляемых ими (по пуранической «хронологии», каждая кальпа, равная суткам Брахмы, содержит 14 манвантар или вторичных космических циклов, каждый из которых длится 306 720 000 человеческих лет). Обсуждаются также четыре Веды и Ведийские школы, перечисляются все 18 пуран (при допущении ранней датировки Вишну-пураны этот список приходится считать позднейшей интерполяцией), и предлагается список традиционных дисциплин знания. Но далее разрабатывается нормативная тема вишнуитской бхакти: в диалоге между богом смерти Ямой и одним из его слуг выясняется, что истинным почитателем Вишну, свободным от уз смерти, может быть только чистый сердцем и добродетельный человек, тот, кто сосредоточивает свое сознание на Вишну. Это вишнуитское переосмысление дхармы дает возможность для обсуждения обязанностей представителей четырех варн и четырех ашрам, основных домашних обрядов-санскар, инициирующих переход индивида из каждого жизненного состояния в следующее, а также обычаев праВедной жизни, таких, как прием гостя и т.п. Специальный небольшой раздел, посвященный культу предков, завершает изложение «вишнуитской дхармы». Две заключительные главы третьей книги представляют индуистскую трактовку «реформаторских» религий. Джайны, именуемые дигамбарами («одетые в стороны света»), и буддисты, называемые рактамбарами («одетые в красное»), представлены как худшие среди всех злодеев. Царь Шатадхану, бывший добрым почитателем Вишну, за один только обмен несколькими фразами с одним из них (просто из вежливости) вынужден был перевоплощаться поэтапно в виде собаки, шакала, волка, коршуна, ворона и павлина, пока, наконец, благодаря благочестию своей супруги не рождается снова царем.

Книга IV посвящена происхождению Солнечной и Лунной династий индийских царей. Их длинные перечни, однако, то и дело прерываются легендами, включающими достаточно брутальные чудеса. Наиболее именитые персонажи книги – один из прародителей людей Дакша, рожденный из правого большого пальца Брахмы; дочь Ману по имени Ила, которая стала мужчиной; Икшваку (основатель Солнечной династии), появившийся на свет благодаря чиханию Ману; царь Райвата, отправившийся на небо со своей дочерью Ревати с тем, чтобы сам Брахма выбрал ей мужа; царь Юванашва, ставший беременным и родивший сына, которого Индра напоил напитком бессмертия (*амрита*). Разрабатываются и почтенные эпические мотивы, такие, как роман земного царя Пурураваса и небесной нимфы Урваши, история Яяти, Рамы, рождение Пандавов и Кауравов. Завершается «генеалогическая книга» прорицаниями о прошлом: составители Вишну-пураны повествуют об исторических (в свете их историософии – «будущих») царях Магадхских династий – Шайшунагах,

Нандах, Маурьях, Шунгах, Канвах, Андхрах, а также о сменивших их «варварских» правителях, окончательно разрушающих дхарму в эпоху кали-юги, конец которой может положить только Вишну в аватаре Калкина – будущего избавителя мира от непраВедности.

Книга V представляет собой вполне законченное произведение, посвященное приключениям Кришны в образе резвящегося пастушка. Здесь составители Вишну-пураны практически воспроизводят сюжеты (и их последовательность) Хариванши.

В краткой книге VI вновь разрабатывается сюжет четырех сменяющих друг друга в виде дигрессии четырех мировых веков-юг и, в соответствии с прорицаниями о последнем из них, описываются различные способы разрушения вселенной, страдания существования, скорби перевоплощения, детства, юности, старости и смерти (вполне в духе буддистов, за одно общение с которыми составители текста обещали самые худшие последующие рождения), мучения в адах, несовершенство райских радостей. Единственным благом является освобождение от сансары и скорби, и единственным средством осуществления данной цели – «узнавание» истинной природы Божества, ибо всякое иное познание иллюзорно. Это «освободительное знание» неосуществимо, в свою очередь, без помощи йоги, которая есть медитация на образ Вишну. Последняя глава книги содержит резюме всего ее содержания.

Об авторитетности Вишну-пураны в вишнуитских кругах свидетельствует тот факт, что знаменитый Рамануджа (11–12 вв.), основатель вишишта-адвайты, цитирует ее, игнорируя многие другие вишнуитские материалы, даже такие популярные, как Бхагавата-пурана.

Бхагавата-пурана - популярное произведение индуистской литературы, определившее решающие тенденции средневековой и более поздней вишнуитской бхакти. Памятник датируется примерно 9–10 вв., что позволяет видеть в Бхагавата-пуране наследницу завершившейся религиозно-поэтической традиции альваров и источник вдохновения позднесредневековой кришнаитской поэзии на санскрите и новоиндийских языках. Бхагавата-пурана, эта монументальная поэма вишнуизма-кришнаизма, состоит из 12 книг, в которых, несмотря на сравнительно позднюю датировку текста в целом, разрабатываются темы вишнуитской «теологии» и мифологии, значительно более древние в сравнении со временем ее составления. Бхагавата-пурана входит в корпус основных вишнуитских текстов – наряду с Бхагавадгитой, Хариваншей, Вишнупураной, Панчаратра-самхитой и некоторыми другими вишнуитскими самхитами.

Одна из основных «теологических» тем Бхагавата-пураны – учение об аватарах Вишну. Классический список аватар в пуранах, который насчитывает 22 воплощения Вишну, наиболее отчетливо представлен именно в данном памятнике. Так, ее перечень добавляет к 10 основным (Рыба, Черепаха, Вепрь, Карлик, Человеколев, Парашурама, Рама, Кришна, Будда, Калкин) также Первочеловека (Пуруша), мудрецов-риши Нараду, Нару и Нараяну, полупоэтического основателя философской системы *санкхья* Капилу (от его имени излагается учение о йоге), риши Даттатрею, жертвоприношение (Яджня), джайнского героя и монарха-чакравартина Ришабху, первого царя, праведного Притху, врача богов Дханвантари, которому приписывается древнейший трактат по медицине Аюрведа, легендарного «разделителя» Вед, составителя эпоса и пуран Ведавьясу (Вьяса) и Балараму – брата Кришны. Мотивировкой введения Будды в число аватар Вишну является соблазнение противников богов – асуров ложными учениями, что в значительной мере соответствует трактовке этой аватары в Вишну-пуране. В целом расширенный список аватар Бхагавата-пураны, включающий мифических основателей джайнизма и санкхьи, свидетельствует о том, что ко времени составления памятника индуисты сделали решающую ставку в вытеснении одних индийских «моноконфессий» и присвоении наследия других.

К числу повествовательных сюжетов, получивших основательную разработку в Бхагавата-пуране, следует отнести традиционные легенды. Одна из них повествует о Дхруве – сыне царя Уттанапады и внуке Ману Самосущего, изгнанном своей мачехой и три тысячелетия предававшемся аскезе и размышлениям о Вишну, за что последний возвел его на небо в качестве Полярной звезды (Вишну-пурана, Бхагавата-пурана). Другая – о Прахладе, преданнейшем почитателе Вишну, родившемся в семье царя демонов-асуров Хираньякашипу и противившемся до победного конца стремлениям отца отвести его от избранного пути (отец

начал с убеждений, а затем перешел к решительным действиям вплоть до попыток отравить его, утопить в океане и раздавить скалами).

Наибольшей популярностью пользовалась 10 книга, посвященная биографии Кришны начиная с рождения и кончая возвращением в Матхуру; подробности, приводимые в этой книге, беспрецедентны в сравнении с соответствующим материалом Хариванши, Вишну-пураны и других вишнуитских текстов.

Помимо религиозно-мифологического материала отдельные пураны содержат и, казалось бы, совсем неожиданный для них материал. Так, "Агнипурана", например, включает в себя "Двадцать пять рассказов Веталы" и трактат по поэтике. "Ваюпурана", восславляющая Шиву, содержит трактат по музыке "Гитиаланкаранирдеша". В "Маркандеяпуране" комментируются некоторые вопросы содержания "Махабхараты", "Гарудапурана" пересказывает "Рамаяну", "Махабхарату" и "Хариваншу", а "Брахмандапурана" содержит изложение "Рамаяны", в котором Рама уже выступает как персонифицированный Атман, прославляющий *Рамабхакти* – преданность Рама – как путь к спасению.

Для изучения литературно-исторического процесса пураны имеют особое значение. Оно состоит прежде всего в том, что, какого бы предмета ни касалась пурана, в ней приводятся мифы и легенды, обосновывающие законность соответствующего действия, обряда, процедуры. "Матсьяпурана", например – "Пурана о рыбе", т.е. о Вишну в облике рыбы, - открывается рассказом о том, почему Вишну принял облик рыбы – *матсья*, и легендой о потопе. Прародитель человечества Ману привязал свою лодку к рогам божественной рыбы с помощью змея и попросил ее поведать ему о том, как был создан мир и как разрушен, о родословной Богов, о времени прародителей, о родословных царей, о странах света, о религиозных деяниях, поминальных жертвах, обязанностях различных сословий, обязанностях человека на разных этапах жизни, освящении изображений богов и т.д. В ходе этого длительного повествования, занимающего почти триста глав, читатель знакомится с мифами и культом индуизма, с его социальным идеалом, опирающимся на учение о четырех варнах (сословиях) и четырех ашрамах (этапах жизни). Исходя из ведического сукта о Пуруше, в котором рассказывается, что *брахманы* (жрецы) были рождены из уст Пуруши, *раджанья* (воинство) – из его рук, *вайшьи* (ремесленники и купцы) – из бедер и *шудры* (земледельцы и слуги) – из ног. "Матсьяпурана" излагает ту же историю, заменив Пурушу Вамадевой, т.е. ипостасью Вишну в образе карлика. Каждой из этих варн назначено особое занятие: брахманам – сохранять и распространять священное знание, кшатриям (раджанья) – защищать народ, вайшьям – заниматься всем, что необходимо людям, шудрам – служить всем прочим. Мир, согласно "Матсьяпуране", деградирует – он переживает эпохи: шветаюгу – золотой век, третаюгу – серебряный век, двапараюгу – медный век и калиюгу – железный век. Пураны – Веды калиюги, когда идеальный порядок прошлого разрушен, варны смешались и шудры могут подняться до положения царей. Именно поэтому "Матсьяпурана", равно как и другие пураны и дхармашастры (книги законов), всячески ограничивают шудр.

В идеале каждый человек должен последовательно пройти четыре *ашрама* (этапа): ученика, домохозяина, отшельника, аскета. "Матсьяпурана", как и другие пураны, регламентирует эти стадии. В рамках своего существования люди преследуют четыре цели: *каму* – любовь, включающую в свою сферу и искусство, *артху* – достижение материального блага, *дхарму* – веру, стоящую как цель выше камы и артхи, и *мокишу* – конечное освобождение от перерождений и наслаждение вечным блаженством на небесах. Только с помощью дхармы можно достичь и земного и небесного благополучия, и только через нее можно достичь *мокиши*.

В связи с этим интересно отметить то дополнение, которое "Матсьяпурана" дает уже приводившейся выше легенде о Пуруравасе и Урваши. В нем – своеобразное объяснение судьбы Пурураваса.

Однажды Кама, Артха и Дхарма пришли к прославленному царю Пуруравасу. Он принял их по всем правилам гостеприимства, но оказал немного больше почтения и внимания Дхарме. Разгневались Кама и Артха из-за такого предпочтения Дхарме. Проклял его Кама и обрек на помешательство от разлуки с Урваши. Наложил на Пурураваса свое проклятие и Артха – предрек ему гибель от любовострастия.

Подобным образом иллюстрируются многие положения пуран.

В пуранах говорится не только о небесном благополучии и *мокше*. В них уделяется внимание и противоположному – *аду*. Согласно индусским писаниям, ад - это конкретное мес-то, попав в которое грешник получает особое тело, тело страданий (*джатана деха*) - копию своего физического тела, но состоящего из более тонкой материи. В отличие от христианского понимания ада, в индусских писаниях отвергается идея вечного наказания. Пребывание в аду не вечно. Смысл ада состоит в том, чтобы исправлять и воспитывать. Когда существо отбывает свой срок в аду, оно снова рождается на Земле, но оно не помнит адские муки, также как и райские радости. Однако в подсознании остаются впечатления о прошлом, которые и определяют склонности человека. Естественный страх, который некоторые ощущают перед соблазнами порока, является последствием пребывания в адских районах вселенной. Этот опыт, который душа приобретает, пройдя через мучения ада, можно считать великим даром, который никогда не потеряется. После очищения адскими муками существо рождается с сильным осознанным стремлением лучше использовать свои способности. И Господь, пребывающий в сердце как свидетель, дарует такой душе возможность осуществить свои стремления, создавая благоприятные обстоятельства. Но если существо, оказавшись в благоприятных условиях, не творит добрые дела, совершает грехи и не обуздывает чувства, оно снова попадает в преисподнюю.

Согласно ведическим писаниям, все адские планеты находятся между тремя мирами и вселенским океаном *Гарбходака*, в южной стороне Вселенной. Они находятся немного ниже земной планетарной системы и над поверхностью океана Гарбходаки. В текстах, описывающих ведическую космографию, говорится о параллельных мирах, которые теософы называли астральными, ментальными, эфирными и др. мирами. Те миры, в которых находятся преисподние, проявляются и на земле. Так же, как существуют райские места на физическом и тонком плане, также и ад может находиться на физическом и астральном уровне. В качестве примеров можно привести и фашистские концлагеря, и советские исправительные лагеря первой половины XX века, и жертвы атомных испытаний и многое другое.

Но есть ли средства, помогающие избежать адских мук? Некоторые мудрецы считают, что грех нельзя искупить деятельностью, какой бы доброжелательной она ни была; человек должен отстрадать за свои грехи. Иные считают, что для страшных грехов нет искупления, кроме искупления смертью, которая может спасти от долгих страданий в аду. Так, в случае прелюбодеяния единственно подходящая епитимья - обняться с раскаленной железной статуей и так умереть. Но большинство провидцев считает, что сознательное покаяние является лучшей *прайашчиттой*, епитимьей. А самым великим средством, нейтрализующим все грехи, провозглашается чистое служение Богу, воспевание Его имен, медитация и чистая молитва. Паломничество, милосердие, аскезы, пост, изучение писаний также способны разрушить последствия многих греховных деяний.

Гаруда-Пурана учит правильной смерти и дает знание о том, как помочь тем, кто уже ушел в другой мир и скитается по дорогам мучений. Познав науку смерти, можно постичь тайну вселенской эволюции и сотрудничать со множеством существ, пребывающих в невидимых мирах, помогая им и получая их поддержку.

#### Отрывок из ГАРУДА ПУРАНА САРОДХАРА (ИНДУССКАЯ КНИГА СМЕРТИ)

##### ГЛАВА 1. О СТРАДАНИЯХ ГРЕШНИКОВ В ЭТОМ МИРЕ И СЛЕДУЮЩЕМ

8-9. Однажды, когда Господь Хари, Высший Учитель, сидел, отдыхая на Вайкунтхе, сын Винанты, предложив почтительный поклон, спросил: "Ты, о Господь, описал мне различные пути преданности, а также поведал о высшей цели преданных Богу.

10. Теперь я хочу слышать о внушающем ужас пути Ямы, по которому идут те, кто уклонился от служения Тебе.

13. Благословенный Господь сказал: "Слушай, Владыка птиц, Я опишу тебе путь Ямы, о котором страшно даже слушать и по которому грешные души идут в ад.
- 14-16. ... те, кто погряз в греховности, кто лишен сострадания и праведности, кто привязан к безнравственному и отвергает истинные писания и общество добродетельных; самодовольные, не признающие авторитетов, отравленные гордостью за свое богатство, лишённые божественных качеств; сбитые с толку множеством помыслов, запутавшиеся в сетях иллюзии, упивающиеся чувственными удовольствиями падают в бездну преисподней.
17. Склонные к мудрости - идут к высшей цели; склонные к грехопадению - идут путем несчастий и страданий Ямы.
18. Слушай, как страдания этого мира выпадают на долю грешников и как они, пройдя через смерть, встречаются с мучениями.
19. Совершив в своей жизни хорошие или плохие поступки, в соответствии со своими прошлыми усилиями, каждый получает определенные болезни - как плод своих деяний.
20. Могущественная смерть внезапно, как змея, подползает и жалит, вызывая телесную и душевную боль в человеке, страстно желающем жить.
- 21-24. Все еще не уставший от жизни, окруженный заботой родных о его дряхлом теле - на пороге смерти. Он лежит, как прирученная собака, съедая все, что из милости перед ним поставят, страдая от болезней, несварения желудка, питаясь крохами, мало двигаясь. С безжизненным взглядом, застарелым бронхитом, измученный кашлем и тяжелым дыханием, клокотанием самой смерти в глотке, окруженный скорбящими родственниками, не отвечающий на расспросы, он пойман в сети смерти.
25. В таком состоянии, с умом, озабоченным судьбой семьи, с неукротенными чувствами, теряя сознание от боли, он умирает среди плачущих родственников.
26. В этот последний момент, ... возникает божественное видение - все миры являются как один - и он не пытается сказать что-либо.
27. И когда начинается разрушение органов восприятия и прекращение работы разума, приближаются посланники Ямы, и жизнь уходит.
28. Когда дыхание останавливается, кажется, что момент умирания длится целую вечность, и сильная боль, как от укусов сотен скорпионов, истязает умирающего.
29. Теперь его рот наполняется пеной и слюной. Жизненный воздух грешника исходит через низшие врата тела.
- 30-31. Тогда подходят два ужасающих посланника Ямы, жуткого внешнего вида, держа веревки и арканы, нагие, с заточенными зубами, черные, как вороны, со вздыбленными волосами и уродливыми лицами, с когтями, как лезвия. Видя их, грешник трепещет и опорожняет желудок под себя.
32. Слуги Ямы вытаскивают из тела существо размером с большой палец, которое кричит: "О, о" и видит со стороны свое тело.
33. Вытащив его из агонизирующего тела, затянув петлю на шее, они силой тащат его весь долгий путь, подобно тому, как стражи царя тащат каторжника.
- 34-35. Пока посланники Ямы тащат грешника, они оскорбляют его и снова и снова во всех подробностях излагают ужасные пытки преисподней: "Поторапливайся, несчастный грешник. Ты пойдешь в царство Ямы.
36. Слыша эти слова и причитания родни, он громко плачет: "О! О!", избиваемый слугами Ямы.
- 37-38. С замирающим от страха сердцем, содрогаясь от угроз, истерзанный злыми псами, страдающий, он вспоминает свои неправедные дела. Голодный и изнывающий без воды, палимый солнцем и обжигаемый горячими ветрами, избиваемый плетью, преодолевая боль, он идет почти без сил по раскаленному песку, где нет ни укрытия, ни источника воды.
- 39-40. Время от времени падая без чувств от усталости и снова поднимаясь, идет он этим путем через тьму к царству Ямы. Грешника приводят туда довольно быстро, и посланники Ямы показывают ему все чудовищные пытки ада.

## ГЛАВА 2. ОПИСАНИЕ ПУТИ ЯМЫ

3. "На этом пути нет тени деревьев, где человек мог бы отдохнуть, и не встречается ничего, что могло бы служить пищей и поддержать жизнь.
4. Нигде не видно воды, чтобы напиться страдающему от жажды.
5. Так влачится грешная душа, пронизываемая холодными ветрами, в одном месте ее колют тернии, в другом жалят злобные змеи.
6. В одном месте грешника кусают свирепые львы, тигры и собаки, в другом - жалят скорпионы, в третьем - жжет огонь.

7-8. В одном месте встречается ужасный лес, в две тысячи йоджан длиной и шириной. Он кишит пчелами, москитами, воронами, совами, ястребами, стервятниками, в нем повсюду лесные пожары; листья на его деревьях острые, как мечи и они царапают и колот грешника.

9. В одном месте он проваливается в скрытый колодец, в другом падает с высокой горы, в третьем ступает по лезвиям бритв и кончикам копий.

10. В одном месте он спотыкается в кромешной тьме и падает в воду, в другом - в грязь, кишашую пиявками, в третьем - в горячую слизь.

11. В одном месте встречается равнина горячего песка из раскаленной меди, в другом - гора горячей золы, в третьем - огромное облако дыма.

12-13. В некоторых местах на него обрушиваются потоки угля, камнепады, удары молний, дождь из горячей воды, крови, оружия и потоки едкой грязи.

15-17. На середине пути течет до крайности ужасающая река Вайтарани, вид которой вызывает чувство страдания, при одном упоминании о ней охватывает страх. Она протекает на сотню йоджан - непроходимый поток гноя и крови, с кучами костей на берегах, с грязью из плоти и крови. Через нее нет брода, берега заболочены, она непроходима для грешника, так как полна крокодилов и переполнена сотнями внушающих ужас птиц.

18-20. Когда река видит, что приближается грешник, то она изрыгает пламя и дым, кипит, как масло на сковородке. Она покрыта по всей поверхности мириадами жалящих насекомых, кишит огромными стервятниками и воронами с железными клювами, наполнена морскими свиньями, крокодилами, пиявками, рыбами, черепахами и другими плотоядными морскими животными.

21. Очень грешные люди, упавшие в поток, вопиют: "О брат, о сын, о отче!" - причитая снова и снова.

22-23. Часто грешник, жаждущий воды и голодный, пьет кровь. Эта река, полная крови и пены, ужасает. Течет она с сильным грохотом, в нее страшно заглянуть и от одного взгляда на это грешник падает в обморок.

24. Вся ее поверхность покрыта скорпионами и черными змеями; для тех, кто упадет в нее, нет никакого спасения.

25. Сотни тысяч водоворотов увлекают грешника ко дну, где он остается некоторое время и затем снова всплывает наверх.

26. ... эта река была создана для того, чтобы грешник свалился в нее. Ее трудно перейти, она источник огромных несчастий, которые невозможно представить.

27. Так идет путем Ямы грешник, плача и стная, подавленный сильным горем и испытывающий многочисленные страдания.

28. С петлей на шее, а некоторые - влекомые крюками, подталкиваемые в спину острым оружием, продолжают грешники свой путь.

29. Других тащат на петле, продетой через нос или уши; некоторых перетянутых веревками до полусмерти, тащат по дороге, а вороны долбят их своими клювами.

30-32. На шее, руках, ногах и спинах некоторых грешников множество тяжелых железных цепей. А ужасные посланники Ямы бьют их молотками; кровь извергается изо рта грешника, но он вынужден снова проглатывать ее. Оплакивая свою карму, эти вконец измученные существа, испытавшие крайнюю степень всевозможных несчастий, продолжают путь к царству Ямы.

33-34. И, влачась этим путем, глупец непрестанно стная: "О! О!", взывая к сыну и внуку и раскаиваясь: "Огромным, достойным награды усилием, была обретена жизнь в человеческом теле. Но получив его, я не выполнял свой долг. О, что же я наделал!".

42. Так, горько сокрушаясь множество раз, вспоминая свое прошлое воплощение, стная: "Как я дошел до такого состояния?" - идет он дальше.

43. В течение семнадцати дней двигается он со скоростью ветра. На восемнадцатый день умерший достигает города Саумья.

44. Огромное скопище умерших обитает в этом прекрасном и совершенном городе. В нем протекает река Пушпабхадра, и там можно увидеть восхитительную смоковницу.

45. В этом городе он отдыхает вместе со слугами Ямы. Здесь он вспоминает лучшие минуты жизни проведенные с женой, с сыном и близкими, и горюет.

46-47. Когда он начинает оплакивать свое богатство, семью и других близких, слуги Ямы говорят ему: "Где твоё богатство теперь? Где теперь твои дети и жена? Где друзья родственники? Ты страдаешь только от результатов своей собственной кармы, о глупец. Продолжай это бесконечно."

### ГЛАВА 3. ОПИСАНИЕ МУЧЕНИЙ В ЦАРСТВЕ ЯМЫ.

1. Гаруда спросил: "Каковы страдания, которые испытывает грешник, пройдя путем Ямы в его обитель? Расскажи мне об этом, о Кешава"
2. Благословенный Господь сказал: "Слушай, о потомок Винанты. Я расскажу тебе это от начала до конца. Но ты будешь дрожать даже от одного описания ада.
3. В сорока четырех йоджанах от города Бахубхити лежит огромный город Царя Справедливости.
- 4-5. Грешник вопиет, когда он слышит причитание толпы таких же грешников - всех, кто идет в город Ямы. Все идут к привратнику и докладывают ему. Привратник Дхармадхаваджа всегда стоит на посту.
6. Он, побывав у Читрагупты, докладывает злые и добрые дела. Тогда Читрагупта рассказывает это Царю Справедливости.
18. Тогда Яма, убедившись в грехах грешников, подытоживает их и являет им свой устрашающий образ.
- 19-21. Очень грешные люди видят внушающий ужас образ Ямы - у него огромное тело, он сидит на буйволе, с жезлом в руке. Громящий, как туча во время пралайи, черный, как гора сажи, ужасоносно сверкая оружием, как молниями, в своей тридцатидвухрукой форме, ростом с три йоджаны, с глазами, подобными колодцам, с зияющим ртом, из которого торчат огромные клыки, с красными глазами и длинным но-сом.
23. Увидев это, несчастный кричит, охваченный страхом. Грешная душа, не приносившая даров, трепещет и стонет.
31. Царь Справедливости ... назначает соответствующее наказание для каждого грешника.
48. ... Ямы наполняют грязью рты кричащих, связывают некоторых многочисленными петлями и бьют молотками.
49. Некоторых грешников распиливают пилами, как дрова, других разрубают на части топорами, распластав на земле.
50. Тела некоторых наполовину топят в смоле, а в головы вонзают стрелы. Другие, укрепленные в центре машины, спрессовываются, как сахарный тростник.
51. Некоторые обожжены горящими углями, окружены факелами и расплавлены, как кусок руды.
52. Некоторые погружены в кипящее масло, другие в нагретую нефть, и переворачиваются, подобно лепешке, брошенной на сковородку.
53. Некоторые брошены на дороге перед огромными бешеными слонами, а другие подвешены вниз головой, со связанными руками и ногами.
54. Некоторые брошены в колодцы, некоторые сброшены с вершины, другие посажены в ямы с червями, которые поедают их.
55. Огромные хищные вороны и стервятники с твердыми клювами клюют их в голову, глаза, лицо.
56. Другие шумно протестуют: "Отдайте, Отдайте мое богатство, которое вы мне должны. Я вижу, что в царстве Ямы моим богатством наслаждаетесь вы".
57. Такие грешники, спорящие в аду, несут страшное наказание - посланники Ямы отрывают у них мясо клещами.
60. Существует 8.400.000 преисподних в центре которых двадцать одна наиболее ужасных из самых ужасных.
- 61-64. Тамсира (темнота), Пошанку (стальные копы), Махорауравашалмали (ужасающее шерстяное дерево), Раурава (ужас), Кудмала (цветение), Каласутрака (нить смерти), Путимриттика (смердящая плоть), Сангхатата (накопление), Лохитода (железные гири), Савиша (ядовитая), Сампратапана (сжигание), Маханирайа (великий выход), Кака (вороны), Улу (совы), Сандживана (совместное проживание), Махапаяхин (великий путь), Авиччи (штилевой), Андхатамисра (преграждающая тьма), Кумбхипака (подобная горшку), Сампратапана (горение), Тапана (горячая). Все созданы из горестей и болезней различных видов, различных плодов греха и населены множеством слуг Ямы.
65. Глупцы-грешники, лишённые праведности и попавшие туда, испытывают в них различные адские мучения до конца кальпы.

## ГЛАВА 5. ОПИСАНИЕ ПРИЗНАКОВ ГРЕХА.

1. Гаруда спросил: "Расскажи мне, о Кешава, какими знаками отмечены определенные грехи и к какому виду рождения эти грехи Ведут?"
2. Благословенный Господь сказал: "Ты услышишь от меня о грехах, из-за которых грешник, вернувшись из ада, снова обретает определенное рождение, и о признаках, которыми отмечены определенные грехи.
3. Убийца брахмана становится чахоточным человеком, убийца коровы - горбуном или слабоумным, убийца девственницы становится прокаженным - все три родятся париями.

4. Убийца женщины и зачатого плода становится жестоким и злым человеком, наделенным многочисленными болезнями; тот, кто совершает прелюбодеяние - евнухом; кто обхаживает жену учителя, тот будет страдать от заболеваний кожи.
5. Питающийся плотью существ становится очень красным, пьяница и наркоман страдает плохими зубами; брахман, который из алчности ест то, что не следует есть, становится толстобрюхим.
6. Тот, кто ест сладости, не предлагая их другим, рождается с зубом; кто предлагает нечистую пищу во время церемонии Шраддхи, рождается прыщавым или прокаженным.
7. Человек, из гордости оскорбивший учителя, становится эпилептиком; кто презирает Веды и Шастры - непременно становится пораженным желтухой и желчным.
8. Лжесвидетель становится немым, ... кто расстраивает свадьбу - безгубым; кто сворует книгу - рождается слепым.
9. Кто пнет корову или ударит ногой брахмана - рождается хромым и увечным; кто лжет - рождается заикой, а кто слушает такого лжеца - рождается глухим.
10. Отравитель рождается душевнобольным; поджигатель становится лысым; кто продает мясо - рождается неудачником; кто ест мясо других - рождается больным.
11. Кто ворует драгоценности - рождается в низшей касте; кто ворует золото - у того в следующей жизни будут большие ногти; кто ворует другие металлы - тот будет нищим.
12. Кто ворует пищу - станет крысой; кто ворует зерно - саранчой; ... тот, кто ворует яд - станет скорпионом.
13. Кто ворует овощи и растения (листья) - станет павлином; благовония и духи - ондатрой; мед - слепнем; мясо - грифом; соль - муравьем.
14. Кто ворует бетель, фрукты и цветы - станет лесной обезьяной; кто ворует обувь, траву и хлопок - родится из утробы овцы.
15. Кто живет насилием, грабит на дорогах и любит охотиться - несомненно станет козлом в доме мясника.
16. Кто умирает оттого, что выпивает яд, станет черной змеей в горах; у кого необузданный характер, тот рождается слоном в необитаемом лесу.
19. Брахман, который совершает богослужение за человека недостойного совершения жертвоприношения - становится деревенским боровом, а если совершает много таких жертвоприношений - становится ослом; если он не произносит мантры перед трапезой - становится вороной.
23. Кто обманывает друзей - рождается горным стервятником; кто мошенничает в торговле - совой.
24. Кто разрушает надежды и любовь, кто бросает жену, когда разлюбит - становится красновато-коричневым гусем на долгое время.
25. Кто ненавидит мать, отца, учителя, кто ссорится с сестрой или братом - будет убиваем во чреве матери в течение тысячи воплощений.
26. Женщина, которая плохо обращается со свекром и свекровью и вызывает постоянные ссоры, становится пиявкой; а та, что бранится с мужем, становится вошью.
27. Та, что бросая своего мужа, бежит за другим мужчиной - рождается летучей лисицей, ящерицей или змеей.
28. Тот, кто прекращает родословную, сойдясь с женщиной из своей семьи, - рождается из чрева медведицы.
29. Сладострастный человек, соблазвивший воздержанную женщину, становится духом в пустыне; кто прелюбодействует с несовершеннолетней девушкой, становится огромной змеей в лесу.
31. Кто совершит зло против природы - станет деревенской свиньей; кто сожительствоует с женщиной из касты шудр - быком; кто слишком страстен - похотливым жеребцом.
45. Кто отбирает участок земли, который подарил сам или кто-то другой - рождается червем в испражнениях в течение шестидесяти тысяч лет.
46. Грешник, отобравший силой то, что сам подарил, идет в ад до вселенского потопа.
47. Тот, кому даны средства существования и клочок земли, должен защищать их до конца. Кто не защищает, но грабит - рождается хромой собакой.
49. Это и другие признаки и рождения, о Господин Птиц, как видишь, не что иное, как карма обусловленной души, созданная ею же самою в этом мире.
50. Таким образом, создатели плохой кармы, испытав мучения ада, рождаются с остатками своих грехов в этих установленных формах.
51. Затем, получая в течение тысяч рождений тела животных, они страдают от различных несчастий.

52. Испытав тяжести жизни птиц, страдая от холода, дождя, жары, они впоследствии достигают человеческого состояния, где уравновешены добро и зло.
53. Когда мужчина и женщина соединяются, он становится эмбрионом в должный срок. Испытывая страдания от зачатия до смерти, он снова умирает.
56. Тот, кто не делает даров, становится нищим, страдая от сильной нужды, он совершает грех; в силу совершенных прегрешений он идет в ад и снова рождается в нищете, чтобы стать грешником.
57. Карма, которую каждый заслужил - хорошая или плохая - неизбежно должна быть выстрадана. Невыстраданная карма не исчезает даже за десять миллионов столетий.

## Раздел 2. КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

IV в. до н.э. – начало новой эпохи в истории Индии. Это был век значительных социальных сдвигов и политических потрясений. Реформаторскими движениями буддизма и джайнизма была поколеблена деспотическая власть брахманства и нанесен удар освященной веками системе варн.

Это была эпоха высшего могущества древнеиндийского государства, впервые объединившего почти всю страну под властью династии Маурьев. Исторические преобразования конца 1 тыс. до н.э. создали условия для высшего расцвета индийской культуры. Эпоха правления Маурьев была временем становления классической культуры Индии.

Постепенно литература освобождалась от безусловного господства религиозной идеи. Стало развиваться индивидуальное литературное творчество, что знаменовало новый взгляд на ценность человеческой личности, уже не растворяющейся во всепоглощающей идее божества. Появились новые жанры, жанры светской литературы: эпическая поэма – *кавья*, Ведущая происхождение от "Рамаяны", жанры лирической поэзии, повествовательной литературы и, наконец, самый значительный – драма.

В истории мировой культуры Индия – вторая (после древней Греции) страна, создавшая самобытное искусство театра и драматургии, наиболее общественно значимый вид искусства, который мог появиться только у народа, стоящего на высокой ступени культурного развития.

**Палийская литература III-I вв. до н.э.** После воцарения Маурьев буддизм, пользовавшийся поддержкой государственной власти, на время выдвинулся на положение господствующей религии, а государственным языком стал пракрит. В этот период санскритская литература отошла на второй план, начали развиваться литературы на пракритах, среди которых Ведущее положение занимала литература на языке *пали*.

Пали (язык, на котором, по преданию, проповедовал Будда) – древнейший из литературных пракритов, сложившийся в Северной Индии на основе ее народных языков. Памятником палийской литературы является "Типитака" ("Три корзины [закона]") – буддийский канон – огромный свод религиозной, философской и художественной литературы, вобравший в себя творчество многих веков (V-III вв. до н.э.).

### Тема 6. БУДДИЙСКИЙ КАНОН

Вот как повествует легенда о конфликте, который стал отправным пунктом возникновения буддизма, о *Махапрастхане* - Великом уходе:

Однажды царевич Сиддхархта Гаутама (будущий Будда) захотел прогуляться по лесу и велел колесничему приготовить колесницу. Колесничий повиновался. Он приготовил богато украшенную колесницу и заложил четырех прекрасных коней синдской породы, каждый из которых сверкал белизной как лепесток лотоса. Доложил колесничий царевичу, что все готово, и тот встал на колесницу, подобную дворцу богов, и отправился в лес.

"Время для просвещения царевича Сиддхартхи приближается, - подумали боги, - мы должны дать ему знак". И тогда они обратили одного из богов в убогого старика, с искрошившимися зубами, седовласого, скрбченного и искалеченного, опирающегося на посох и дрожащего, и показали его

будущему Будде, но так, чтобы только он и возникший могли видеть старика. И тогда спросил будущий Будда возникшего: "Умоляю тебя, друг, скажи мне, кто это? Даже волосы у него не такие, как у других людей". Выслушав ответ друга, он подумал: "Да будет проклято рождение, раз всякий, кто рожден, обречен на старость!" и, смутившись душой, вернулся во дворец и удалился в свои покои.

"Почему сын мой вернулся так быстро?" – спросил царь.

"Повелитель, - ответил возникший, - он видел старика и поэтому он собирается уйти из мира".

"Ты хочешь убить меня, возникший, принося такие новости? Немедля вели представить несколько пьес для моего сына. Если мы сможем заставить его испытать удовольствие, то он перестанет думать о уходе из мира", - и царь повелел установить стражу вокруг дворца на полйоджаны во всех направлениях.

И снова, когда будущий Будда отправился на прогулку в лес, боги оказали ему человека больного. И, расспросив о нем, смутился царевич душой, вернулся во дворец и удалился в свои покои.

Снова царь, узнав, что случилось, распорядился так же, как и в предыдущий день и снова повелел усилить стражу на три четверти йоджаны во всех направлениях.

Другой раз, когда будущий Будда отправился в сад, показали ему боги мертвеца. И, расспросив о нем, вернулся царевич, смутившись душой, во дворец и удалился в свои покои.

Когда рассказали царю о случившемся, распорядился он так же, как и прежде, только приказал еще усилить стражу на целую йоджану вокруг дворца.

И снова отправился будущий Будда в лес и увидел человека с обритой головой, в одежде цвета шафрана, с чашей для подаяния, посланного к нему богами, и спросил возникшего: "Прошу тебя, расскажи, кто этот человек?"

И хотя еще не было Будды в мире и возникший не знал ничего ни о монахах, ни об их добрых качествах, и все же боги вдохновили его и он сказал: "Это, повелитель, один из тех, кто отверг мир" и зател стал восхвалять достоинства ухода из мира. Мысль об уходе из мира была приятна для будущего Будды, и в этот раз он доехал до леса и гулял в нем. Он провел там полный день и совершил омовение в царском пруду, а когда на закате уселся он на камне, служившем царю для отдохновения, намереваясь нарядиться, собрались тогда вокруг царевича его слуги с многоцветными одеждами, различными украшениями, с гирляндами, ароматами и притираниями. В это время трон, на котором восседал Сакка (Шакра, т.е. Индра), стал накаляться, и Сакка, размышляя над тем, что бы это значило, понял, что настало время украшения будущего Будды. Обратившись к Виссакамме (т.е. Вишвакарме), он молвил:

"Мой добрый Виссакамма, этим вечером, в среднюю стражу, царевич Сиддхартха отправится в Великий уход, и последний раз он наряжается сам. Ступай в лес и укрась этого достойного небесными нарядами".

"Хорошо", - отвечал Виссакамма, согласившись, и тотчас же отправился благодаря волшебной силе к будущему Будде. Приняв облик цирюльника, Виссакамма взял из рук настоящего цирюльника ткань для тюрбана и стал укладывать ее на голове будущего Будды, но только лишь тот почувствовал прикосновение его руки, как понял, что это был не человек, а бог. На один круг тюрбана вокруг головы будущего Будды пошла тысяча кусков ткани, а складка была подобна обручу из драгоценных камней; второй круг был еще на тысячу кусков ткани, а всего за десять раз было уложено тысяча тысяч кусков. И пусть никто не удивляется: "Как это можно было уложить так много ткани на одной небольшой голове?" – ибо самые большие из них были размером не больше бутона лианы сама (шияма), а другие – цветка кувирбаки, и, таким образом, голова будущего Будды напоминала цветок лотоса.

Богато нарядившись, он вступил на роскошно украшенную колесницу, в то время как искусные в игре на различных барабанах и бубнах показывали ему свое искусство, брахманы издавали крики радости и провозглашали пожелания победы, а поэты и сказители приветствовали его пожеланиями преуспевания и воздавали ему хвалу. Как раз в это время царь Шуддходхана, отец будущего Будды, узнав, что жена того родила сына, послал вестника к Сиддхартхе: "Возвести благою весть моему сыну!" Услышав же это известие, будущий Будда промолвил: "Препятствие (*рахул*) явилось, рождены оковы!"

"Что сказал мой сын?" – спросил царь и, когда услышал ответ, молвил: "Да будет с этого момента мой внук называться Рахул!"

А будущий Будда выехал в город с пышностью и в блеске славы, покорившей всех. Как раз в это время Киса Готами (Кришна Гаутами), одна девушка, вышла на крышу своего дома и, пока будущий Будда объезжал город, любовалась его красотой и величием. И таковы были ее радость и удовлетворение при виде его, что она разразилась радостной песней:

"Вполне счастлива та мать,  
Вполне счастлив тот отец,  
Вполне счастлива та жена,  
Кому принадлежит столь славный муж!"

Услышав это, подумал будущий Будда: "При виде красивого телом сына сердце матери достигает нирваны, сердце отца достигает нирваны, сердце супруги достигает нирваны. Вот что она говорит. Но в чем же состоит нирвана?" И тогда тому, ум которого уже был отвращен от страсти, пришел ответ: "Когда пламя страсти истощилось, приходит нирвана! Когда пламя ненависти и ослепления истощилось, приходит нирвана; когда гордость, ложная вера и все другие страсти и страдания истощились, приходит нирвана. Она (т.е. Киса Готами) научила меня. Конечно же, нирвана и есть то, что я ищу. Следует мне сегодня же отказаться от семейной жизни и уйти из мира в поисках нирваны. Я заплачу этой девушке то, что следует заплатить наставнику". Снял он с шеи своей жемчужное ожерелье, стоившее сто тысяч монет, и послал его Кисе Готами. И велика была при этом ее радость, и подумала она: "Полюбил меня царевич Сиддхартха и прислал мне подарок".

А будущий Будда с большим блеском вступил во дворец и возлег на царственное ложе. И тотчас же богато одетые женщины, искусные во всех видах танцев и песен и прекрасные, как небесные нимфы, собрались вокруг него, и были у них разнообразные музыкальные инструменты, и попытались они развлечь его с помощью танцев, песен и музыки. Но отвращение будущего Будды к страсти не позволило ему наслаждаться представлением, и он задремал. И тогда женщины воскликнули: "Он, ради которого мы должны были устроить представление, заснул. Зачем же нам утруждать себя далее?" – положили свои инструменты наземь и улеглись сами. А лампы, заправленные ароматным маслом, продолжали гореть. Проснулся будущий Будда и сел, скрестив ноги, на ложе и увидел музыкальные инструменты, разложенные на полу, а тех женщин спящими. Тела некоторых из них были покрыты каплями пота и слюной; одни скрежетали во сне зубами, стонали и бортомали во сне; у других были разверсты рты; у третьей одежды раскинулись так, что их тела открылись во всей отвратительной наготы. Это еще более усилило его отвращение к чувственным наслаждениям. Блистательный покой, сверкающий как дворец самого Шакры, стал казаться ему подобием кладбища, на котором разбросаны мертвые тела, обреченные на тление. И тогда вырвалось у него восклицание: "Как угнетает и удушает все это!" – и его мысль решительно обратилась к уходу из мира. "Должно мне совершить сегодня Великий уход!" – сказал он, поднялся с ложа и, подойдя к двери, позвал: "Есть кто-нибудь?"

"Повелитель, я, Чаина!" – отозвался придворный, стоявший у порога.

"Я совершаю сегодня Великий уход. Оседлай мне коня!"

Так рассказано о событиях, заставивших царевича Сиддхартху удалиться от мира. Но это было только началом испытаний – Сиддхартху искушает предводитель воинства злых сил Мара. Но все искушения царевич преодолевает, сорок пять лет странствует по стране, довольствуясь малым, повсюду проповедуя открывшуюся ему истину. В Сарнатхе, около Варанаси, к нему присоединяются первые пять учеников.

Учение Будды – пассивная оппозиция брахманизму, религии, утверждавшей господство жречества. В рассказанной выше истории и сама инициатива появления Будды, Просветленного, в мире, и сам процесс осознания царевичем себя как Будды, и церемонии, связанные с этим, свершаются по воле и при участии старых ведийских, брахманских богов – Индры и Вишвакармы. Будда не отвергает ни богов брахманизма, ни его основной социально-этической концепции – учения о карме. Он утверждает, что высшее благо, цель, к которой должен стремиться каждый человек, – освобождение от перерождений. Рождение само по себе есть уже зло – оно связано со страданием. Достичь освобождения от перерождений и тем самым избавиться от действия кармы можно, только точно соблюдая высокие моральные принципы. Став Буддой ("Просветленный"), царевич Гаутама понял *четыре благородные истины*: есть страдание, есть причины страдания, есть прекращение страдания и есть благородный *Восьмеричный путь* к прекращению страдания, к нирване: помыслы, направленные к истине; высокие стремления; правильная речь; добродетельное поведение; праведный способ существования; усилия, ведущие к истине; верная память; истинное самоуглубление. Эти простые истины и стал проповедовать Будда народу: ясно, без метафизических ухищрений, без ораторских приемов философа-эрудита, простым языком, на котором говорил народ. Так было приведено в движение "*Колесо дхармы*".

Всякий, кто вступал в общину его учеников, должен был быть чистым в деянии, слове, помысле, соблюдать десять заповедей: не убивать ничего живого, не красть, оставаться девственным, не лгать, не употреблять ничего опьяняющего, не есть после полудня,

воздерживаться от пения, танцев и других развлечений, не украшаться венками и не пользоваться духами, не спать на поднятом ложе и не принимать денег и драгоценностей. Его учение могло быть принято и мирянами, но подлинной святости мог достичь только вступивший в буддийскую общину и ставший монахом.

Учение Будды сравнительно быстро распространилось сначала по Северной Индии, затем продвинулось на юг, до Шри Ланки. На протяжении 1 тыс. н.э. буддизм, пережив несколько расколов и трансформаций, распространяется в других странах Азии и становится одной из мировых религий. Буддизму приходится вести серьезную борьбу за существование, и все же к концу 1 тыс. н.э. он удерживается только в окраинных царствах региона, навсегда утрачивая в Индии государственное значение. Нелегко проходило распространение буддизма в других странах - не раз носители этой веры подвергались гонениям и преследованиям.

Тем не менее буддизм настолько серьезно повлиял на развитие литературы народов Индии, что многие исследователи считают возможным выделять в периодизации истории индийской литературы буддийский период или даже особо выделять буддийскую литературу. Но это неверно по существу, ибо в таком случае история литературы народов Индии подменяется – в большей или меньшей степени – литературой религиозных общин, как правило, сосуществующих или противоборствующих в рамках общества, государства, страны. Буддийская литература представляла лишь часть древнеиндийской литературы и была существенным элементом общеиндийского литературного процесса, - она складывалась параллельно и во взаимодействии с этнической и повествовательной литературой, использовала общеиндийский литературный опыт.

В связи с этим необходимо обратиться к вкладу буддийской литературы в художественную литературу народов Индии, и прежде всего к наиболее замечательной части этого вклада – к джатакам и к творчеству Ашвагхоши.

Эти произведения – великолепный образец "пропагандистской" литературы, литературы с ярко выраженной тенденцией. Джатаки предназначались для пропаганды учения Будды, являясь в то же время высокохудожественными литературными произведениями. Джатаки явились той плодородной почвой, на которой расцвело творчество Ашвагхоши и некоторых других писателей и поэтов древнеиндийской литературы. Будда знал силу звучащего слова и полагался на нее – он не оставил никаких книг. Странствуя, проповедовал Будда свое учение, но, когда он достиг нирваны, встал вопрос о закреплении того, чему он учил, и о дальнейшей передаче слов Учителя. Тогда собрались его ученики на Первый собор и поручили учёнейшему из них Кашьяне, старейшему из них Упали и самому любимому Буддой Ананде пересказать поучения Будды, и затем все присутствовавшие передали изустно все слышанное своим ученикам. Однако подобный способ передачи привел ко многим противоречиям, и примерно через сто лет состоялся Второй Собор, который был занят обсуждением дисциплины в буддийской общине и "проверкой" канона, все еще остававшегося незакрепленным в каком-либо прочном материале.

Только через 236 лет после Второго собора, во времена императора Ашоки, собрался Третий буддийский собор, который наконец придал окончательную форму канону. "Типитака" записана на языке пали, древнем языке царства Магадха, и представляет систематизированное собрание поучений Будды. В "Типитаку" входят "Винаяпитака" ("Книга послушания"), "Суттапитака" ("Книга сутр"), "Абхидхаммапитака" ("Книга высшего закона"). Открывает "Типитаку" "**Винаяпитака**", характеризующая обязанности буддийских монахов и организацию *сангхи* – буддийской общины: правила поведения членов общины, правила приема в общину, исповеди, предписания, относящиеся к жизни во время сезона дождей, правила, касающиеся жилища, одежды и т.д.

Вначале сангха жила в гармонии без каких-либо утвержденных правил поведения. Но со временем, когда сангха разрослась и стала более сложным сообществом, неизбежно возникали случаи, когда некоторые члены сангхи действовали неумелыми способами. Когда такой случай предлагали вниманию Будды, он устанавливал правило, определяя соответствующее наказание

для этого проступка, чтобы удержать членов сангхи от такого неподобающего поведения в будущем. Обычное наставление Будды было само по себе мощным средством:

Это неподобающе, о неразумный человек, это не годится, это не правильно, это недостойно для отшельника, это не по закону, этого нельзя делать. Как мог ты, неразумный человек, отправившись в монашество под руководством этой Дхармы и Винаи, хорошо изложенной, [совершить этот проступок]? ... Неразумный человек, это не приносит блага неверующим и не увеличивает числа верующих, а вредит и неверующим, и верующим, и вызывает у некоторых сомнения.

В свою очередь "Винаяпитака" состоит из трех разделов. В первом, называемом "Суттавибханга", содержится изложение и объяснение "Пратимокши", являющейся, по существу, дисциплинарным кодексом; здесь же интересно перечисление 227 ошибок, совершаемых членами буддийской общины. "Суттавибханга" принадлежит к числу наиболее древних частей Канона. Второй раздел – "Кхандхаки" – содержит ряд отрывков исторического и легендарного характера (например, рассказы из жизни Будды), иллюстрирующих правила поведения. Некоторые исследователи полагают, что в "Кхандхаках" содержатся фрагменты старой, не дошедшей до нас хроники. Третий раздел – "Паривара" – наименее существен. В форме вопросов и ответов он вкратце резюмирует некоторые положения предыдущих частей "Винаяпитаки". Позднее происхождение "Паривары" (она сложилась, по мнению ученых, уже на Шри-Ланке) сейчас считается общепризнанным.

Особую часть Канона составляет "**Абхидхаммапитака**" ("Книга высшего закона") - религиозно-этическое толкование основных положений буддизма. "Абхидхаммапитаку" иногда называют "Саттапакараной" («Семь трактатов») по числу составляющих ее отделов. Самым знаменитым из них является "Дхаммасангани" — «Перечисление (классификация) дхамм», психологический трактат исключительной важности, обычно относимый к IV в. до н. э. Именно "Дхаммасангани" заложил основы буддийской психологии, известной своими замечательными достижениями. В этом трактате, по существу, перечисляется все то, что есть во Вселенной, которая рассматривается не как внешний по отношению к человеку объект, а как совокупность представлений, создаваемых человеком, к которой присоединяются психические элементы. В этой книге перечисляются все "параматтха дхамма" (абсолютные реальности), существующие в мире. По одной из таких систематизаций это:

- 52 *четасика* (факторы ума), которые, возникая вместе в различных комбинациях, вызывают какое-либо из
- 89 разных возможных *читта* (состояний сознания)
- 4 главных физических элемента и 23 явления, порождаемых ими
- *нирвана*

Следующий отдел "Абхидхаммапитаки" — "Вибханга" ("Книга трактатов") менее интересен. В нем рассматриваются некоторые психологические категории, как встречающиеся в "Дхаммасангани", так и отсутствующие в ней. Однако метод рассмотрения здесь иной, чем в предыдущем трактате.

Третий отдел – "Каттхаваттху" ("Спорные вопросы") - посвящен изложению спорных вопросов буддийской философии и приписывается Тиссе, который председательствовал на Третьем собрании в Паталипутре.

Четвертый отдел – "Пуггала-паньятти" ("Описание личностей") - рассматривает различные типы людей в зависимости от их состояний или поведения. Это самая короткая часть "Абхидхаммапитаки".

Менее интересны и недостаточно известны последние три отдела:

"Дхатукаттха" ("Обсуждение в связи со стихиями"), излагающая вопросы, связанные с психическими явлениями и с их отношением к соответствующим категориям;

"Ямака" ("Книга пар") - одна из сложнейших частей "Абхидхаммапитаки", исследующая вопросы прикладной логики; эта книга - логический анализ многих концепций, представленных

в предыдущих книгах. По словам Риса Девидса, выдающегося исследователя пали XX века, десять глав Ямаки - это не более чем "десять долин обглоданных костей".

"Патханаппакарана" ("Книга взаимосвязей"), в которой исследуется понятие причинности. Эта книга, которая намного превосходит по объему другие книги Типитаки (более 6000 страниц в сиаемском издании), описывает 24 *паччая*, или закона обусловленности, по которым взаимодействуют *дхаммы*.

"Суттапитака" – собрание молитв и проповедей – является одной из самых интересных и знаменитых частей Канона. Обращенная к мирянам не в меньшей степени, чем к членам сангхи, для самых широких слоев общества и в древности и теперь "Суттапитака" заменяла собой остальные две части Канона, являясь собранием буддийской мудрости и источником эстетических радостей, подлинной энциклопедией буддизма. Именно "Суттапитака" представляет в наиболее полном виде "Учение" – дхамму. Эта часть Канона содержит в себе и прозаические диалоги, и стихотворные отрывки, и легенды, и афоризмы. Основное место здесь занимают высказывания Будды или его учеников, обычно вставленные в какой-нибудь эпизод. "Суттапитака" состоит из пяти собраний сутр (*никая*), объединенных и в плане содержания, и в плане стилистических и языковых характеристик.

"Дигханикая" ("Собрание пространных поучений") открывает "Суттапитаку". Она состоит из 34 сутр, каждая из которых раскрывает суть того или иного положения в учении Будды. Из входящих в состав "Дигханикая" частей наиболее известны "Брахмаджаласутта", в которой эпизод об аскете, хулившем Будду, и ученике аскета, хвалившем Будду, дал повод для важной в философском отношении дискуссии о правилах морали, о различных философских взглядах и т.д.; и "Махапариниббанасутта", повествующая с большой конкретностью и впечатляющей силой о последних днях жизни Учителя. Другие сутры в той или иной степени излагают взгляды Будды на отношение к кастам, к брахманизму, об обязанностях последователей буддийского учения, об аскетах, о причинности и т. д.

В следующей *никае* — "Маджджхиманикая" ("Собрание средних поучений") 152 сутры, излагающие принципы буддизма как религии. Некоторые из них во многом напоминают соответствующие места из "Дигханикаи".

Третья часть "Суттапитаки" представлена "Самьюттаникая" ("Собрание связанных поучений"), сложившейся, видимо, несколько позже, чем предыдущие два «собрания». Наибольший интерес среди многочисленных сутр этого текста вызывает, конечно, "Дхаммачаккаппаваттакасутта", рассказывающая о том, как было приведено в движение "Колесо Дхармы". Здесь же содержится знаменитая Бенаресская проповедь Будды (она встречается и в "Винаяпитаке"), с которой начался проповеднический путь Будды.

Четвертую часть "Суттапитаки" составляет "Ангуттараникая" ("Собрание поучений, большее на один член). Этот сборник — самый обширный в "Суттапитаке": он содержит около 2300 сутр, разделенных на 11 частей в зависимости от количества качеств, присущих тому или иному предмету (о пяти добродетелях ученика, о семи сокровищах этики и т. д.). Некоторые отрывки "Ангуттараникая" интересны историческими сведениями, относящимися к первоначальной сангхе, к непосредственным ученикам Будды и т. д.

Несколько особое положение по сравнению с четырьмя предыдущими собраниями занимает последняя, пятая часть "Суттапитаки" — *Кхуддака-никая* («Собрание коротких поучений»). В ее состав входят шедевры буддийской прозы и поэзии, равных которым нет во всей "Типитаке". То, что окончательное оформление этого "собрания" относится к наиболее позднему периоду в создании Канона, кажется довольно очевидным: помимо ряда внутренних данных, об этом свидетельствует также различный объем и существенно различный состав *Кхуддака-никаи* на Цейлоне, в Бирме или в Сиаме. Однако отдельные части этой книги, без сомнения, принадлежат к самому древнему слою в *Типитаке* и, вероятно, наиболее точно отражают представления, свойственные первоначальному буддизму. Поэтому такие части представляют первостепенный интерес для историка буддизма.

*Кхуддака-никая* открывается «Собранием кратких уроков (или афоризмов)» — *Кхуддака-патха*, которая пользуется на Цейлоне непререкаемым авторитетом и популярностью. В ней содержится знаменитое кредо буддизма, 10 предписаний (воздержание от убийства, воровства, нечестивого образа жизни, лжи, употребления горячительных напитков, пения, танцев и музыки, украшений, роскоши, золота и серебра, принятия пищи в неурочное время), перечисление 32 частей тела, 10 вопросов для новообращенного, а также пять сутр несколько больших размеров, из которых наиболее одушевленной и проникновенной считают *Ратана-сугту* — хвалебный гимн, исполненный высоких поэтических достоинств.

К числу наиболее известных частей *Кхуддака-никаи* принадлежит также *Удана* — сборник из 82 коротких лирических стихотворений, написанных просто и сильно. Традиция приписывает их авторство Будде, произносившему те или иные стихотворения во время важных событий его жизни. Близко к *Удана* стоит *Итивуттака*, содержащая в прозе и в стихах высказывания Будды преимущественно по вопросам этики и морали.

*Тхера-гатха* и *Тхери-гатха* приписываются выдающимся ученикам Будды (мужчинам и женщинам). Они представляют собой собрание взволнованных излияний, проникнутых высоким религиозным чувством. Несмотря на времена усложненный стиль и неясности в языке, их литературные достоинства чрезвычайно высоки. Если добавить, что эти две части важны для изучения жизни ближайших сподвижников Будды и уделяют немало внимания проблеме нирваны, выступающей здесь как одна из центральных тем, то станет понятным значение этих сочинений в истории буддийской литературы.

*Буддхаванса*, содержащая жизнеописание Будды и 24 предшествующих ему будд, обнаруживает несомненные следы позднего происхождения.

Однако среди всех произведений, составляющих *Кхуддака-никаю*, самыми значительными считаются три: *Дхаммапада*, *Сутта-нипата* и *Джатаки*.

**Дхаммапада** — знаменитый буддийский сборник изречений, составленный на пали. Название "Дхаммапада" состоит из двух слов, каждое из которых многозначно. Теоретические существуют очень большое количество возможностей для объяснения названия "Дхаммапады": "Стезя добродетели", "Стезя закона", "Стезя учения", "Стезя религии", "Основа добродетели", "Слово о законе", "Слово об учении", "Стихи о законе", "Стопы закона" и т.д. Вопрос о хронологии "Дхаммапады" не имеет первостепенного интереса и определяется примерно 3-4 вв. до н.э. Особое положение "Дхаммапады" и ее исключительная популярность, помимо ряда других данных, подтверждается многочисленностью рецензий и вариантов этого памятника. Наиболее известной и авторитетной рецензией является палийская, состоящая из 423 стихотворных сутр, разделенных на 26 глав. Палийский текст был священным и наиболее оберегаемым. Он был источником буддийской мудрости в течение тысячелетий. Для нашего времени значение "Дхаммапады" состоит, пожалуй, прежде всего в том, что она является одним из самых высоких достижений древнеиндийской и мировой художественной литературы. Прелесть "Дхаммапады" заключается в необыкновенном изяществе ее сутр, каждая из которых представляет собой законченный афоризм, поражающий своей краткостью и образностью.

В 1 главе "Дхаммапады" — "Главе парных строф" — использован один из самых излюбленных в старой индийской литературе композиционно-стилистических приемов, заключающийся в соединении двух парных строф. Основа такого соединения — и смысловая (парные строфы посвящены одной и той же теме) и формальная (использование одинаковой конструкции или сходных в обеих парных строфах). Эта конструкция имеет определенную "сакральную" функцию, с одной стороны, и экспрессивную, чисто художественную — с другой.

"Глава о цветах" — одна из наиболее совершенных в книге. Рассказывают, что в одном местечке жили 500 женщин из брахманской касты. Они имели обыкновение приходить к дереву с красивыми цветами; они срывали их и жертвовали Брахме в надежде, что он поможет им избежать царства владыки смерти Ямы и что они снова родятся на небе Брахмы. Однажды этих женщин узнал Будда и обратился к ним со словами. Обращаясь к женщинам, чем кругозор был ограничен брахманскими представлениями и насущными заботами, Будда использует знакомый

им круг образов (боги Яма, Мара; пчела, цветы, названия известных деревьев и т.д.). Простые, но поразительные по образности сравнения, яркая метафоричность способствуют созданию убедительной и высокохудожественной картины. В центре ее – образ цветов, данный во всем многообразии ассоциаций и высесторонне обыгранный. Благодаря этому цветы выступают не как символ греховных желаний, тем более опасный, что он прекрасен, но и в ином значении, как у женщин-брахманок.

В "Главе о зле" получает разъяснение важная мысль о необходимости постоянных усилий на пути к просветлению, а также указывается. Что малейшая уступка злу ведет к гибели.

"Глава о старости" принадлежит к числу самых замечательных мест в буддийской литературе. В ней дано глубоко впечатляющее изображение старости, разрушения, бренности всего живущего. Наряду с этими картинами здесь приводятся слова Будды, направленные против тех, кто легкомысленно и беспечно относится к жизни, не задумываясь о ее смысле.

В "Главе о своем я" нет философских рассуждений на тему я. Будда, как бы принужденный участвовать в дискуссии об этом понятии, переводит ее в совершенно иной, сугубо практический план. По его мнению, уж если стоит говорить о своем я, о себе, то только для того, чтобы определить, какое зло или добро может быть связано с я и какую роль играет это я на пути к просветлению. Такой прием снижения высоких понятий, незаметной замены метафизических рассуждений конкретными практическими советами, нежелание вести чисто теоретические споры, которые не могут помочь человеку, характерен для проповедей Будды.

В "Главе о мире" выражен взгляд Будды на мир, порождающий новые желания и привязанности, увеличивающий существование (т.е. способствующий подолжению цепи рождений). Здесь же содержатся предписания относительно жизни в этом мире и противопоставление ему другого мира, к которому нужно стремиться.

В "Главе о счастье" привлекают внимание наиболее оптимистические строфы, представляющие резкий контраст с полными безнадежности и отчаяния мыслями "Главы о старости" и других мест книги. Важно подчеркнуть, что многие исследователи склонны умалчивать о подобных настроениях в раннебуддийских текстах и рассматривают буддизм в плане позднейших аналогий как традиционно и исключительно пессимистическое учение. "Глава о счастье" интересна и тем, что на ее основании в известной мере можно представить себе положительные идеалы, воодушевлявшие последователей Будды в ранний период развития учения.

К этой главе примыкает другая, связанная с ней, - "Глава о приятном", в которой дан критический разбор традиционного понятия "приятного" и выдвигается новое его понимание, соответствующее принципам буддизма. Как и в предыдущей главе, здесь исходным является старое понятие, наполняемое новым содержанием.

В свою очередь эта глава связана с выдающейся по своим художественным достоинствам "Главой о скверне", в которой речь идет о грязи желаний, заблуждений, невежества, о необходимости борьбы за духовную чистоту каждого человека.

Последние, завершающие, главы "Дхаммапады" менее интересны в художественном отношении, зато они знакомят читателя в некоторыми положениями раннебуддийской догматики и отчасти повторяют ряд мыслей, выраженных в предыдущих главах. Есть веские основания полагать, что некоторые из этих завершающих глав возникли позже, чем основное ядро "Дхаммапады".

### **Отрывки из "Дхаммапады"**

#### *1. Глава парных строф*

1. Дхаммы обусловлены разумом, их лучшая часть – разум, из разума они сотворены. Если кто-нибудь говорит или делает с нечистым разумом, то за ними следует несчастье, как колесо за следом везущего.
2. Дхаммы обусловлены разумом, их лучшая часть – разум, из разума они сотворены. Если кто-нибудь говорит или делает с чистым разумом, то за ним следует счастье, как неотступная тень.
5. ... никогда в этом мире ненависть не прекращается ненавистью, но отсутствием ненависти прекращается она. Вот извечная дхамма.

6. Того, кто живет в созерцании удовольствий, необузданного в своих чувствах, неумеренного в еде, ленивого, нерешительного – именно его сокрушает Мара, как вихрь – бессильное дерево.

7. Того, кто живет в без созерцания удовольствий, сдержанного в своих чувствах и умеренного в еде, полного веры и решительности, - именно его не может сокрушить Мара, как вихрь не может сокрушить каменную гору.

13. Как в дом с плохой крышей просачивается дождь, так в плохо развитый ум просачивается вожделение.

14. Как в дом с хорошей крышей не просачивается дождь, так в хорошо развитый ум не просачивается вожделение.

### *2. Глава о серьезности*

5. Серьезность – путь к бессмертию. Легкомыслие – путь к смерти. Серьезные не умирают. Легкомысленные подобны мертвецам.

26. Невежды, глупые люди привержены к легкомыслию. Мудрец же хранит серьезность, как драгоценное сокровище.

### *3. Глава о мысли.*

33. Трепещущую, дрожащую мысль, легко уязвимую и с трудом сдерживаемую, мудрец направляет, как лучник стрелу.

43. Что бы ни сделали мать, отец или какой другой родственник, истинно направленная мысль может сделать еще лучше.

### *4. Глава о цветах.*

49. Как пчела, набрав сока, улетает, не повредив цветка, его окраски и запаха, так же пусть мудрец поступает в деревне.

50. Пусть смотрит он не ошибки других, на сделанное и несделанное другими, но на сделанное и несделанное им самим.

51. Хорошо сказанное слово человека, который ему не следует, столь же бесплодно, как и прекрасный цветок с приятной окраской, но лишенный аромата.

52. Хорошо сказанное слово человека, следующего ему, плодоносно, как прекрасный цветок с приятной окраской и благоухающий.

53. Как из вороха цветов можно сделать много венков, так и смертный, когда он рождается, может совершить много добрых дел.

### *5. Глава о глупцах.*

60. Длинна ночь для бодрствующего, длинна йоджана для уствшего, длинна сансара для глупцов, не знающих истинной дхаммы.

64. Если глупец связан с мудрым даже всю свою жизнь, он знает дхамму не больше, чем ложка – вкус похлебки.

65. Если хотя бы мгновение умный связан с мудрым, быстро знакомится он с дхаммой, как язык со вкусом похлебки.

### *6. Глава о мудрых.*

76. Если кто увидит мудреца, указывающего недостатки и упрекающего за них, пусть он следует за таким мудрецом, как за указывающим сокровище. Лучше, а не хуже будет тому, кто следует за ним.

83. Строители каналов пускают воду, лучники подчиняют себе стрелу, плотники подчиняют себе дерево, мудрецы смиряют самих себя.

84. Те, чей ум должным образом опирается на начала просветления, отказавшиеся от привязанностей, радующиеся освобождению, с уничтоженными желаниями, полные блеска, они и в этом мире достигли нирваны.

### *9. Глава о зле.*

124. Если рука не ранена, можно нести яд в руке. Яд не повредит не имеющему ран. Кто сам не делает зла, не подвержен злу.

125. К тому, кто обижает безвинного человека, чистого и безупречного человека, именно к такому глупцу возвращается зло, как тончайшая пыль, брошенная против ветра.

### *10. Глава о наказании.*

129. Все дрожат перед наказанием, все боятся смерти – поставьте себя на место другого. Нельзя ни убивать, ни понуждать к убийству.

130. Все дрожат перед наказанием, жизнь приятна для всех – поставьте себя на место другого. Нельзя ни убивать, ни понуждать к убийству.

### 11. Глава о старости

151. Изнашиваются даже разукрашенные царские колесницы, также и тело приближается к старости. Но дхамма благих не приближается к старости, ибо добродетельные поучают ей добродетельных.

152. Малознающий человек стареет, как вол: у него разрастаются мускулы, знание же у него не растет.

### 12. Глава о своем я

158. Пусть он сначала себя привет в надлежащее состояние. Потом можно поучать и другого. Мудрый не собьется с пути.

159. Как он поучает другого, так пусть поступает и сам. Полностью смилив себя, он может смирить и других. Поистине, смирение саого себя – трудно.

### 15. Глава о счастье.

201. Победа порождает ненависть; побежденный живет в печали. В счастье живет спокойный, отказавшийся от победы и поражения.

204. Здоровье – величайшая победа; удовлетворение – величайшее богатство; доверие – лучший из родственников; нирвана – величайшее благо.

### 16. Глава о приятном.

210. Не привязывайся к приятному и никогда – к неприятному. Не видеть приятное и видеть неприятное – зло.

217. Исполненного добродетели и пронительности, стойкого в дхамме, говорящего правду, исполняющего свой долг – такого считает народ приятным.

219. Родственники, друзья и доброжелатели радуются, приветствуя человека, долго отсутствовавшего и пришедшего издалека невредимым.

220. Добрые дела встречают добродетельного человека, ушедшего из этого мира в другой, как родственники – своего близкого при его возвращении.

### 17. Глава о гневе.

222. Кто сдерживает пробудившийся гнев, как сошедшую с пути колесницу, того я называю колесничим; остальные – просто держат вожжи.

224. Говори правду, не поддавайся гневу; если тебя просят, - пусть о немногом, - дай. С помощью этих трех условий можно приблизиться к богам.

### 20. Глава о пути

273. Лучший из путей – восьмеричный; лучшая из истин – четыре слова; лусшая из дхамм – уничтожение страстей; лучший из двуногих – тот, кто прозорлив.

### 22. Глава о преисподней.

309. Беспечный человек, желающий чужую жену, получит четыре вещи: достижение бесчестья, нарушенный покой, в-третьих, осуждение, в-четвертых, преисподнюю.

**Сутта-нипата** — одна из самых старых частей Канона, что выясняется из анализа ее языка и содержания. Она отражает тот период в развитии буддизма, когда на первом месте стояли этические проблемы, а вполне разработанной системы философских взглядов еще не существовало; когда в памяти еще живы были проповеди Будды о тщетности суетности и метафизики, далекой от задач облегчения жизни, когда споры последователей Будды с их идейными противниками были сосредоточены еще на относительно простых и общих вопросах; когда понятие *дхамма* обозначало едва ли что-нибудь иное, чем простое следование правилам поведения и некоторым моральным принципам. Уже этих особенностей достаточно для того, чтобы *Сутта-нипата* стала в центре внимания историков буддизма. Ее значение становится еще более важным потому, что в ней достаточно широко и подробно отражены темы, содержащие сведения об общественной и религиозной жизни Индии во второй половине I тысячелетия до н.э., о жизни самого Будды, об этической стороне его доктрины, еще не затемненной напластованиями позднейших философских учений. Поэтические достоинства *Сутта-нипаты*, в которой чередуются повествовательные строфы с диалогическими, способствовали ее широкому распространению.

О *джатаках* – сказаниях о перерождениях Будды - речь пойдет ниже.

## Тема 7. ДЖАТАКИ

Буддийская интерпретация учения о перерождениях утверждает, что душа человека, понимаемая в буддизме как совокупный итог его мыслей, действий, слов, после смерти человека приобретает новую телесную оболочку. Душа добродетельного человека, обретая от перерождения к перерождению новую телесную оболочку, в процессе морального совершенствования проходя различные ступени святости, может достичь избавления от перерождений и воплотиться в Бодхисатву или даже в Будду. Если же деяния человека порождают зло, грех, то душа его обречена на возрождение в облике животного, или пресмыкающегося, или какого-либо иного существа в зависимости от степени греха.

С этим учением о перерождении и связано одно из самых интересных явлений в художественной литературе древней Индии – *джатаки*. Этот характерный и специфический жанр литературы раннего буддизма сложился на основе народно-повествовательной литературы для распространения учения Будды, разъясняя его тем, кто принадлежал к "низшим" слоям общества, опираясь на их собственный жизненный опыт.

Джатаки — около 550 рассказов, легенд и сказок о предшествующих существованиях Будды — необычайно популярны в Индии и за ее пределами на протяжении многих веков. Впитав в себя лучшие соки древнеиндийского фольклора из эпох, предшествующих зарождению буддизма, джатаки сумели традиционную для Индии тему метапсихоза представить как серию эпизодов из жизни Гаутамы и предшествовавших ему будд. Не случайно, что из джатак были заимствованы многочисленные сюжеты, разрабатывавшиеся в индийском искусстве и литературе. Популярность джатак подтверждается и наличием многочисленных пересказов их на праkritах, на буддийском смешанном санскрите и т. д.

Каждый рассказ в джатаках начинается с введения, сообщающего об обстоятельствах жизни Будды, которые заставили его рассказать очередную историю о рождении. В рассказах использованы традиционные для индийской литературы приемы: сочетание стихов и прозы, принцип обрамления, участие животных, говорящих и действующих, как люди, и т. п. В уже упоминавшейся "Саддхармапундарике" указывается, что Будда, прекрасно понимавший разницу в способностях и умственном уровне людей, часто рассказывал истории и притчи, в которых поучительность и серьезный тон сочетались с увлекательным изложением. Несомненно, что джатаки отражают эти же особенности стиля, и они во многом определяют их популярность и в наши дни, когда к джатакам обращаются даже те, кто ничего не знает о буддизме.

Джатаки, таким образом, это религиозно-художественные рассказы о моральных подвигах Будды и других поучительных случаях из его жизни во время многочисленных перерождений. Их называют ярким цветком буддийской палийской литературы.

Джатаки окончательно оформились в первые века нашей эры, но ядро их существовало уже в III-II вв. до н.э. и даже раньше. Буддийское учение о земной жизни как источнике страданий и горя предопределило идейно-художественную природу джатак. Жизнь есть синоним зла – проповедует буддизм. Рождение есть страдание; старость есть страдание; болезнь есть страдание; соединение с нелюбимым есть страдание; разлука с любимым есть страдание; смерть есть страдание. Даже удовольствие и радость – страдание, ибо они достигаются путем усилий, труда и, следовательно, страдания. Короче, бытие есть страдание. Но смерть, неся с собой страдание, не означает избавления от него. Ведь, согласно буддийскому вероучению, живые существа не исчезают бесследно после гибели своей физической оболочки, а возрождаются (точнее, перерождаются) в новом телесном облике и таким образом опять попадают в юдоль слез и печали. Все зависит от *кармы*. Каждое живое существо – кузнец своей кармы. Совокупность помыслов и поступков определяет форму перерождения (переселения души) в животное, человека или божество. Возродившийся индивид продолжает духовную жизнь своего предшественника. За гибелью одного существа мгновенно следует рождение его преемника. Итак, вистолковании буддизма, зло порождено дурными поступками и помыслами человека в его предшествующих перерождениях. "Дитя, например, слепо; это последствие

суеты его глаз, невоздержанности зрения в прежнем рождении", - пишет английский индолог Рис-Дэвид, иллюстрируя действие "закона возмездия".

Поскольку жизнь неразрывно связана со старанием, каждый индивид должен стремиться к избавлению от бремени перерождений, ибо новая жизнь неминуемо приносит с собой новое зло. Однако нарушение закона кармы, разрыв цепи перерождений и обретение нирваны – вечного покоя – требует, согласно буддийскому вероучению, огромных усилий. Поэтому путь к нирване тернист и долог и избавиться от перерождений немислимо в течение одного рождения. Легенды рассказывают о многочисленных предшествующих существованиях самого Будды и буддийских святых до их просветления, до того, как им удалось освободиться от пут материального существования и обрести блаженство "по ту сторону смерти", в нирване.

Структура джатаки, как уже говорилось выше, несет на себе печать буддийского мировосприятия. Оно обусловило трехчленную композицию каждого рассказа. Своеобразной завязкой джатаки является "рассказ о нынешнем времени"; он как бы служит Будде поводом для повествования. Костяк джатаки образует "рассказ о совершившемся", содержащий историю какого-либо перерождения Учителя. Несколько стихотворных строк подхватывают и развивают главную идею "рассказа о совершившемся". Заключается джатака отождествлением одного из персонажей, действовавшего в духе высокой морали, с Буддой в прошлом перерождении. Благодаря этому приему Будда становится центральным героем всех джатак.

Одному крестьянину жена изменяла с деревенским старостой, - рассказывается в джатаке. Крестьянин был буддхисатвой, который возродился в деревне, а когда вырос, стал хозяином дома и главой семьи. В сезон дождей с полей были смыты все семена и наступил голод. Когда чуть пробились ростки нового урожая, изголодавшие крестьяне пошли к старосте. Они просили ссудить им вола – на мясо, обещая вернуть долг рисом. Как-то староста наведялся к жене одного крестьянина, когда того не было дома. Неожиданно в воротах появился муж. От страха старосту бросило в дрожь, зато жена-обманщица не растерялась. Забравшись в амбар, она принялась вопить: "Здесь нет риса, здесь нет риса!" Староста тотчас вошел в привычную для себя роль и начал настойчиво требовать платы за воловье мясо.

- Ты видишь, в амбаре нет риса, - причитала хозяйка. – Когда соберем урожай, тогда и отдадим. Конечно, простачок бы принял все за чистую монету, но догадливый крестьянин сразу раскусил, в чем дело.

- Когда мы брали у тебя в долг вола на мясо, то обещали уплатить за него рисом через два месяца, - сказал он старосте. – С тех пор не прошло еще и полмесяца. Так с какой стати ты требуешь сейчас уплаты. Нет, не за долгом ты сюда явился.

Буддхисатва избил своего обидчика и выволок его из дома. Затем он задал взбучку своей легкомысленной жене. Полученный урок пошел на пользу незадачливому любовнику. Староста с тех пор обходил дом того крестьянина стороной; жена вступила на праведный путь.

Будда, в уста которого вложен этот рассказ, отождествил перерождения: "Крестьянином, наказавшим старосту, был я".

Жизненная достоверность составляет фундамент каждого рассказа. Фоном для джатаки о крестьянине служит народная трагедия, голод. Безвестный рассказчик проявил себя знатоком крестьянского быта. Ему известны и время сева, и время жатвы. Именно на два месяца – время созревания риса – крестьяне просили в долг вола на мясо.

Все доброе в человеке джатаки связывают с буддийским вероучением, все дурное объясняют тем, что голос Будды не был услышан. В изображении джатак люди злобные, одержимые темными страстями, в конце концов встают на праведный путь. Религиозно-философские идеи джатак призывают к отрешению от мирских забот, к призрачной нирване.

В своей совокупности джатаки – это гигантское "колесо жизни", вращающееся в небывалой скоростью и давящее всех, не вставших на путь отрешения. "Колесо жизни" втягивает в орбиту литературы такие пласты действительности, которые не были до сих пор освещены искусством художественного слова Древней Индии (например, жизнь деревни и низших слоев населения).

В одном из буддийских текстов встречается упоминание, что первым повествователем джатак был сам Будда; вполне вероятно, что некоторые фольклорные мотивы получили буддийскую окраску уже в ту пору. Поэтому джатаки сохраняют до наших дней значение исторического памятника, помогающего исследователю воссоздать общественный строй той эпохи.

Джатаки изображают царей жестокими завоевателями, не знающими жалости и сострадания. К примеру, бенаресский царь пленил тысячу царей – своих врагов – и предал их мучительной казни. Смерть тирана вызвала ликование народа.

Авторы джатак стремятся внушить читателю мысль, что народ может предотвратить воцарение дурного правителя. В одной из джатак мудрецы вещают наследнику престола: "Народ не допустит твоего правления; он сбросит тебя с трона так же, как вырывают деревья, и заставит удалиться в изгнание". Конечно же, эта угроза звучит довольно наивно.

Кое-где в джатаках прорываются вспышки народного гнева, направленного против тиранов. Доведенные до отчаяния люди убивают брахмана, а затем, прихватив дубинки и камни, бегут к дворцу. Но составители джатак оберегают царя от расправы. В их изображении справедливая месть народа выливается в изгнание царя из дворца в квартал неприкасаемых.

Своеобразие художественного строя джатак – в сочетании неприукрашенных черт действительности с фантастической идеализацией. Безжалостная пята царской власти давила на деревни. Жестокие поборы разоряли крестьян. Чтобы спастись от своеволия царских чиновников, им приходилось оставлять свои хижинки и укрываться в лесах. Они страдали от алчности царей не меньше, чем от набегов разбойников. Одна джатака рассказывает, как сборщик налогов приказал за неуплату долга связать и избить рыбака. Авторы джатак пытаются представить царя отцом и охранителем подданных, поборником справедливости, который не преследует недовольных, а, напротив, даже благодарен им, так сказать, за критику и который инкогнито посещает деревни, наблюдает жизнь и прислушивается к голосу народа. Невольно джатаки свидетельствуют о полной беззащитности крестьян и нарастающем социальном протесте.

Законы, по которым правит "совершенный царь", отнюдь не совершенны. Смертной казни предавали даже воров: их, как и виновных в других мелких проступках, сбрасывали с обрыва или сажали на кол. Облыжно обвиненному в краже лучше было "сознаться" в преступлении. "Если я буду отрицать вину, меня забьют палками до смерти; лучше уж сознаться – тогда мне достанется меньше ударов". Даже верховного жреца, уличенного в воровстве, осуждали на смерть. Пытаясь добиться у обвиняемых признания, судьи прибегали к пыткам.

В роли судьи нередко выступал командующий войском или верховный жрец; судья со спокойной совестью брал взятки и принимал во внимание заведомо ложные показания. И в то же время авторы джатак невозмутимо утверждают, что даже самый незначительный проступок тщательно расследуется царским судом, дабы ни один невиновный не понес наказания.

Царь Брахмадатте приглянулась жена крестьянина Суджата. Монарх приказывает арестовать мужа этой женщины, обвинив его в несовершенном преступлении, а затем приговаривает к смертной казни. Когда палач отрубил осужденному голову, то оказалось, что на эшафоте был не четный крестьянин, а развратник Брахмадатта, – такова чудодейственная сила Будды. Как нередко бывало в древности, разврат власти сочетался с властью разврата. Царь, возглавивший войско в сражениях на границе своего государства, шлет в столицу одного за другим шестьдесят четыре вестника к главной жене, желая осведомиться о ее здоровье. Всех их царица соображает; она пытается совратить и государственного жреца. Но женские чары бессильны перед его стойкостью. Жрец не склонен потакать пороку и рассказывает все царю; шестьдесят четыре вестника приговорены к обезглавливанию, такая же участь ждет сластолюбивую супругу монарха. Однако жрец спасает жизнь обреченным. В его словах, обращенных к царю, с наибольшей полнотой воплотилась основная идея джатаки: "Вестники не виноваты – их сообразила царица. Поэтому прости их. Царица не виновата, потому что страсть женщины ненасытна; она поступила так, как требовала от нее природа. Поэтому прости и царицу". Так критико-обличительный запал джатаки оборачивается холостым выстрелом: авторы джатак видят корень зла в природе чувств, искони присущих человеку.

Во многих джатаках правители – тупицы, идиоты или чудаковатые, странные люди. Царь Магадхи, преисполнившись зависти к государственному слону, предмету любви и

восхищения горожан, приговорил его к смерти и приказал сбросить с обрыва. А одержимый жадностью монарх брал взятки даже от отшельников. Царь, безудержно предающийся земным радостям и терзаемый мыслью о быстротечности времени, приказывает брадобреям доложить о появлении у него первого седого волоса. Другой правитель обладает необычным даром – он понимает язык животных и птиц.

Призывая к уходу от мирской суеты, отрешению и самоуглублению, буддистские проповедники тем не менее не следовали своим собственным рецептам. Они проявляли острый интерес ко всему, что происходило за стенами царского дворца. Царь Кошалы Пасенади лишил главную жену Васабху своего расположения, а Видудабху, сына от нее, - права наследования. Гнев царя был вызван тем, что Васабха скрыла свое незнатное происхождение. Но Будда убедил Пасенади не лишать законных прав главную жену и сына.

Ненависть народа к войнам, к завоеваниям толкуется авторами джатак как результат влияния слова Будды. "Сейчас, когда Учитель пришел в этот мир, мы не можем поднять оружие против врага". Призыв джатак к миру, к неучастию в войнах легко объясним той социальной почвой, на которой вырос буддизм. Эта религия была идейным оружием купцов, торговцев, ремесленников, чьи интересы страдали от междуусобиц, раздиравших страну. Не случайно географическая карта джатак простирается от Северной Индии до Цейлона. Джатаки упоминают Суваннабхуми, отождествляемое исследователями с Бирмой (Мьянма), и царство Баверу, в котором некоторые склонны видеть Вавилон.

Торговые пути, прочерчивавшие из конца в конец Индию, были залиты кровью. В одной из джатак говорится, что завоевать всю Индию один царь может за семь лет, семь месяцев и семь дней. Видимо, немало царей стремились путем войн расширить свои владения. Властители Каши (Бенареса) и Кошалы непрестанно враждовали друг с другом. В бою пали и царь Бенареса, сражавшийся в рядах лучников, и царь Кошалы.

Рассказчик-буддист идилично сообщает, что учение Будды просветлил умы и распри улеглись. Однако мы не можем поверить этому. В каждой джатаке правда соседствует с вымыслом. Присущий народным сказочным сборникам социальный конфликт в джатаках трактуется в духе буддийского мирозерцания.

На рубеже христианского летоисчисления палийская литература прекращает свое существование в Индии, но успешно развивается на Цейлоне (Шри-Ланка), в Мьянме, Таиланде, Камбодже, Лаосе. В этих странах вплоть до наших дней появляются произведения на пали (главным образом, буддийского характера).

Как уже говорилось выше, композиция джатаки содержит несколько обязательных элементов. Она непременно содержит *паччуппаннаваттху*, т.е. "рассказ о нынешнем времени", в котором излагается повод, побудивший Будду рассказать данную джатаку; *атитаваттху* – "рассказ о минувшем", в котором повествуется об одном из прошлых перерождений Будды; *гатха* – стихи, входящие и в паччуппаннаваттху и в атитаваттху; *вейякарана* – краткий комментарий, истолковывающий гатха; *самодхана* – "связь", где устами самого Будды разъясняется, каким персонажам "рассказа о минувшем" соответствуют персонажи "рассказа о нынешнем времени". Таким образом, сама композиция джатак свидетельствует об их проповеднической, по существу пропагандистской задаче. Зачастую джатака строилась на таком фольклорном материале, который, казалось бы, не мог быть уложен в рамки буддизма, но этот же материал истолковывался таким образом, что и он служил делу пропаганды буддизма. Но каковы бы ни были содержание джатак или приданный им буддийскими проповедниками нравоучительный смысл, они отражают прежде всего концентрированный и художественно обобщенный жизненный опыт народов Индии, отражают наиболее типичные черты жизни индийского общества в последних веках 1 тысячелетия до н.э.

Джатака, являясь жанром буддийской литературы, вместе с тем не определяют жанра художественной литературы, в котором они написаны, - в них мы находим и басни, и волшебные сказки, и анекдоты, и моралиты, и жития. И даже если предположить, что все джатаки были созданы в среде буддийских монахов, то несомненным остается их народное происхождение. В монахи шли представители практически всех социальных слоев, всех

классов. Следовательно, среди них были и такие, которые хорошо знали народные сказки и анекдоты; другие были знакомы со старыми балладами и героическими песнями воинов, а третьи часто слушали священные легенды и мифы брахманов и отшельников. Когда они становились монахами, то пытались, насколько это возможно, связать это наследие с монашескими и чисто религиозными традициями. Эти моменты и придают джатакам особенно большое значение для истории индийской литературы.

Фольклорный сюжет всегда легко может быть выделен в любой джатаке. Среди джатак, записанных на языке пали, немало таких, сюжеты которых могут быть прослежены в их дальнейшем развитии не только в древнеиндийской литературе, но и в рамках литературных общностей средневековья и в литературах национальных. В качестве примера можно привести джатаку 349, в которой изложено содержание первой книги "Панчатантры".

В давние времена, когда Брахмадатта правил в Бенаресе, боддхисаттва родился в облике его сына. И после того как он обучился всем премудростям, после смерти отца справедливо управлял его царством.

В ту пору некий пастух, пасший скот на лесных полянах, возвращался домой. Одна из коров должна была отелиться и отстала от стада. Она крепко подружилась с львицей. Обе они стали настоящими подругами и всюду ходили вместе. Через некоторое время корова принесла тленка, а львица – львенка. Их дети по причине тесной дружбы матерей тоже стали хорошими друзьями и всюду ходили вместе. Случилось так, что некий лесник, видевший их дружбу, взял какую-то лесную снедь и пошел в Бенарес и подарил ее царю. А когда царь спросил его: "Друг, а не видел ли ты какого-нибудь чуда в лесу?" – то он ответил: "Ничего чудесного я не видел, но видел, как лев и бык ходят вместе и очень дружны между собой". "Должно быть, там появится третье животное, - сказал царю – и непременно произойдет распря. Ступай и, если увидишь, что третий присоединился к ним, скажи мне". – "Конечно, владыка", - ответил тот.

Пока лесник ходил в Бенарес, к быку и льву присоединился шакал. Когда лесник вернулся в лес и увидел это, он сказал: "Я должен рассказать царю, что появилось третье животное" – и ушел в город. Шакал подумал в ту пору: "Нет такого мяса, кроме мяса быка и мяса льва, которого я не пробовал бы. Поссорив их, я должен отведать их мяса". И он сказал одному из них: "Вот как говорит тот о тебе" – и, отдалив так одного от другого, он вскоре их поссорил и затем заставил их убить друг друга.

Лесник пришел и рассказал это царю. "Повелитель, третье животное появилось!" – "Что за животное?" – спросил царь. "Шакал, о мой повелитель". Тогда царь молвил: "Он заставит их поссориться и доведет до смерти. Мы найдем их мертвыми, когда приедем". И, сказав так, он взошел на колесницу и поскакал той дорогой, которую указал лесник, и прибыл на место, когда оба животных уже убили друг друга. Шакал же с наслаждением пожирал то мясо буйвола, то мясо льва. Царь же, когда увидел их обоих мертвыми, остановил колесницу и обратился к колесничему со следующими стихами:

"Не из-за чего было им спорить,  
Ни жен, ни пищу они не делили,  
Вот смотри – слово клеветника  
Острое, как всякий обоюдоострый меч,  
Хитроумно употребленное,  
Разделило старых друзей.  
Так погиб бык и лев погиб,  
Став добычей подлейшей из тварей.  
Так должно быть со всеми друзьями,  
Как и с этими несчастными,  
Если они откроют доверчивое ухо  
Подлому шепоту клеветника.  
Но они жили бы благополучно,  
Так же как и те, кто обитает на небесах,  
Если бы никогда не прислушивались к клевете.  
Клевета разрушает дружбу".

Здесь упор сделан на морально-этическую сторону – ради этого и был использован сюжет. Сторона социально-значимая, характерная для фольклорного сюжета, породившего "Панчатантру", оказалась подчиненной морально-этическому аспекту. Джатака делает упор на осуждение клеветы. Отсутствие сколько-нибудь удовлетворительных хронологических данных,

однако, не дает в данном случае возможности определить, предшествовала ли история, рассказанная в джатаке, сложению того фольклорного цикла, из которого выросла "Панчатантра", или же сама джатака явилась попыткой дать иное толкование сюжету первой книги "Панчатантры".

Исследователи затрудняются с ответом на вопрос - когда джатаки были закреплены в письме – но зато с достаточной уверенностью можно говорить о закреплении их сюжетов в изобразительном искусстве – скульптуре и живописи. Буддизм уже к эпохе Маурьев создал своеобразный культ, требовавший материального оформления. Одним из наиболее важных культовых сооружений буддизма стала ступа, сооружение в виде полусферы, увенчанное шпилем и обнесенное оградой, часто несущей на себе многочисленные изображения орнаментального и сюжетного характера, связанные с жизнью Будды и с сюжетами джатак (наиболее значительны ступы в Бхархуте, Санчи, Амаравати).

Джатаки рисуют моральный идеал буддизма, уже получившего государственный смысл, здесь же, в декоре ступ и пещерных храмов, моральный идеал получает и идеальное физическое воплощение. Самоотвержение, отказ ради другого от достояния, радостей, удовольствий, материальных ценностей – величайшая добродетель в буддизме. Но эта добродетель доступна только тому, кто обладает совершенством добродетелей и полнотой возможностей. Джатака о царе Вессантаре воплощена в барельефе северных ворот ступы в Санчи. Сюжет расчленен здесь на последовательные стадии.

Царю Вессантаре стало известно о засухе в соседнем царстве, и он отправил туда своего белого слона, присутствие которого обеспечивало его собственному царству изобилие дождей. Народ, разгневанный таким пренебрежением к судьбе собственного царства, изгоняет Вессантару.

Барельеф открывается именно этим моментом – Вессантара вместе с семьей покидает столицу. Перед ним дикие джунгли.

По пути ему встречаются брахманы и просят отдать им коней – Вессантара с семьей продолжают свое странствие пешком. На барельефе изображены и другие составные части сюжета – угон детей в рабство, отказ царя от жены и в конце концов сцена, в которой боги, удовлетворенные его полным самоотвержением, возвращают ему жену и детей. Завершается барельеф сценой возвращения Вессантары во дворец предков.

Смысл этой истории состоит в том, что бодхисаттва, кандидат в Будды, должен быть свободен от какого бы то ни было чувства эгоизма: когда его просят о чем-либо, безразлично о чем, он просто отдает просимое без малейших колебаний. Свое совершенство в самоотверженности он доводит до абсолюта. Подобное моральное совершенство воплощается в грандиозный образ совершенного, просветленного человека, разрабатывавшийся во всем искусстве буддизма, и этим совершенным человеком был Будда, царь царей, повелитель мира, чакравартин, и иначе быть не могло, ибо все это воздавалось ему как награда за совершенство.

#### *Джатака о споре Правды с Кривдой*

"Заслуги и почёт лишь я дарую..." - это Учитель произнес в роще Джеты по поводу Девадатты, когда тот провалился сквозь землю. Однажды в зале для слушания дхармы монахи завели такой разговор: "Девадатта встал Татхагате поперек дороги, почтенные, потому он и провалился сквозь землю". Учитель пришел и спросил: "О чем вы сейчас беседуете, монахи?" Монахи объяснили. "Это теперь, о монахи, он замахнулся на колесо моей победоносной проповеди и потому провалился сквозь землю, в прошлом же он замахнулся на колесо в колеснице Правды - и тоже провалился сквозь землю, тотчас оказался в страшном аду Незыби", - произнес Учитель и рассказал о былом.

"Давным-давно в Варанаси правил царь Брахмадатта. Бодхисаттва был тогда богом в пределах мира желаний; звали его Правда. И Девадатта тогда был таким же богом, только звали его Кривда. Правда в ослепительном драгоценном уборе всходил в окружении множества небесных дев на свою божественную колесницу и по вечерам, когда люди после ужина сидели на скамейках перед домами и болтали о том и о сем, он останавливал свою колесницу в воздухе над деревьями, городами, столицами и убеждал народ исполнять десять благих заповедей: "Никого не убивайте, не крадите, не прелюбодействуйте, не лгите, не клеветайте, не будьте грубы, не пустословьте; воздерживайтесь от

зависти, от недоброжелательства, от вредных взглядов. Заботьтесь об отце с матерью; следуйте правде в делах своих, в речах и в помыслах. Этим вы заслужите посмертную жизнь на небесах, испытаете там великое блаженство". С такими увещаниями Правда объезжал на своей колеснице слева направо всю Джамбудвипу. А Кривда точно так же объезжал Джамбудвипу справа налево, ему навстречу, и подстрекал народ преступать все благие заповеди: "Убивайте, крадите, прелюбодействуйте..." И вот однажды колесницы их встретились и стали в пространстве одна против другой. Свиты смешались; начались расспросы: "Вы кто?" - "А вы сами кто?" Скоро выяснилось, что одни служат Правде, а другие Кривде. Приближенные обоих богов расступились и выстроились по сторонам дороги. Тогда Правда окликнул Кривду: "Эй, любезный! Я - Правда, а ты - Кривда. Дорога эта по праву предназначена мне. Посторонись со своей колесницей и дай мне проехать.

Заслуги и почет лишь я дарую,  
Средь шраманов и брахманов я славен,  
У небожителей и у людей в чести.  
Мне этот путь принадлежит по праву.  
Я - Правда. Кривда, уступай дорогу!"

Кривда:  
"Меня не сбросишь с колесницы Кривды,  
Я полон мощи, неподвластен страху.  
Зачем я стану уступать дорогу?  
Я сроду не сворачивал с нее!"

Правда:  
"Существовала изначально Правда,  
А Кривда появилась в мире позже.  
Я старше, лучше и пребуду вечно.  
Пусть младший старшему уступит путь!"

Кривда:  
"Ни убеждением, ниже мольбою  
Меня посторониться не заставишь.  
Наш спор пусть разрешит единоборство.  
Кто победит - того и будет путь!"

Правда:  
"Я пребываю во всех странах света,  
Я несравнен, безмерно славен, мощен,  
Я обладатель всех достоинств мира:  
Нет, Кривда, не надейся на победу!"

Кривда:  
"Железом золото легко куется,  
А золотом нельзя ковать железо.  
И если Кривда одолеет Правду,  
Над золотом железо верх возьмет".

Правда:  
"Коль ты и вправду мощен в битве, Кривда,  
Ни старших, ни наставников не чтишь,  
Я поневоле уступлю дорогу,  
И грубые слова твои стерплю".

И в тот самый миг, когда Бодхисаттва промолвил эти слова, Кривда, не в силах устоять на колеснице, низвергся вниз головой на землю. Земля же под ним расступилась, он провалился сквозь нее и оказался в самом нижнем аду - Незыби.

Едва услышав эти речи, Кривда  
Вниз головой низвергся с колесницы:  
"Я биться с ним хотел, я жажду битвы!"  
Но был он без сражения повержен.  
Так Правда силой своего терпенья  
Над грубой силой одержал победу,  
На землю с поднебесья сбросил Кривду,  
А сам, радетель истины отважный,  
Вновь радостно взошел на колесницу

И в поднебесии свой путь продолжил.  
В чьем доме нет родителям почета,  
Кто шраманов и брахманов не чтит,  
Тот после смерти и распада тела  
Вниз головой низвергнется, как Кривда,  
И очутится тотчас в преисподней.  
А у кого родители в почете,  
Благих наставников кто почитает -  
Тот после смерти и распада тела  
Взойдет на колесницу, словно Правда,  
И возродится тотчас в горнем мире".

Закончив это наставление в дхарме, Учитель повторил: "Как видите, монахи, не только теперь, но и прежде Девадатта стал мне поперек дороги и провалился сквозь землю". И он отождествил перерождения: "Кривдой тогда был Девадатта, его свитой - монахи, ушедшие с Девадаттой. Я же был тогда Правдой, а свитой его были мои ученики".

#### *Джатака о трёх достоинствах*

Со слов: "Тот, кто находчив, ловок и силен..." – Учитель, – он жил тогда в Бамбуковой роще, – повел рассказ о том, как замышлялось убийство.

"Во времена стародавние, когда на бенаресском престоле восседал Брахмадатта, Девадатта появился на свет в облике обезьяны. Со временем он сделался вожаком стаи, состоявшей из его собственного потомства, и жил в окрестностях Гималаев. Опасаясь, как бы кто-либо из его сыновей, когда вырастет, не вздумал занять его место вожака, он откусывал им то, без чего невозможно продолжение рода. И вот Бодхисатта обрел свое земное существование в лоне одной обезьяны, зачавшей от вожака стаи. И та обезьяна, почувствовав, что близится срок разрешения и желая сохранить невредимым свое потомство, убежала в лес у подножия горы и там со временем благополучно произвела на свет Бодхисатту. Когда детеныш подрос и вошел в разум, оказалось, что он наделен необыкновенной силой.

Как-то раз сын обратился к матери с такими словами: "Матушка, а где мой отец?" "Твой отец, – ответила мать, – вожак обезьяньей стаи у подножия такой-то горы". "Матушка", начал тогда просить Бодхисатта, "отведи меня к нему!" "Нельзя, сынок", – стала уговаривать его мать, "идти нам с тобой к нему, ибо твой отец, страшась, как бы его потомки, когда вырастут, не заняли его место вожака стада, лишает их мужской силы". "Все равно, матушка", – стоял на своем Бодхисатта, – "отведи меня к отцу, а уж там я погляжу, как мне быть". Взяла тогда мать свое чадо и пошла с ним к вожаку стаи, а тот, едва увидав сына, понял: "Этот, как только вырастет, станет вместо меня вожаком стаи, так что надо его немедля прикончить. Заклучу-ка я его в объятия да сожму изо всех сил, чтобы дух из него вон". И, порешив так, вожак стаи ласково сказал: "Подойди ко мне, сыночек, где это ты столько времени пропадал?" Затем, делая вид, что обнимает Бодхисатту, он изо всех сил сдавил ему ребра, – Бодхисатта тоже сжал вожака стаи, будто слон хоботом, так что у того затрещали кости. И подумал тут отец Бодхисатты: "Вот подрастет он еще немного – и непременно прикончит меня". И тогда замыслил он недоброе: "Есть тут неподалеку озеро, которым владеет ракшас-демон, пошлю-ка я сына к нему – демон его и сожрет". И сказал отец Бодхисатте: "Стар я, сыночек, стал и нынче же хочу сделать тебя вожаком стаи. Есть тут неподалеку озеро, и растут на нем два вида белых лотосов, три вида голубых и пять видов обычных лотосов, так ты пойдешь, принеси их мне". "Хорошо, отец, принесу", – ответил Бодхисатта и пошел к озеру.

Бодхисатта не сразу спустился к воде, а прежде изучил все следы на берегу и, видя, что они ведут к воде, а из воды ни один не ведет, подумал: "Должно быть, этим озером владеет ракшас и мой отец, который не смог сам со мной справиться, послал меня к ракшасу на съедение. Что ж, в воду входить не стану, а лотосов все равно нарву". И, решив так, Бодхисатта выбрал на берегу место посуше, разбежался и прыгнул, а пока летел по воздуху до другого берега, изловчился и сорвал на лету два лотоса, росших в озере, и на противоположном берегу опустил на землю. Потом точно таким же способом прыгнул обратно, изловчился и сорвал на лету еще два лотоса. Так он прыгал с берега на берег, срывая лотосы, складывая их то на одном берегу, то на другом, где они уже громоздились большими охапками, и ни разу не спустился в воды озера, которым владел ракшас.

И вот, решив наконец, что рвать больше нельзя, иначе не перепрыгнуть со всеми этими лотосами на другой берег, Бодхисатта принялся собирать лотосы один к одному. Ракшас же, немало удивившись, подумал: "Сколько лет прожил на свете, ни разу не встречал твари столь смекалистой: эта обезьяна

набрала лотосов столько, сколько ей было надобно, и так и не спустилась вниз, туда, где обитаю я". Подумал так ракшас, раздвинул воды озера, ступил на берег и подошел к Бодхисатте. "О ты, властитель обезьян", - сказал ему ракшас, - всякая тварь, наделенная тремя достоинствами, призвана повелевать даже врагом своим, а ты, по-моему, как раз и наделен всеми тремя достоинствами". И, дабы воздать хвалу Бодхисатте, он спел такой стих:

Тот, кто находчив, ловок и силен, как ты, о мудрый обезьян властитель,  
Все три достоинства объединив, врагов повергнет в прах, добра ревнитель.

И, так восславив Бодхисатту, ракшас, повелевающий водами, спросил, для чего понадобилось Бодхисатте собирать лотосы. "Отец пожелал сделать меня вожаком стаи и по этому случаю послал собирать лотосы", - ответил Бодхисатта. "Нельзя, - вскричал тогда ракшас", - "нельзя, чтобы тварь, наделенная таким величием, как ты, сама несла цветы, давай я их понесу", и ракшас подобрал все цветы и понес их, идя позади Бодхисатты. Отец же Бодхисатты еще издали увидел их и подумал: "Я послал сына к озеру, чтобы его сожрал ракшас, а он остался цел и невредим, да еще ракшас несет вместо него цветы. Пришла моя погибель!" Подумал так вожак обезьян, и сердце его разорвалось на семь частей, и он испустил дух. А обезьяны единодушно избрали Бодхисатту своим вожаком".

И Учитель, заканчивая наставление в дхамме, истолковал джатаку, так связав прошлую жизнь с нынешней: "Вожак обезьянней стаи был в ту пору Девадатта, сыном же вожака был я сам".

#### Джатака о согласии

Со слов: "Согласно действуя..." - Учитель - он жил тогда в Бамбуковой роще близ Капилаваттху - начал свой рассказ о ссоре, происшедшей из-за головного убора. Учитель сказал своим приверженцам: "Знайте же, о великосильные, что ссоры между близкими недопустимы. Было Ведь уже раньше так, что животные одолели своих врагов, но потерпели поражение, лишь только рассорились". И, уступая просьбам своих высокородных учеников. Учитель поведал им о прошлом.

"Во времена былые, когда царем Бенареса был Брахмадатта, Бодхисатта воплотился в облике перепела. Когда он подрос, то сделался вожаком стаи из многих тысяч перепелов. Жили они все в лесу. И был там один охотник за перепелами. Он часто приходил к месту, где обитали перепелы, подманивал птиц и, дождавшись, когда они все соберутся в одном месте, накидывал на них сеть, потом затягивал ее с краев, сбивал попавшихся перепелов в середину, складывал птиц в корзину и шел домой. На деньги, которые выручал от продажи перепелов, он кормился сам и содержал свое семейство. И вот однажды Бодхисатта обратился к перепелам с такой речью: "Этот птицелов наносит нам, братья, страшный урон, но я придумал средство, благодаря которому он не сможет нас более ловить. Вот это средство: как только птицелов накинёт на вас свою сеть, пусть каждый просунет голову в ближайшую к нему ячейку сети. И затем вы все разом поднимайтесь и летите подальше. Опустясь на какой-нибудь терновый куст, вылезайте из своих ячеек и разлетайтесь". "Да будет так!" - откликнулись все перепелы на призыв своего вожака.

На другой день, когда птицелов набросил на стаю перепелов свою сеть, птицы в точности последовали совету Бодхисатты: улетев вместе с сетью, они опустились с нею на терновый куст, вылезли из своих ячеек и разлетелись. Пока птицелов выпутывал свою сеть из колючего кустарника, наступил вечер, и пришлось ему вернуться домой с пустыми руками.

На третий день и в последующие дни перепелы поступали точно так же; птицелов до самого захода солнца занимался выпутыванием сети и, не поймав ни одного перепела, с пустыми руками возвращался домой.

И вот как-то жена птицелова стала в гневе ему выговаривать: "Изо дня в день ты возвращаешься с пустыми руками. Уж нет ли у тебя другого места, куда ты относишь всю свою добычу?" Птицелов отвечал ей: "Нет у меня, милая, никакого иного места. Беда в том, что перепелы теперь действуют заодно. Лишь только я накидываю на них сеть, как они взвываются вместе с нею, а потом запутывают сеть в терновом кусте. Но Ведь не всегда же они будут жить в согласии. Не тревожься: в конце концов они все перессорятся и окажутся у меня в руках. Тогда-то я сумею вызвать радостную улыбку на твоём лице". И птицелов спел жене стих:

Согласно действуя, уносят птицы сеть,  
Но лишь рассорятся - все будут в ней висеть!

Прошло совсем немного времени, и вот как-то раз один перепел, опускаясь на пастбище, нечаянно задел на лету голову своего товарища. Тот разъярился и закричал: "Как ты посмел задеть мою голову?" Как ни успокаивал его первый, говоря: "Я задел тебя неумышленно, не сердись", - второй продолжал гневаться. Оба они принялись ссориться, дразня друг друга: "Уж не кто иной, как ты, верно, и поднимал сеть". Слушая их перебранку, Бодхисатта помыслил: "Там, где завелся разлад, не жди никакого

спокойствия: оба перепела теперь не станут поднимать сеть, а от этого грядет нам великий урон, ибо птицелов начеку. Не могу я здесь больше находиться". И вместе со своей свитой Бодхисатта перебрался в другое место.

Прошло еще немного времени, и птицелов снова явился в тот лес, где жили перепелы. Подманив их манком, он дождался момента, когда все они соберутся в одно место, и накинул на них сеть. И тогда обиженный перепел принялся дразнить другого: "У тебя, говорят, когда поднимали сеть, от натуги все перья выпали, ну-ка, подними сейчас сеть". И, покуда они пререкались: "Ты подними!" - "Нет, лучше уж ты!" - птицелов затянул сеть, сбил перепелов в середину, побросал их в корзину и отправился домой. Лицо его жены, когда она увидела его с добычей, вновь расцвело улыбкой".

Эту историю Учитель заключил такими словами: "О великосильные, вы видите теперь, что свары между близкими недопустимы, ибо в ссоре - источник гибели для всех ссорящихся". И, наставив своих слушателей в дхамме. Учитель истолковал джатаку и так связал перерождения: "Глупым перепелом был Девадатта, мудрым же перепелом был я сам".

## **Тема 8. ЛИТЕРАТУРА ПЕРВЫХ ВЕКОВ НАШЕЙ ЭРЫ. ИНДИЙСКАЯ СКАЗКА.**

В начале I тыс. н. э. стала заметной ориентация на прошлое Индии, которое ретроспективно представляется «золотым веком», веком мудрецов и героев. В связи с этим в тех частях страны, которые были менее затронуты нашествиями извне, происходит постепенное падение влияния буддизма и возрождение старых культов брахманизма, который становится официальной религией при династиях Шунгов и Сатаваханов, Нагов и Вакатаков. Однако древняя ведийская религия предстает теперь в новом обличье, и в возрожденном брахманизме складываются два основных направления: вишнуитов, поклонявшихся Вишну-Кришне, и шиваитов, признававших верховным богом Шиву.

Ориентация на прошлое выразилась также в стремлении освятить и утвердить древние правовые и социальные нормы. Литература ведийских дхармасутр была продолжена так называемой литературой *смрити* (буквально «воспоминание», «предание»), сборниками законов, касающихся чуть ли не всех сторон религиозной, общественной и семейной жизни. Среди этих сборников наибольший авторитет и распространение получили «Манусмрити», или «Манавадхармашастра» («Законы Ману»), приписанные легендарному прародителю людей и созданные, как полагают, между II в. до н. э. и II в. н. э. «Законы Ману» исходили из представления о незыблемости древнего социального устройства: принадлежность к той или иной варне (касте) определяла, по Ману, цели, способ и характер жизни каждого индивидуума. Однако и «Законы Ману», и иные ранние смрити («Яджнявалкьясмрити», «Вишнусмрити») рисовали, по-видимому, нарочито архаизированное, идеальное общество, пренебрегая нередко реальным положением вещей. Судя по косвенным указаниям тех же смрити, а также других памятников индийской культуры, в Индии наряду с кастовой все большую роль начинает играть имущественная и профессиональная дифференциация общества: бедные брахманы нередко оказывались на положении шудр, а шудры, если им удавалось добиться богатства, добивались и власти; и теперь уже не жречество, а царский двор и чиновная бюрократия приобрели решающее влияние на все стороны жизни.

Сила внутреннего сопротивления иноземным завоевателям сказалась в Индии также в том, что даже в захваченных частях страны не индийцы подчинились чуждым им традициям и вере, но, наоборот, победоносные пришельцы подверглись — вольно или невольно — почти полной духовной ассимиляции. Так, шакские сатрапы очень быстро приняли ведийскую религию и сделали санскрит своим официальным языком. Шиваитами и вишнуитами были некоторые из кушанских царей. Но наиболее привлекательным для чужеземцев, в силу своей свободы от внешних связей с национальными культурами, оказался буддизм. Одно из выдающихся произведений древнеиндийской прозы II—I вв. до н. э., дошедшее до нас в палийской версии, но первоначально созданное, видимо, на санскрите или каком-либо из североиндийских пракритов, — «Милиндапаньха» («Вопросы Милинды») содержит диалог философа Нагасены с неким царем Милиндой о сущности буддийского учения. Современные

исследователи обычно отождествляют Милинду с греческим царем Менандром (II в. до н. э.), первым из завоевателей принявшим буддизм.

В первые века н. э. в Индии были созданы и два произведения повествовательной прозы, одно из которых оказало существенное воздействие на последующую историю индийской литературы, а другому была суждена беспримерная по масштабу влияния жизнь уже не только в русле литературы отечественной, но и мировой. Речь идет о «Брихаткатхе» («Великом сказе») Гунадхьи, ставшем неисчерпаемым источником сюжетов и тем для санскритских драмы, романа и литературного эпоса, и о знаменитой «Панчатантре» («Пятикнижие», или «Пять назиданий»), которая при посредстве многочисленных переводов и обработок совершила триумфальный путь буквально по всем странам мира.

Оригинал «Брихаткатхи», к сожалению, не сохранился, и о его облике мы получаем представление только по поздним поэтическим переложениям: «Брихаткатхашлокасамграхе» («Собрание шлок Великого сказа») Будхасвамина (VIII—IX вв.), «Брихаткатхаманджари» («Ветвь Великого сказа») Кшемендры (первая половина XI в.) и «Катхасаритсагаре» («Океан сказаний») Сомадевы (вторая половина XI в.). Насколько можно судить по этим переложениям, основу сюжета «Брихаткатхи» составляло сказание о царевиче Нараваханадатте, который разыскивает похищенную у него невесту и становится повелителем полубожественных существ — *видьядхаров*. Однако Гунадхья стремился разнообразить сказание о Нараваханадатте десятками, а может быть, и сотнями сказочных и реальных, серьезных и забавных вводных историй о богах, демонах, царях, мошенниках, гетерах, воинах, купцах, монахах и т. д. и т. п. Часть этих историй, вероятно, была придумана самим Гунадхьей, но большинство заимствовано из фольклора народов, населяющих Индию, а затем искусно им обработано. По свидетельствам преемников Гунадхьи в литературе, «Брихаткатха» был написан прозой, причем не на санскрите, а на одном из местных литературных диалектов — пракрите пайшачи. Видимо, не случайно избрал его Гунадхья для своего произведения, зиждящегося на фольклорном материале и служащего своего рода сказочной, «развлекательной» параллелью к древнеиндийскому классическому эпосу.

Как и в случае с «Брихаткатхой» Гунадхьи, не располагаем мы и оригиналом «Панчатантры». Она дошла до нас лишь в нескольких редакциях, среди которых наиболее известны анонимные «Тантракхьяка» («Книга назидательных рассказов», ок. V в.) и «Панчакхьянака» («Книга из пяти рассказов») (XI в.), а также «Панчатантра», сочиненная джайнским монахом Пурнабхадрой в 1198—1199 гг. Ученые потратили много усилий, чтобы определить степень близости каждой редакции к гипотетическому оригиналу памятника, и даже пытались путем их сравнения восстановить его текст. Однако не исключено, что такого единственного оригинала «Панчатантры» вообще не существовало.

Самый известный сборник сказок Древней Индии "Панчатантра" ("Пятикнижие") композиционно оформился на рубеже нашей эры (примерно 6-7 вв.). Сказочное вступление к "Панчатантре" связывает ее с политическими и дидактическими трактатами своего времени.

"Панчатантра" представляет собой первый образец обрамленной повести — жанра полуфольклорного, тесно связанного с текучей и изменчивой фольклорной традицией, которая в принципе не знает разницы между оригиналом и версией. Обрамленная повесть состоит из прозаических рассказов типа басни, сказки, новеллы, анекдота, объединенных друг с другом с помощью обрамляющего повествования, или рамки. Как правило, один из персонажей рамки произносит по какому-либо поводу стихотворную сентенцию, содержащую намек на некоторое событие. Другой персонаж задает вопрос: «Как это случилось?» — и первый подробно рассказывает соответствующую историю. Затем следует новая сентенция, опять задается вопрос, и приводится новый рассказ. Нередко рассказы, присоединенные непосредственно к рамке, включают в себе другие рассказы, а те, в свою очередь, рассказы третьей, четвертой и даже пятой ступени подчинения, отчего композиция обрамленной повести получила название композиции «выдвижных ящиков» или «матрешек». Такая композиция оказалась чрезвычайно удобной для многократного и разнообразного использования. В различных версиях одной и той же обрамленной повести более или менее неизменной оставалась, по существу, только рамка. А

к ней, в зависимости от вкуса и намерений составителя, могли подключаться дотоле не входившие в сборник рассказы, изыматься или радикально перерабатываться уже известные, причем и те и другие в своем большинстве были почерпнуты в конечном счете из фольклора.

В прологе всех версий «Панчатантры» содержится указание на дидактическую цель книги: служить для ее читателей — и прежде всего для юношей — «наукой разумного поведения» (*нитишастрой*).

В городе Махиларопья у царя было три сына, чрезвычайно глупых: Бахушакти (Весьма могучий), Уграшакти (Страшно могучий) и Ананташакти (Безгранично могучий). По совету приближенных царь призвал восьмидесятилетнего брахмана Вишнушармана и поручил ему "пробудить разум" царевичей. Вишнушарман отвечал царю: "Если я не достигну, чтоб в течение шести месяцев твои сыновья в науке управления всех других превзошли, то да не сможет мой бог мне пути к богам указать".

Намеченная советниками программа воспитания царских сыновей близка к кругу наук, которые политические трактаты считают необходимыми для царя. Так, например, знаменитый трактат "Артхашастра" ("Наука управления", ок. 3 в. до н.э.) называет в этой связи философию, Веды, знание ремесел и науку управления. Однако "Панчатантра", цель которой, как ее провозглашает легендарный Вишнушарман, - обучение царевичей дипломатии и хорошему санскриту, - в действительности не только не имеет ничего общего с "наукой политики", но и прямо противостоит ей. Скрытый намек на это содержится уже в выспренных именах придурковатых царевичей и в упоминании того, что спустя шесть месяцев к радости царя его сыновья будто бы стали учеными мужами. Явно противоречат "науке политики" идеи, воплощенные в образах героев прославленного сборника – животных и людей. Животные в "Панчатантре" очеловечены. Изучением музыки занимается осел – и как бы человек. На троне восседает лев – и как бы человек – и так далее.

Вставные рассказы «Панчатантры» (около 100 в разных версиях), проникшие в литературу и фольклор многих народов, объединены рамочными историями, имеющими ту или иную дидактическую установку

Первая книга "Панчатантры" начинается аллегорической картиной интриг при дворе деспота. Глупый, трусливый правитель лев, став послушным орудием в руках пройдох, накалов Каратаки и Даманаки, по ложному обвинению убивает своего мудрого учителя – вола Сандживаку. Уже сам по себе такой необычный сюжетный ход резко выделяет "Панчатантру" из литературы своего времени, для которой подобный мотив (торжество выскочки, убийство неумным монахом своего советника) был необычным.

Книга первая: «Разъединение друзей»

Некий купец оставляет в лесу умирающего быка Сандживаку. От родниковой воды и сочной травы бык постепенно окреп, и вскоре его могучий рев начинает пугать царя лесных зверей льва Пингалаку. Советники Пингалаки шакалы Даманака и Каратака разыскивают быка и заключают между ним и львом союз. Со временем дружба Сандживаки и Пингалаки становится настолько крепкой и близкой, что царь начинает пренебрегать прежним своим окружением. Тогда оставшиеся не у дел шакалы их ссорят. Они клеветают льву на быка, обвиняя Сандживаку в том, что он задумал захватить царскую власть, а быка, в свою очередь, предостерегают, что Пингалака хочет полакомиться его мясом. Обманутые шакалами, Пингалака и Сандживака нападают друг на друга, и лев убивает быка.

Мораль второй книги "Панчатантры" выражена в заключительных ее строках:

*Союз между животными и тот достоин похвалы, Что уж о людях говорить, рассудком обладающих?*

Беседы вороны Лагхупатанаки, мыши Хираньяки, черепахи Мантхараки и газели Читранги составляют обрамление второй книги. Главная мысль автора этой сказки о животных, заключивших оборонительный союз и сумевших спастись от охотников: слабые люди, объединившись, способны обуздать деспота. Мрачной атмосфере двора противостоит девственная природа, легкое дыхание лесов и полей, журчание реки. Царский дворец – прибежище зависти и злобы, а на лоне природы расцветает дружба. Вторая книга "Панчатантры", пронизанная идеей дружбы, направлена своим острием и против религии,

призывавшей к полной изоляции душ и способствовавшей тем самым выгодной для деспотии разобщенности людей.

#### Книга вторая: «Приобретение друзей»

Голуби попадают в сеть, расставленную охотником, но им удается взлететь вместе с сетью и прилететь к норе мыши Хираньи, которая разгрызает сеть и освобождает голубей. Все это видит ворон Лагхупатанака и, восхищенный умом и ловкостью мыши, вступает с нею в дружбу. В стране между тем наступает засуха, и ворон, посадив Хиранью на спину, перелетает с ней к озеру, где живет друг мыши черепаха Мантхарака. Вскоре, убежав от охотника, к ним присоединяется лань Читранга, и все четверо, искренне привязавшись друг к другу, добывают совместно пищу и проводят время в мудрых беседах. Однажды, однако, лань запуталась в силках, а когда Хиранья ее освободила, в руки охотника попадает медлительная черепаха, не успевшая скрыться вместе с друзьями. Тогда лань притворяется мертвой, ворон, чтобы у охотника не было сомнений в ее смерти, делает вид, что выклеивает ей глаза, но едва тот, бросив черепаху, спешит за легкой добычей, четверо друзей убегают и отныне живут безмятежно и счастливо.

Из третьей книги явствует, что в определенных условиях и при дворе возможна дружба, например, между мудрым монархом и его верным придворным. Правда, в большинстве случаев она ограничивается доверием раджи к придворному и проявляется только в ценном совете; сердечность и теплота ей чужды. Таким образом, дружба, родившаяся при дворе, непрочна и ненадежна. А вот дружба зверей, спасающихся от козней охотника, сценарирована равенством всех животных. Каждый из них слаб, пока действует в одиночку, но в союзе они способны перехитрить опасного врага; поэтому верность в дружбе – залог их успеха.

#### Книга третья: «О воронах и совах»

На большом баньяновом дереве живут вороны, а неподалеку в горной пещере-крепости несчетное множество сов. Более сильные и жестокие совы постоянно убивают воронов, и те собираются на совет, на котором один из министров вороньего царя по имени Стхирадживин предлагает прибегнуть к военной хитрости. Он изображает ссору со своим царем, после которой вороны, обмазав его кровью, бросают у подножия дерева. Совы принимают якобы израненного своими сородичами Стхирадживина как перебежчика и селят в гнезде у входа в пещеру. Стхирадживин потихоньку наполняет свое гнездо древесными ветвями, а затем извещает воронов, что они могут прилететь и поджечь гнездо вместе с пещерой. Те так и делают и таким образом расправляются со своими врагами, которые гибнут в огне.

Мотивы двух последних книг перекликаются с сюжетами других сказочных историй "Панчатантры". Например, рассказ о неблагодарном крокодиле напоминает читателю, что и в мире зверей дружба не всегда безупречна.

#### Книга четвертая: «Утрата приобретенного»

Около моря растет пальма, на которой живет обезьяна Рактамукха. Она знакомится с крокодиллом Викараламукхой, который ежедневно подплывает к дереву и дружески беседует с обезьяной. Это вызывает ревность жены крокодила, и она требует, чтобы муж принес ей на обед сердце обезьяны. Как ни тяжело это крокодилу, он по слабости характера вынужден подчиниться требованию жены. Чтобы добыть сердце обезьяны, Викараламукха приглашает ее к себе домой и плывет с нею на спине по бездонному морю. Понимая, что обезьяне теперь никуда не деться, он признается ей в своем замысле. Сохранив присутствие духа, Рактамукха восклицает: «Что же ты мне не сказал раньше? Тогда бы я не оставила свое сердце в дупле дерева». Глупый крокодил возвращается к берегу, обезьяна прыгает на пальму и тем самым спасает свою жизнь.

#### Книга пятая: «Безрассудные поступки»

Некий отшельник дарит четверым беднякам-брахманам четыре светильника и обещает, что, если они отправятся в Гималайские горы, каждый из них там, где упадет его светильник, отыщет клад. У первого брахмана светильник падает на клад из меди, у второго — на клад из серебра, у третьего — на клад из золота, и он предлагает четвертому остаться с ним и разделить это золото поровну. Но тот в надежде, что ему, наверное, достанутся более дорогие, чем золото, алмазы, идет дальше и вскоре

встречается с человеком, на голове которого вертится острое колесо, обагрив его кровью. Колесо это тотчас перескакивает на голову четвертого брахмана, и теперь, как объясняет избавившийся от страданий незнакомец, оно останется на брахмане до тех пор, пока не придет еще один чересчур алчный искатель богатства.

"Панчатантра" может поставить своего читателя в тупик. Исследователи ее подметили, что страстные призывы к человеколюбию, дружбе и единению сочетаются на страницах "Панчатантры" с проповедью цинизма, неразборчивости в средствах при достижении успеха. Разгадку следует искать в социальной направленности "Панчатантры". Немецкий ученый В.Рубен на основе богатейшего фактического материала показал, что "Панчатантра" берет свое начало от двух групп источников – враждебных друг другу по мировоззрению, – от политических трактатов, выражавших интересы правителей, и сказок, воплощавших чаяния народных масс.

Творцы "Панчатантры", желая придать произведению характер политического трактата, предназначенного для правителя-деспота, использовали присущие такого рода трактату (например, "Артхашастре") поучения о применении насилия, о вероломстве и цинизме, короче говоря, подобные поучения нужны были создателям "Панчатантры" для маскировки, для критики брахманов и царей. Открытая проповедь братства, любви и человеколюбия была небезопасной. Призыв к дружбе, являясь одной из форм протеста против угнетения низших сословий высшими, косвенно подрывал религиозные установления, ослабляя власть деспотов.

Любопытно, что истоки сказаний о перерождениях Будды и истоки "Панчатантры" следует искать в одних и тех же сказках, порицающих знать. Но буддисты вытравили из этих сказок критический элемент, а в "Панчатантре" критическая направленность в значительной мере сохранилась.

Панчатантра, как уже было сказано, собрание древних индийских сказок, которые рассказывает мудрый брахман в назидание беспутным и неотесанным царским детям. А притчи сборника в образной форме повествуют о проблемах, которые должен решать правитель.

В одной из первых сказок стая голубей попадает в беду, не послушав старого вожака, который постарался предостеречь стаю, рассказав в поучение историю о коварстве тигра.

"– Летим отсюда, – продолжал вожак. – Мне кажется, что в этих зернах притаилась смерть. Но многие слушают и не слышат. Один голубь сказал: – Да что он там болтает, давайте пировать, и все тут! Чему быть – тому не миновать. Если осторожничать и слушать вожака по каждому поводу, можно и с голоду умереть.

И голуби, не послушав вожака, продолжали клевать рис и попали в силос. Голуби запаниковали, но чем больше они метались, тем больше запутывались в сети. Верно сказано, что в несчастье даже у мудрого человека мутится разум. Поняли, что прав был их старый вожак, да поздно. Тут вся стая принялась клевать да бранить молодого голубя, подстрекавшего их не слушать вожака. Сказано же, что лучше не брать на себя бремя лидерства; в случае успеха каждый получит свою долю славы, но в неудаче обвинят только тебя одного.

Услышав, как ругают гордого голубя, Читрагрива сказал: – Это не его ошибка. Не обвиняйте его. Здесь виноваты все мы, со своей жадностью. – Ты – настоящий друг, – поблагодарил голубь, которого чуть не заклевали остальные птицы, – Друг – этот тот, кто может ободрить и помочь в трудную минуту, а не тот, кто просто искусно насмехается над тобой, притворяясь, что хочет защитить. Великодушный стоек во время испытаний, снисходителен в процветании, красноречив в собрании, доблестен в битве, славен и любит изучать писания.

– Оставим пустые разговоры, – сказал Читрагрива, – в трудный час растерянность – это признак трусости. Легко быть умиротворенным, когда живешь в роскоши, прощать, когда не можешь наказать, быть ученым в присутствии жены, и быть героем дома. Поэтому будем храбрыми и найдем решение".

Восстановив таким образом единство и подчинившись мудрому лидеру, голуби выбираются из беды: они вместе поднимаются в воздух и уносят с собой сеть, от которой их потом избавляет старый друг вожака.

В этом весьма кратком отрывке содержится множество серьезных проблем, начиная с призыва к осторожности при получении неожиданных богатых даров. В истории три основных героя. Один из них – собственно стая, толпа. Она подвержена страстям, а не разуму, бросается

на пищу, не думая о последствиях. Все, что препятствует быстрому и дешевому насыщению, легкому обогащению, толпу раздражает.

Второй герой – молодой популист, который чутко улавливает настроения толпы и говорит то, что ей приятно слушать. За счет этого он свергает проверенного вождя, объявляя его мысли, для толпы излишне сложные и неприятные по смыслу, пустой болтовней. Это наиболее наглый и решительный представитель толпы, который в дальнейшем должен первым поплатиться головой за свою активность.

Старый вождь голубей поступает несколько неожиданно. Вместо того, чтобы поощрить наказание виновного, он снимает с него обвинение и даже берет некоторую часть ответственности на себя. Почему он так поступает? Этим он подчеркивает, что молодой голубь всего лишь озвучил порочное коллективное решение, и несчастья не произошло бы, если бы неразумным оказался он один. И хотя обвинение им себя вместе с остальными вовсе несправедливо, за этим стоит, скорее всего, понимание, что так добровольно поступил народ, которым он руководил, и за этот народ он, как вождь, несет полную ответственность. И на этот раз он предостерегает народ от новой несправедливости – свалить все несчастья на одного активного лидера, который, возможно, был вполне откровенным в своих заблуждениях и действительно боролся за то, что считал правильным. Таким образом он приобретает себе сильного помощника и возможного мудрого преемника в будущем.

Собственно, это узловая точка истории. То фантастическое единство и сплоченность, которое демонстрируют после этого голуби, сумев взлететь все вместе и унести с собой сеть, показывают, что именно решение нравственной коллизии придает стае возможности, превышающие ее естественные пределы.

Таким образом, перед нами действительно «царская сказка», которая за много веков до наших дней поставила и решила сложные и глубокие политические вопросы.

*Панчатантра о ссоре друзей.* С сожалением приходится отмечать, что о ссоре друзей в царской сказке рассказывается вдвое больше, чем о верной дружбе. Структура этого рассказа необыкновенно сложна, и ведущий сюжет (Как шакал поспорил льва с буйволом) посвящен весьма тягостной и запутанной истории, когда в результате интриг прожженных царедворцев трагически погибает верный, преданный, испытанный временем слуга царя. В ходе повествования шакалы рассказывают друг другу и своему господину – льву, в общей сложности одиннадцать (!) поучительных историй, и еще четыре вставных новеллы рассказывают друг другу их герои. Почему так сложно? Почему все-таки не ограничивается дело одной поучительной историей, с понятной моралью?

Приходится признать, что вопрос верности или предательства не может быть разрешен каким-то одним простым приемом, и все, что может дать рассказчик потенциальным слушателям – это множество возможностей и намеков. Возможно также, что перед глазами автора сказки стояла вполне реальная политическая история, которую он и пересказал в образной форме.

Сам прием, при помощи которого хитрым шакалам удалось победить буйвола, довольно прост: внушают обоим, что другой настроен враждебно. Это всем печально известные сплетни и наветы.

Мотив интриги – вытеснение их с выгодных должностей более честным и надежным соперником (буйволом).

Предыстория – один из шакалов сам способствовал созданию ситуации, когда ради усиления собственного влияния решил наладить хорошие взаимоотношения между львом и буйволом. Затея удалась и сыграла нужную роль, но в дальнейшем, как это часто бывает, влияние «протезе» начало непредсказуемо усиливаться, и началась новая интрига.

Достопримечательная особенность этой части сборника – все до единой вложенные истории рассказываются именно коварными царедворцами. Из этого мы можем вывести грустное заключение, что мудрость сама по себе нравственно нейтральна, и может служить как средством просвещения народа и знати, так и средством манипулирования для ловких,

знающих дельцов. Шакал рассказывает своему другу или покровителю ту сказку, которая ему наиболее выгодна в тот момент, внушая нужные чувства и умозаключения. Будучи по сути своей дельцом и интриганом, он надевает личины мудрого и благородного учителя, преданного служителя и друга.

Не удивительно, что набор идей, заложенных в этих историях, во многих своих чертах предвосхищает философию Маккиавели.

Вот эти идеи:

*Не вмешивайся в дело, в котором ты некомпетентен (несведущ).*

*Не пытайся выполнить чужие обязанности, даже если это кажется необходимым (история с ослом, которого побили за то, что он прогнал вора).*

*Не поддавайся панике при встрече с неизвестным, аналитически, рационально исследуй явление (шакал и барабан, обезьяны с колокольчиком).*

*Поддерживай потребности клиента на должном уровне, создавай зависимость от своих услуг. (История о льве, коте и мышши).* В оригинале речь идет о хозяйине, однако, выбрана формулировка, более востребованная при сегодняшних рыночных отношениях. Но это правило реализуется в наши дни не только в практике рекламы и продаж. Политики также активно его используют, запугивая народ и правительство ужасающими образами врагов, в виде диссидентских или экстремистских движений (образ мыши, угрожающей гриве льва, если только он не будет держать у себя кота в роли сторожа). Однако врагов никогда не побеждают до конца, а при необходимости и прикармливают: они нужны для получения денег, голосов на выборах, и т.п.

*Не переусердствуй в получении новых выгод и возможностей, чтобы не потерять то, что у тебя уже есть.* Другая формулировка: сопоставляй уровень риска и цену стабильности. (Истории о царевиче Кандарпаке и о жадном ювелире).

*Ловкой интригой можно победить превосходящего по силе врага (ворон и кобра, кролик и лев).*

Немаловажными кажутся и сюжеты описанных интриг:  
- Ворон натравливает на змею вооруженных людей, попросту подбрасывая ей краденую драгоценность (провокация, клевета, подлог).  
- Кролик втягивает льва в бессмысленную, смертельно опасную авантюру (вид политической провокации).

Последние истории цикла, предшествующие катастрофе – это запугивающие рассказы о предательстве и о тех, кто вовремя не проявил бдительности, и призывы к борьбе с равным по силе противником. Будучи своевременно преподнесенными, они заставляют льва и буйвола бдительно присматриваться друг к другу, и находить в ответной реакции подтверждение клеветы. Здесь нетрудно вспомнить примеры из недавней совсем истории, когда одним из приемов для уничтожения неугодных, массовых репрессий становилось разжигание всенародной истерии, страхов перед вездесущими предателями и врагами.

Но "Панчатантра" – это не только печальная констатация торжества мудрости шакалов в мире хищников, это и благородные брахманские наставления, которые, возможно, помогут и нам удержать правильное направление в поиске и подборе друзей и сотрудников:

- Никогда не следует быть другом или врагом негодяя, ибо он подобен углю, который обжигает, будучи горячим, и пачкает руки, когда остывает. Даже если ты враждуешь, то пусть твоим врагом будет мудрый и благородный, ибо он, даже враждуя, будет поступать по совести и по писаниям. А подлец и безбожник непредсказуемы и поступают так, как нашептывает им их черное сердце.

- Дружба с подлецом сравнивается с глиняным горшком – его легко сломать и невозможно склеить; а дружба с достойным человеком сравнивается с золотым горшком – его очень трудно сломать, и очень легко починить.

- Как гончар может сделать из куска глины все, что ему захочется, так же и хорошие или плохие результаты приходят к человеку в результате его деятельности.

- Друзья или враги появляются в результате того, как мы ведем себя.

Таким образом, многочисленные вставные рассказы «Панчатантры», отражая дидактические установки пролога, содержат разного рода практические наставления и советы.

Они обличают неблагодарность, корыстолюбие, высокомерие, учат верности дружбе, самоотверженности, состраданию к ближним и прежде всего восхваляют разум, который почитается создателями сборника высшей ценностью жизни и единственным мерилем правильного поведения. Однако сводить смысл большинства рассказов к голой дидактике и прямолинейному нравственному уроку было бы очевидной натяжкой. Как правило, невозможно объединить вставные рассказы единым моральным тезисом рамки. Дидактическая рамка «Панчатантры» служит, по существу, только внешним средством, призванным связать независимые тексты. Нравоучительная функция не исключает, но предполагает функцию развлекательную, отступая часто на второй план. Правомерно считать, что не потребность в назидании вызвала к жизни «Панчатантру», а вслед за нею и другие сборники обрамленной повести, но, напротив, нарративные, чисто художественные задачи обусловили применение рамочной техники, позволяющей объединять в пределах одного сборника разнородные рассказы.

Среди этих рассказов, как мы уже говорили, можно встретить сказки и басни, мифы, притчи и анекдоты, заимствованные в основном из фольклорной традиции. Но, подвергнутые литературной обработке, эти фольклорные жанровые формы предстают в «Панчатантре» в синкретическом единстве, сливаясь и переходя одна в другую.

Своеобразие рассказов «Панчатантры» определяется также и тем, что многие среди них насыщены элементами мифов, и мифологические фигуры (боги, полубоги и демоны) выступают активными участниками описываемых событий на равных правах с героями — людьми и животными. При всем своем сказочном колорите и мифологической образности «Панчатантра», как редко какое иное произведение санскритской литературы, рисует широкую панораму индийского быта и социальной жизни. С помощью испытанного оружия — аллегии — ее создатели выступают против интриг и лицемерия царского двора, жестокости и алчности чиновников, вселилия богатства и т. п. В то же время, изображая представителей различных общественных групп — царей и их советников, воинов и земледельцев, купцов и ремесленников, монахов и гетер, — они ни одной из них не отдают своего предпочтения. О каком бы герое ни шла речь, степень сочувствия к нему и меру его успеха определяют в рассказах «Панчатантры» не его социальное положение, а присущие ему ловкость, решительность, смелость, ум. И такой угол зрения придает «Панчатантре» в целом очевидную демократическую окраску.

Демократизм содержания, искусное сочетание нравоучительных и развлекательных задач, мастерство композиции сделали «Панчатантру» образцом для широкого круга произведений типа обрамленной повести в восточных литературах (ср. персидские и арабские «Приключения Синдбада», «Книгу попугая», «Тысячу и одну ночь» и др.), а затем и на Западе (ср., например, «Декамерон» Боккаччо). Сама «Панчатантра» уже в VI в. была переложена на пехлевийский (среднеперсидский язык), с пехлевийского переведена на сирийский и позже на арабский. В свою очередь, арабское переложение, известное под названием «Калила и Димна», оказалось переведенным свыше двухсот раз на более чем 60 языков Европы и Азии, в том числе на русский, и тем самым «Панчатантре», по справедливому замечанию выдающегося русского индолога академика С. Ф. Ольденбурга, «было суждено после Библии стать одною из самых распространенных в мире книг».

**"Хитопадеша"** - сборник занимательных историй, рассказанных будто бы животными животным и преподанных в виде остроумных поучений мудрецом Вишну Шармой избалованным сыновьям раджи. Сборник был написан на санскрите и составлен на основе ещё более древнего и знаменитого сборника "Панчатантра" между VI и XIV вв. н. э., включая в себя более 100 сказок.

Много лет назад знаменитым городом Патной, что стоит на берегу священной Бхагиратхи, правил раджа, по имени Сударшан. Он славился доблестью и благородством. Однажды, когда раджа Сударшан отдыхал в своём саду, услышал он, как кто-то произнёс такие слова: — Знание — глаза человека. С помощью этих глаз он постигает не только видимое, но и скрытое. И будь у человека хоть сто зорких глаз, без знаний он всё равно останется слепым. И ещё услышал он: — Молодость, богатство,

власть и безрассудство — вот четыре свойства, каждое из которых может погубить человека. И трудно даже представить, что стало бы с тем, кто был бы наделён всеми этими свойствами сразу.

Заинтересовали раджу Сударшана эти слова и опечалили, потому что вспомнил он о своих сыновьях, которые не хотели учиться и вели себя очень дурно. И подумал тогда раджа: «О, если бы вместо трёх глупых сыновей был у меня хоть один, но зато послушный и умный! Говорят Ведь: как от множества звёзд на небе нет света, так и дюжина сыновей может не принести пользы. Но, подобно луне, освещающей ночное небо, один достойный сын придаёт блеск всему роду. Видно, после моей смерти некому будет прославить наш род: ни одного хорошего сына нет среди моих царевичей». Горько стало радже от этих мыслей. Долго думал он, как поступить со своими сыновьями, и в конце концов решил посоветоваться с мудрейшими. На следующий день разослал он по всей Индии гонцов и повелел им объявлять в каждом городе, что раджа Сударшан, правитель города Патны, созывает большой совет и приглашает на него всех мудрецов и знатных людей страны. И вот через несколько дней собрались во дворце раджи мудрейшие люди не только из Патны, но и из других городов. Приветливо встретил их раджа, поздоровался с каждым, как велит обычай, и, когда все уселись, сказал: — О мудрейшие из мудрых, я хочу посоветоваться с вами. Мысль о моих сыновьях не даёт мне покою. Боюсь, что опозорят они мой род. Только тот сын, который возвеличит честь и достоинство своего рода, радуется родителей. А какой толк от неразумных, непослушных сыновей! Вот я и спрашиваю вас, о мудрейшие из мудрых, не знаете ли вы такого человека, который смог бы сделать моих сыновей мудрыми и благородными, какими надлежит быть сыновьям раджи. Если найдётся среди вас такой человек, я окажу ему почтительное уважение и ничего не пожалею в награду за его труды. Сроку я даю на обучение шесть месяцев. Но молчали мудрейшие; никто из них не знал, как за такой короткий срок научить царевичей уму-разуму. Был среди собравшихся на совет один мудрец, по имени Вишну Шарма, познавший все премудрости, изложенные в священных книгах. Поднялся он со своего места, с достоинством поклонился радже и сказал: - О раджа! Я берусь за полгода обучить царевичей всему, что следует знать сыновьям столь достойного родителя.

Обрадовался раджа Сударшан и отдал своих сыновей на попечение мудрецу Вишну Шарме. Поклонился ещё раз Вишну Шарма радже и повёл его сыновей на верхнюю террасу, которую раджа уступил им для занятий. И вот, когда пришли они туда, сел Вишну Шарма на мягкие подушки и, посадив перед собой сыновей раджи, сказал: - О царевичи, будьте внимательны и Ведите себя, как подобает благородным юношам, а я расскажу вам интересные и увлекательные истории, которые изложены в книге под названием «Хитопадеша», что значит «Полезные наставления». Сегодня мы начнём с первой главы этой книги, а глава эта называется «О верной дружбе», и рассказывается в ней о том, как верная и преданная дружба вороны, черепахи, оленя и крысы помогла им пройти через все невзгоды

- А как это было? — спросили царевичи.

- А вот послушайте.

Никогда не отвергай дружбы: преданный друг, пусть он мал и слаб, не оставит тебя в беде. Росло на берегу реки Голавари высокое и раскидистое тутовое дерево. Жила на том дереве Ворона, по имени Лагхупатанака, что значит «Легкокрылая». Однажды на рассвете, когда ночная красавица — луна ещё виднелась на западном склоне неба, проснулась Ворона Лагхупатанака и спокойно принялась чистить себе перышки. Вдруг Ворона увидела птицелова, приближающегося к дереву. Лагхупатанака так испугалась, будто пришла за ней сама смерть в человеческом облике. «Странно, — подумала тогда Ворона, — чего это я так волнуюсь? Ведь не за мной же пришёл сюда птицелов! Но всё же это дурная примета. Быть сегодня беде». А птицелов спокойно шёл своей дорогой и даже не заметил притаившуюся на дереве Ворону. Увидела Лагхупатанака, что птицелов не обращает на неё внимания, и успокоилась. Как и все вороны, она была любопытна, и ей очень захотелось узнать, зачем пришёл сюда птицелов. Поэтому, незаметно перелетая с дерева на дерево, она последовала за ним. Тем временем птицелов подошёл к одному дереву, издавна служившему пристанищем для перелётных птиц. Здесь он остановился, развязал свой узелок и, вынув из него горсть рису, разбросал зёрна по земле. Потом он расставил сеть, сам спрятался за дерево и стал ждать, когда прилетят птицы. Случилось так, что к дереву, за которым спрятался птицелов, прилетела стая голубей во главе со своим вожакон Читрагривом, что значит «Пёстрая шейка». Увидели голуби рассыпанный под деревом рис, опустились на землю и хотели подойти к тому месту, где стояла сеть, но Читрагрив, который был самым умным из голубей, сказал:

- О друзья, непонятно мне, как могли попасть в этот безлюдный лес зёрна риса. Это, конечно, неспроста и кажется мне очень подозрительным. Боюсь, попадём мы в ловушку. Не лучше ли нам оставить этот рис и полететь дальше.

- Что ты! — в один голос воскликнули все голуби. Как не поклевать такой чудесный рис! Кто отворачиваете от накрытого стола!
  - Что верно, то верно, — сказал Читрагрив. — Но как бы вам из-за своей прожорливости не попасть в такое же положение, в каком оказался один жадный путник.
  - А что с ним случилось? — спросили голуби.
- И вот что рассказал Читрагрив о жадном путнике...

### **Истории о верной дружбе**

Никогда не заводи дружбы с тем, о ком не знаешь, кто он и каковы его привычки. Есть на берегу Бхагиратхи скала, которую зовут Скалой грифов. На вершине этой скалы стоит большое, раскидистое дерево. Когда-то здесь жили грифы, потому и получила скала такое название. Но шло время, умирали птицы, и остался в живых один старый Гриф, по имени Джа-радгав. От старости Гриф давно ослеп, когти его затупились, и он уже не мог добывать себе пищу. И вот однажды птицы, что жили на том же дереве, сжалившись над Джарадгавом, сказали ему: — Давай, Джарадгав, сделаем так: ты будешь присматривать за нашими детьми, когда мы куда-нибудь улетаем, а мы будем приносить тебе пищу и кормить тебя. И ты сыт будешь, и наши дети будут под присмотром. Джарадгав с радостью согласился. С тех пор так и повелось: птицы приносили Джарадгаву пищу, а он присматривал за их птенцами.

Случилось так, что проходил однажды мимо этого дерева старый Кот, по имени Диргхакарн, что значит «Длинное ухо». Услышал Кот птичий щебет в ветвях дерева и очень захотелось ему полакомиться птичьим мясом. Подкрался он осторожно к дереву и стал карабкаться на него. Увидели Кота птенцы и с перепугу подняли такой переполох, что Джарадгав, спавший в это время в своём дупле, проснулся, вылез из дупла и закричал:

- Эй, кто там?

Не знал Кот, что у птиц есть свой сторож. Услышал он грозный окрик Джарадгава и так испугался, что у него даже поджилки затряслись. Однако через некоторое время, немного оправившись от испуга, он подумал: «Чего, собственно, я дрожу? До тех пор не надо бояться опасности, пока не окажешься перед ней лицом к лицу. А уж когда увидишь явную опасность, тогда и предпринимай что-нибудь, чтобы избежать её. Если я сейчас убегу, так мне уж не попробовать птичьего мяса». Подумав так, хитрый Кот подошёл к Джарадгаву поближе, почтительно поклонился ему и сказал:

- Привет вам, о господин мой!

- Кто ты такой, что так почтительно приветствуешь меня?

- Я — Кот, по имени Диргхакарн.

- Ах, вот как! Зачем ты пришёл сюда? — крикнул Джарадгав громовым голосом, грозно топорща перья. — Сейчас же убирайся отсюда, пока я не убил тебя!

- Прежде выслушайте, что я скажу вам, господин, — смиренно ответил Кот, — а уж тогда поступайте со мной как вам будет угодно. Недаром Ведь говорится: «Не следует враждебно относиться к человеку только потому, что он принадлежит к другой касте. Сначала посмотри, что он собой представляет, а уж потом поступай с ним, как он того заслуживает».

Выслушав Диргхакарна, Джарадгав немного успокоился и сказал:

- Так зачем же ты всё-таки пришёл сюда?

Давно уж я живу на священном берегу великой Бхагиратхи, — начал Кот. — Каждое утро, совершив омовение и слегка закусив плодами, я погружаюсь в молитву, в которой даю Всевышнему торжественный обет не принимать мясной пищи... — Помолчав немного, Диргхакарн продолжал: — Много времени провёл я в этих молитвах и утвердился в своём решении не есть мяса. С тех пор как я пришёл в этот лес, мне не раз приходилось слышать, как птицы прославляют вашу мудрость и учёность, и во мне загорелось страстное желание встретиться с таким великим мудрецом, как вы, и поучиться у вас уму-разуму. За этим я и пришёл сюда. И вот сегодня, стоило мне увидеть вас, такого мудрого и почтенного господина, и душа моя обрела удивительный покой и умиротворение. Поэтому позвольте мне ещё раз сказать, что я пришёл именно для того, чтобы почтительно и смиренно служить вам. Однако едва вы увидели меня, как...

- Ну ладно, ладно, забудем об этом, — оборвал Кота Джа-радгав, гордо откинув голову назад.

- О, не беспокойтесь! — засмеявшись, сказал Диргхакарн. — Просто здесь произошло небольшое недоразумение. Ведь вы такой же, как все великие люди, а великие люди подобны дереву, которое с готовностью укрывает в своей тени всякого — будь то уставший путник или пришедший срубить это дерево дровосек. Ведь говорится же: «Воспитанный человек радушно примет любого гостя, пришедшего к нему в дом, будь то глупец или даже негодяй. Если нечем угостить пришедшего, он постарается занять

его приятной беседой». Таким кажется мне и вы. Что ещё я могу сказать? Выслушав слова Диргхакарна, Джарадгав ответил: — Дело в том, брат, что коты всегда были хищными животными, а на этом дереве живут птицы, мясом которых вы так любите лакомиться. Именно поэтому я и не хочу, чтобы ты был здесь.

- О мудрый Джарадгав, — смиренно сложив лапы и спрятав когти, возразил Диргхакарн, — как раз этого-то вам и не следует бояться! Я уже сказал вам, что изучил все древние священные книги и вот уже несколько лет, как наложил на себя обет не убивать птиц и животных и не есть мяса. Этому обету я останусь верен до конца дней своих. Поверил Джарадгав смиренным речам Кота и позволил ему остаться и жить вместе с ним в одном дупле. Несколько дней всё было хорошо, и Кот не трогал птиц, но потом он потихоньку начал таскать птенцов и пожирать их. Горько плакали птицы, не находя в гнёздах своих детей, и никак не могли понять, куда они деваются. Вскоре в гнёздах не осталось ни одного птенца. Кот, вволю полакомившись птичьим мясом, решил, пока не поздно, убраться из дупла старого Грифа. А когда он убежал, птицы нашли в дупле Джарадгава косточки и перья своих птенцов. Так как, кроме Джарадгава, в дупле никого не было, то птицы решили, что это он съел у них птенцов. Налетели они тогда на Грифа всей стаей и убили его.

- Поэтому я и говорю, — продолжала Ворона: — «Не заводи дружбу с тем, о ком не знаешь, кто он и каковы его привычки».

- Послушай, Ворона,—рассердившись, 'сказал Шакал,— Ведь когда вы подружились с Оленем, он тоже не знал тебя! Откуда он мог предполагать, что ты станешь ему настоящим другом?

Оленю очень не хотелось, чтобы Шакал и Ворона ссорились, поэтому он сказал:

- О Ворона, теперь Шакал — мой друг, так будь же и ты ему другом.

- Ну ладно, — согласилась Ворона. — Только я не очень-то ему доверяю.

Так все трое стали жить вместе. И вот однажды, когда Ворона улетела куда-то по своим вороньим делам, хитрый Шакал, оставшись с Оленем наедине, сказал ему: — Друг мой Олень, мы столько ходим с тобой всё по одним и тем же местам, что скоро здесь совсем не останется травы для тебя. Да и что это за трава — она такая сухая и колючая, что тебе, наверно, и в рот-то взять её противно. Неподалёку отсюда есть чудесное поле молодой сочной пшеницы. Хочешь, я сведу тебя туда?

Олень с радостью согласился, и Шакал повёл его. Когда они вышли на опушку леса, Олень увидел, что Шакал не обманул его: перед ним раскинулось большое поле великолепной пшеницы. Целый день Олень пасся на этом поле, и пшеница так понравилась ему, что с тех пор он повадился ходить туда каждый день. Но вот как-то пришёл хозяин поля. Увидел он, что кто-то поел и испортил его посевы, и очень рассердился. Побежал он к себе домой, принёс петлю-ловушку и поставил её на поле.

На следующий день Олень, как всегда, отправился полакомиться пшеницей. Не заметил он ловушки, поставленной крестьянином, и попался в неё. Когда Олень увидел, что запутался в петле и без посторонней помощи ему ни за что из неё не выбраться, он сначала страшно рассердился на себя. «Если бы я из-за этой пшеницы не ходил сюда каждый день, — подумал он, — так ничего бы со мной не случилось. А всё потому, что я очень жадный». Совсем уже отчаялся Олень выпутаться из беды, как вдруг увидел Шакала. «Ну, теперь всё будет хорошо, — решил Олень. — Шакал-то уж обязательно выручит меня. Своими острыми зубами он быстро перегрызёт петлю».

А Шакал, как только понял, что Олень попался в ловушку, страшно обрадовался. «Наконец-то исполнится моё заветное желание», — подумал он и подошёл к Оленю.

- Дорогой друг, — сказал Олень, — видишь, я попал в ловушку. У тебя острые зубы — будь любезен, перегрызи, пожалуйста, петлю.

Осмотрел Шакал ловушку и подумал: «Ну вот и хорошо. Моя хитрость удалась как нельзя лучше. Петля крепкая, и сам он из неё ни за что не выберется. А когда придёт сюда хозяин и зарежет его, я всласть полакомлюсь оленинкой». Подумав так, он сказал Оленю:

- Друг, освободить тебя нетрудно, но дело в том, что эта ловушка сделана из сухожилий, да к тому же сегодня воскресенье. А ты Ведь сам знаешь, что я дал обет не есть и даже не трогать ничего мясного по воскресеньям. Если я перегрызу эти жилы, то нарушу свой обет и со мной тоже случится какое-нибудь несчастье. Лучше уж ты потерпи немного. Я приду завтра утром, и не успеешь ты оглянуться, как я разорву эту ловушку.

Услышал Олень ответ Шакала и очень встревожился. Такого предательства он от Шакала никак не ожидал. А Шакал спокойно побежал дальше и, спрятавшись неподалёку в кустах, стал ждать. От предвкушения того, что скоро он полакомится олениным мясом, слюнки потекли у него из пасти. «Вот придёт хозяин поля,—думал он, сидя за кустами,— и тогда исполнится то, чего я жду уже столько дней».

Тем временем Ворона вернулась домой, к своему дереву, и, усевшись на ветку, спокойно ждала, когда придёт её друг Олень. Но время шло, близилась ночь, а Оленя всё не было. Забеспокоилась Ворона. Подождала она ещё немного и полетела искать своего друга. И вот, когда вылетела она к полю, на опушку леса, то увидела, что Олень лежит, запутавшись в петле. Опустилась она рядом с ним на землю и спросила:

- О дорогой Олень, что с тобой случилось и где твой друг?
- Кто? Шакал? — печально переспросил Олень, — Забудь о нём. Ты была права: он никогда не был моим другом. Он хочет съест меня, теперь я хорошо это знаю. Это он заманил меня в ловушку.
- Вот видишь, я давно говорила тебе! — сказала Ворона. — Ну да ладно, теперь нечего толковать об этом. Давай-ка лучше подумаем, как выбраться из беды.

Пока они думали, наступило утро. Когда совсем рассвело, посмотрела Ворона на дорогу и увидела, что вдалеке идёт хозяин поля с палкой в руке. И тут пришла ей в голову хорошая мысль.

- Друг, — сказала Ворона, — когда хозяин поля подойдёт к тебе, ты затаи дыхание и притворись мёртвым. А когда я каркну, вскакивай и беги со всех ног. План Вороны очень понравился Оленю. Растянулся он на земле, надул живот, словно его вспучило, и вытянул ноги. А хозяин поля был уже совсем рядом. Увидел он, что в ловушку попался Олень, и очень обрадовался. Уверенный, что Олень мёртв, хозяин поля подошёл к нему и стал развязывать петлю на его ноге. Затем он оттащил Оленя в сторону и только было принялся свёртывать ловушку, как Ворона каркнула что есть силы, Олень вскочил и со всех ног кинулся в лес. Увидел крестьянин, что Олень, которого он считал мёртвым, убегает от него, схватил палку и бросил её в Оленя. Однако он промахнулся, палка полетела в кусты и угодила прямо в голову спрятавшемуся здесь предателю — Шакалу. Удар был такой сильный, что Шакал тут же упал замертво.

Поэтому я и говорю, — продолжал Хираньяк, — что не может быть дружбы между вороной и крысой, как не может быть дружбы между хищником и его жертвой.

- О друг! — возразила Ворона Лагхупатанака. — Какая польза от того, что съешь друга? Ведь его мясом не насытишься на всю жизнь! К тому же ты такой маленький, что тебя не хватило бы мне даже на закуску.

- Что ты там ни говори, а вороны всегда были врагами крыс, — сказал Хираньяк. Хищник никогда не станет травоядным. Как бы вода ни была горяча, она всё равно погасит огонь. Разве змея станет безвредной оттого, что её украсят бриллиантами? Однако Лагхупатанака не согласилась и с этими вполне справедливыми замечаниями Хираньяка. - Друг, всё это я давно уже слышала, — возразила она. — Но я дала себе клятву, что или подружусь с тобой, или покончу жизнь самоубийством. Меня совершенно не смущает то, что ты так холодно со мной разговариваешь. Я знаю, благородные люди подобны кокосовому ореху: снаружи он жёсткий и грубый, зато внутри у него полно сладкого соку. Это не то, что ююба, которая с виду кажется очень вкусной, а стоит её в рот взять, так скулы сводит. Благородный человек всегда останется верным другу, что бы с ним ни случилось, и никогда не оставит его в беде. Я видела, как бескорыстно ты отнёсся к голубям, и твёрдо убеждена, что такого верного друга, как ты, мне не найти во всём мире. А потому вылезай из своей норы и давай подружиться. Речь Вороны Лагхупатанаки показалась Хираньяку настолько убедительной и так ему понравилась, что он, не задумываясь, вылез из норы и обнял Ворону.

- О Ворона, — радостно сказал Хираньяк, — как я рад видеть в тебе такую твёрдость и искренность! Всегда можно понять, кто говорит о дружбе от души и кто уверяет в ней только на словах. Ну, а теперь давай дадим клятву, что никогда не изменим друг другу.

И они поклялись, что до самой смерти останутся верными друзьями. С тех пор они стали жить вместе. И вот однажды Ворона Лагхупатанака сказала Хираньяку: - Послушай, друг, скоро в этом лесу мне нечего будет есть. Видно, придётся мне перебраться в какое-нибудь другое место.

- Человека, как зубы, волосы и когти, нельзя пересаживать с места на место. Именно поэтому мудрый человек никогда не оставит свою родину. - Так может говорить только трус, — возразила Лагхупатанака. — Какой толк жить там, где даже есть нечего? И кроме того, я верю в мужество. А для мужественного человека своя или чужая сторона не составляет разницы. Куда бы он ни пригнёл, своим мужеством он везде добьётся успеха, и даже чужбина станет для него родиной. Лев, где бы он ни был, везде останется господином.

- Ну хорошо, — согласился Хираньяк. — Но куда же мы пойдём?
- В лесу Дандакаранья есть озеро Карпурагаура, — сказала Ворона Лагхупатанака. — А в этом озере живёт моя подруга Черепаха, по имени Мантхара. Она будет очень рада, если я приду к ней, и угостит меня отборной рыбой и разной водяной дичью.

- Так что же, значит, ты оставляешь меня одного? — спросил Хираньяк. — Уж если ты твёрдо решила идти, так бери и меня с собой.

- Вот это другой разговор! — обрадовалась Лагхупатанака. И они отправились вместе. Шли они быстро и через несколько дней уже были в лесу Дандакаранья.

Когда они подошли к озеру, Лагхупатанака каркнула несколько раз, вызывая свою подругу. Услышала Черепаха Мантхара голос Вороны Лагхупатанаки и очень обрадовалась. Вынырнула она из озера, вылезла на берег и радостно обняла Ворону. Но вдруг она увидела рядом с ней Крысу и так испугалась, что тут же хотела повернуть обратно в озеро.

- Постой, куда же ты? — остановила её Ворона. — Это мой самый лучший друг, равного которому нет во всём мире. Тебе нечего бояться. И она рассказала Черепахе Мантхаре, как она познакомилась и подружилась с Крысой Хираньяком. Узнав обо всём, Мантхара оказала Хираньяку любезный приём, угостила его вкусной рыбой и, когда он наелся и запил рыбу свежей озёрной водой, спросила:

- Дорогой друг Хираньяк, а как же ты оказался в безлюдном лесу? Ведь крысы обычно живут в городе. И вот что рассказал Хираньяк...

### Истории о войне

Прикрываясь именем сильного, можно многого достичь. В лесу Судиргх долгое время не было дождей. Трудно пришлось лесным жителям. Высохли ручьи и озёра, и только чистый песок напоминал о том, что здесь когда-то была вода. Лесные звери начали уходить в другие места. Встревожились и слоны. Они собрались всем стадом и пришли к своему вожаку просить совета и помощи.

- О вождь, — сказали слоны, — мы умираем от жажды! В водоёмах совсем не осталось воды, и теперь только маленькие зверьки находят себе влагу и пищу. А как быть нам? Куда нам идти?

- Слушайте. Я знаю одно озеро, — отвечал вожак слонов. — Оно расположено неподалёку отсюда. Следуйте за мной, и я выведу вас к этому прекрасному озеру. И слоны пошли за своим вожаком. Шли они, шли и скоро достигли озера с прозрачной, чистой водой. А на берегу того озера жили кролики. Они были такие нежные и такие маленькие, что слоны их даже не замечали. И каждый раз, когда они шли на водопой, под их ногами погибало несколько кроликов. Встревожились кролики: «Ведь если стадо слонов будет каждый день приходить сюда, скоро все кролики погибнут и род наш совсем исчезнет. Что делать?» Собрались кролики на совет и стали думать, как им избавиться от такой беды. И вот один старый Кролик, по имени Виджай, что значит «Победа», сказал:

— Не печальтесь, друзья! Я обещаю вам придумать, как прогнать слонов. Долго думал Кролик, как это сделать, и наконец отправился к слонам. Взобрался он на пригорок и обратился к вожаку слоновьего стада:

- О повелитель слонов, я пришёл к тебе по приказу великого бога Луны!

- Кто ты? — спросил Слон. — И что тебе надо?

- Слушай же, — сказал Кролик Виджай. — Бог Луны гневается, потому что вы ходите на озеро, где он обитает и которое он поручил нам охранять. Кроме того, вы топчете маленьких кроликов, а бог Луны нам покровительствует. Это священное озеро, и вы не должны больше приходить к нему, иначе бог Луны покарает вас! Вожак слонов и всё его стадо испугались бога Луны. Кролик это заметил и сказал:

- Пойдём со мной, о вожак слонов, и я покажу тебе, как гневается бог Луны. И он повёл его к берегу озера. Перепуганный Слон, осторожно передвигая ногами, почтительно брёл вслед за Кроликом. Была ночь. Ветер волновал поверхность озера, и отражённая в озере луна походила на бледное круглое лицо рассерженного человека. Увидел это вожак слонов, задрожал и опустился на колени.

- О бог Луны, прости нас! — сказал он. — Мы не знали, что это озеро священное и что ты здесь отдыхаешь. Только неведение заставило нас совершить этот проступок. Пощади нас, и мы никогда больше не придём сюда! С этими словами вожак слонов встал и ушёл, и с тех пор слоны никогда больше не появлялись на берегу этого озера. И вот, — продолжала Цапля Диргхамукха, — когда эта птица окончила свой рассказ, другие птицы сказали: «Поэтому мы и говорим: нужно жить под покровительством умного и сильного». На это я ответила: «Что верно, то верно. Наш раджа обладает и силой, и умом, и могуществом. А что есть у вашего раджи?» Тут птицы снова набросились на меня и потащили к своему владыке. «Выслушай нас, о великий!» — сказали птицы своему радже Павлину Читраварну. Посмотрел на меня Павлин и спросил: «Кто эта птица и откуда она явилась?» — «Это Цапля, — ответили птицы, — она слуга раджи болотных птиц, которого зовут Хираньягарбх, и прилетела сюда с острова Карпур». Тогда Коршун, министр Читраварна, спросил меня: «А кто министр

вашего раджи?» — «Министр нашего раджи — Журавль, и зовут его Сарвагья, что значит «Премудрый». «Это хорошо, — сказал Коршун, — что министр вашего раджи не чужеземец, ибо недаром говорится: «Советника надо выбирать из числа тех, кто родился на твоей родине, идёт по стопам своих родителей и верит в свою страну».

Но тут, — продолжала Цапля, — вмешался в разговор Попугай и заметил: «Махараджа! Остров Карпур лежит во владениях Джамбудвипа и по праву может считаться твоим». — «Какое же право имеете вы на Джамбудвип? —спросила я. — Если вы считаете, что для овладения государством достаточно лишь провозгласить его своим, тогда весь Джамбудвип станет владением моего повелителя». — «Как же ваш раджа это сделает?»—спросил меня Павлин, и я ответила: «Войной». — «Тогда, — сказал, улыбаясь, Павлин, — готовьтесь к войне». — «Нет, — возразила я, — отправь к нам своего посла, и пусть он сам объявит о войне». И раджа Читраварн назначил послом своего любимого слугу Попугая. Но Попугай сказал: «Что приказано, должно быть исполнено. Однако ничто не заставит меня отправиться

в путь с этой зловредной Цаплей. Недаром Ведь говорят: «Если у тебя плохой товарищ — жди беды. Аист погиб только от того, что его товарищем была ворона». — «Как же это случилось?»— спросил Павлин. «А вот как...» — сказал Попугай.

### Истории о мире

Война к добру не приводит.

С противником, равным по силе, разумнее не воевать, а заключить союз.

Давным-давно, в незапамятные времена, жили два могущественных великана. Одного звали Сунд, а другого Упасунд. Великаны знали, что, если они будут верно служить великому богу Шиве, он исполнит все их желания. И вот они стали подвижниками. Прошло немало времени, и наконец бог Шива заметил Сунда и Упасунда. Он сказал им:

- Я доволен вашим подвижничеством и покаянием. Просите что хотите, я исполню любое ваше желание.  
- О всемогущий! — отвечали великаны. — Если ты доволен нами, то подари нам свою жену, богиню Парвати. Гневу бога Шивы не было предела, но слово надо держать, и ему ничего иного не оставалось, как подарить прекрасную Парвати Сунду и Упасунду.

Увидев красавицу Парвати, оба великана пришли в восхищение.

- Она моя! — воскликнул Сунд.

- Нет, моя!—воскликнул Упасунд.

- Сунд утверждал, что Парвати должна принадлежать ему, а Упасунд твердил, что он имеет на неё такие же права, как и Сунд. Возникла ссора, в которой нельзя было разобраться. Решили великаны позвать какого-нибудь брахмана, чтобы он разрешил их спор. Тогда бог Шива принял образ старика брахмана и пошел по дороге недалеко от того места, где ссорились Сунд и Упасунд. Увидев брахмана, великаны направились к нему и попросили рассудить их.

- Отец, — сказал Сунд, — сделай милость, разреши наш спор!

- Из-за чего вы ссоритесь? — спросил старый брахман.

- Я получил эту красавицу за своё подвижничество, и она моя, — сказал Сунд.

- Нет, — сказал Упасунд, — я больше его каялся, и потому она моя.

- Неправда, — сказал Сунд, — ты не больше меня каялся! Парвати принадлежит мне.

И они снова принялись кричать и ругаться, но тут брахман остановил их:

- Братья! Вы вместе были подвижниками и вместе каялись. Трудно решить, кто каялся больше. Вы воины, и спор ваш пусть решит поединок. Кто сильнее, тот и получит красавицу Парвати.

Сунд и Упасунд сейчас же схватили дубины и бросились друг на друга. Дрались они яростно, но силы их были равны, и поэтому ни один из них не мог одолеть другого. А старик брахман стоял в стороне и улыбался.

Сунд и Упасунд сражались так долго и наносили друг другу такие сильные удары, что в конце концов, обессиленные, упали на землю и оба умерли. А бог Шива взял Парвати за руку и удалился вместе с ней.

"Поэтому я и говорю, — продолжал свой рассказ Коршун: — с противником, равным тебе по силе, лучше вступить в союз, чем бороться».

"Почему же ты не дал мне этого совета раньше?" — спросил Павлин Читраварна.

"А разве ты послушал бы меня, пока тебя не начали теснить и я не пришёл к тебе на помощь? Я никогда не одобрял этой войны, потому что считаю, что с Хираньягарбхом лучше жить в мире, чем во вражде, ибо недаром говорится: «Заключай союз с правдивым, благородным, справедливым,

могущественным, с тем, у кого много друзей, с тем, кто был победителем во многих битвах, а также с человеком простого рода. Эти семеро будут достойными союзниками".

Правдивый тебя не обманет, если ты заключишь с ним союз. Благородный тебя не продаст и не совершит низости даже под угрозой смерти. Справедливый будет надёжной опорой, ибо все встанут на его защиту, если на него нападут: тот, кто борется за правое дело, — непобедим. С могущественным лучше быть в дружбе, чем в ссоре: нельзя воевать с тем, кто сильнее тебя, — Ведь облака не идут против ветра. Человека, у которого много друзей, невозможно сломить, как не свалить бамбук, обвитый колючками: они не дадут к нему подойти. Слава того, кто был непобедимым во многих битвах, покоряет всех, и если ты будешь его союзником, то и твои враги окажутся побеждёнными. А с человеком простого рода также следует поддерживать дружбу, ибо порой без него обойтись невозможно.

Поэтому, — заключил свой рассказ Коршун, — Хираньягарбх достойный союзник, ибо он обладает многими из этих качеств».

- Вот видишь, махараджа, — сказал Аист, — Коршун всё время убеждает Читраварна заключить с тобой мир.

- Что скажешь ты, министр? — обратился раджа Хираньягарбх к Чакраваку. — С кем нельзя заключать союз? Я хочу это знать.

- Я отвечу тебе, — сказал Чакравак. — Слушай: «Союз нельзя заключать с юнцом, со стариком, с трусом, с соплеменником трусов, с жадным, с сыном жадных родителей, с неудачником, с голодным, с человеком медлительным».

Юнец не понимает, какие последствия несёт война. На старого, слабого и больного человека не рассчитывают даже родные. Трус убегает с поля боя, а соплеменник трусов остаётся один на поле боя, ибо трусы его покидают. Жадный не пойдёт в бой, не получив награды, а сын жадных погибнет при дележе добычи, потому что его родным покажется, что он их обделил. Неудачник, полагаясь на судьбу, ничем не станет себя утруждать. Голодный упадёт от голода. Медлит тельный будет побеждён в бою так же, как Ворона была побеждена Совой в беззвездную ночь.

Я ещё о многом могу рассказать тебе, о великий раджа, — продолжал Чакравак, — но дело в том, что Павлин Читра-варн, считая себя победителем, не пойдёт на союз с тобой.

- Так что же нам делать? — спросил Хираньягарбх.

- Махараджа, — ответил Чакравак, — островом Синхаладвип правит твой верный союзник — Журавль, по имени Махабал, что значит «Могучий». Хорошо бы известить его обо всём и попросить напасть на Читраварна. Вот тогда уж Читраварн сам предложит тебе заключить с ним мир.

Предложение министра понравилось Хираньягарбху, и он тотчас же послал гонца к Журавлю Махабалу,

- О махараджа, — обратился Аист к Хираньягарбху, — послушай-ка дальше. Когда я прибыл в стан врага, министр Коршун как раз разговаривал с Читраварном. Он говорил:

- «Господин мой, Ворона Мэгхаварна долгое время жила у нашего противника, поэтому она должна хорошо знать, какими качествами обладает Хираньягарбх и может ли он быть нашим союзником".

- Павлин Читраварн согласился с министром и приказал позвать Ворону. Когда Ворона пришла, Читраварн спросил её:

- "Скажи, Ворона, что представляет собой Хираньягарбх и каков у него министр?"

- "Махараджа, — отвечала Мэгхаварна, — Хираньягарбх умён и порядочен, а такого министра, как Чакравак, трудно найти".

- "Если это действительно так, — сказал Читраварн, — то как же тебе удалось провести их?"

- "Разве трудно обмануть того, кто тебе верит? — возразила с улыбкой Мэгхаварна. — Нужно ли мужество для того, чтобы убить человека, положившего голову к тебе на колени и уснувшего? О махараджа, этот министр сразу раскусил меня, но Хираньягарбх слишком благороден, чтобы поверить в чью-либо низость. Недаром говорится: «Тот, кто судит по себе и думает, что все ему говорят правду, бывает обманут и одурачен, как был одурачен брахман, у которого хитростью отобрали козу».

"Как же это случилось?" — спросил Читраварн.

"А вот как..." — ответила Ворона и начала рассказывать...

## Тема 9. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.

В предшествующую эпоху древнеиндийская литература при всем своем тематическом и стилистическом разнообразии исчерпывалась, в общем-то, четырьмя обширными литературными комплексами: ведийским, буддийским, джайнским и эпическим. Эти комплексы

охватывали гетерогенный материал, сочетали религиозные, философские и дидактические цели с чисто эстетическими установками и принципами, но по существу представляли собою еще не литературу в узком смысле этого слова, а своего рода энциклопедические своды, стремящиеся осветить все стороны жизни, ответить на любые ее запросы. В связи с ними можно говорить об элементах литературных жанров, но отнюдь еще не о жанровой дифференциации, об индивидуальном вкладе безвестных авторов, но не о полном и законченном индивидуальном творчестве.

Эпоха конца I тыс. до н. э. и первых веков н. э. вносит в развитие древнеиндийской литературы принципиально новые черты. Только теперь в строго очерченных формах возникают отличные друг от друга жанры эпической поэзии, драмы и лирики. Только теперь мы впервые сталкиваемся не с анонимными произведениями, но с определенными авторами. Только теперь эстетический критерий становится доминирующим в литературном творчестве.

Результатом общеиндийского литературного синтеза явилась *кавья*. Смысл этого термина канадский индолог А.К.Уордер определил так: *кавья* – это то, что не есть *итихаса*, т.е. не эпика, представленная "Махабхаратой" и "Рамаяной", и не *шастра*, т.е. не область научных и религиозно-философских сочинений. С помощью таких определений он выделил позитивный смысл *кавья* как искусства художественного слова, обладающего своими собственными внутренними закономерностями, детерминируемыми своими собственными условиями. Как это следует из трактатов по поэтике, относящихся к концу 1 – началу 2 тысячелетия н.э. и подытоживавших развитие научных представлений о литературе, *кавья* подразделялась по нескольким направлениям. Первым из них было членение по характеру ритмической организации текста – *гадья*, т.е. проза, и *падья*, т.е. стихи. Вторым – по характеру эстетического воздействия – *шравья*, т.е. слышимое, воспринимаемое на слух, и *дришья*, т.е. зримое – все виды словесного искусства, требующие зрелищного воплощения, вплоть до пантомимы и танца. Предметом *кавья* является человек во всем богатстве его общественных отношений, представленный с помощью слова в художественно-образной форме, порождающей эстетическое наслаждение – *раса*. Основные роды *кавья* – *натья* (драматургия), *махакавья* (эпическая поэма, т.е. придворный, или искусственный, эпос), *анибадха* (лирическая поэзия), *катха* (повествовательная проза) и *акхьяика* (агиография, житийная литература).

Один из наиболее блестящих творцов *кавья* Дандин, бывший не только поэтом и прозаиком, но и теоретиком литературы, в трактате "Кавья-дарша" ("Зеркало поэзии") писал: "Вся *кавья* должна быть на санскрите, а также на пракрите и апабхрэнше и смешанная ... так благородные делят литературу на четыре категории. Санскрит – имя божественной речи, которой пользуются великие мудрецы, в пракритах же есть разные слова – взятые из санскрита, измененные санскритские и местные. Считают мудрые, что среди пракритов лучший тот, на котором говорят в Махараштре и на котором сочинен целый океан жемчужин изящных речений вроде "Сетубандха" ("Построение моста") и другие. Подобны ему шаурасени, гауди, лати и прочие – все они в спорах называются пракритами. Употребляемые в поэмах языки абхиров и других – апабхрэнша, потому что в шастрах они рассматриваются как отпавшие от санскрита.

*Саргабандха* и подобные им – на санскрите; на пракрите – *скандхака* и прочие; *асара* и другие – на апабхрэнше; *натаки* – на смеси. Что же касается *катха*, то они сочиняются на всех языках, в том числе и на санскрите. Великолепным произведением считают мудрецы "Брихаткатха", сочиненную на языке бхутов".

Суждения Дандина ставят исследователя перед вопросом: каковы же были языки *кавья*? Если учесть категориальный характер использованных Дандином терминов, подчеркнутый им самим и даже частично расшифрованный, то речь идет о некотором множестве языков. Раскрыть его рамки возможно, имея в виду, что языковая ситуация в Индии на протяжении развития *кавья* (а его начало, как полагает А.К.Уордер, должно быть отнесено к 4-3 вв. до н.э.) не оставалась стабильной. Данные индийских памятников позволяют установить ее на разных этапах.

Так, соответствующей начальным этапам развития *кавья* может рассматриваться ситуация, отразившаяся в "Лалитавистаре", где царевич Сиддхартха, будущий Будда, задает

учителю вопрос, какой из шестидесяти четырех липи (азбук) он будет учиться, и перечисляет их. В названиях липи отражены не только особенности их графики, но и свидетельства этнотерриториальной принадлежности: это – *ангалипи, асуралипи, бангалипи, гандхарвалипи, дарадалипи, киннаралипи, кираталипи, магадхалипи, махорагалипи, нагалипи, пурвавидехалипи, угралипи, уттаракурудвалипи, хунналипи, чиналипи, шакарилипи*.

И все же наиболее полно развитие кавьи отражают памятники на санскрите, поскольку именно этот язык стал основным языком культа и администрации в связи с расселением брахманской элиты сначала по северу Индии, а затем, с середины 1 тыс., и по югу. Собственно, литературное употребление санскрита относится лишь к I–II вв., когда практически весь северо-запад Индии входил в могущественное государство Кушанов, наравне со Средней Азией, Афганистаном, Персией, Синьцзяном.

Его возникновению предшествовал период, имевший для мировой культуры громадное значение. Он связан прежде всего с походом Александра Македонского, борьбой против него, возникновением эллинистических государств, свособствовавших своеобразному синтезу греческой и местных традиций, следствием чего было, например, возникновение гандхарской школы скульптуры, знакомство с греческим языком, на который был переведен с числа прочих документов и один из эдиктов царя Ашоки, что говорит о государственной важности этого языка. В свою очередь, и греки, несмотря на неудачу в Индии, приобрели о ней более непосредственные знания, чем это было до похода.

В условиях Кушанского царства остро ощущалась необходимость в общем языке, прежде всего в интересах государственных; им стал санскрит.

Уже первые дошедшие до нас произведения индийского литературного эпоса, драмы и лирики на санскрите — речь идет о произведениях Ашвагхоши (II в.), Бхасы (III–IV вв.) и Халы (III–IV вв.) — были не робкими попытками создания новой формы, но вполне законченными образцами классических жанров. По своей композиции и методам изображения они немногим отличаются от более поздних памятников, и их авторов по праву ставят рядом с такими великими их преемниками, как Калидаса, Шудрака и Бхартрихари. Однако это явление не столь поразительно, каким оно кажется при первом взгляде.

При рассмотрении развития древнеиндийской литературы, пожалуй, в еще большей мере, чем в иных древних литературах, нужно считаться с тем, что уцелела лишь незначительная часть общего числа литературных памятников, и потому приходится прибегать к косвенным данным, к догадкам и к гипотезам, чтобы хоть сколько-нибудь убедительно реконструировать последовательность историко-литературного процесса, преемственность его традиций.

Для эпической и лирической поэзии начала I тыс. н. э. проследить эти традиции легче, чем для драмы. Лирические строфы, повествовательные эпизоды и диалоги, гномические стихи и эмоциональные описания встречаются и в Ведах, и особенно в классическом эпосе. При этом один из двух эпосов, «Рамаяна», для индийцев был уже не просто *итихасой* (сказанием о древности), но и образцом *кавьи*, т. е. поэзии в собственном смысле этого слова, а его легендарный автор Вальмики — *адикави* (первым поэтом). В процессе создания «Рамаяны» наметился переход от классического к литературному эпосу, от дидактико-религиозной к эстетической концепции творчества. А о некоторых утраченных памятниках, которые составляли как бы звенья развития от «Рамаяны» к поэмам Ашвагхоши, мы можем судить по нескольким косвенным свидетельствам.

Так, грамматисту Панини (между VI–IV вв. до н. э.) отдельные санскритские авторы приписывают не дошедшую до нашего времени поэму «Джамбаватиджая» («Покорение Джамбавати») — о нисхождении Кришны в подземный мир — и семнадцать стихов в антологиях. Грамматист Патанджали (II в. до н. э.) в своем известном грамматическом трактате «Махабхашья» («Большой комментарий») указывает, что его предшественник Вараручи также был автором эпической поэмы (*кавья*). Кроме того, Патанджали упоминает названия трех несохранившихся повестей (возможно, в стихах): «Васавадатта», «Суманоттара» и «Бхаймаратхи» — и, что особенно важно, цитирует сорок отрывков из современной ему поэзии.

Среди этих отрывков много панегирических, гномических, эротических и описательных строф, которые написаны уже не Ведийскими или эпическими метрами, но размерами, принятыми в классической санскритской поэзии.

Более детальную информацию об эволюции стиха дает современник Патанджали — Пингала, автор специального трактата по метрике. Большинство размеров, которые он объясняет, также хорошо знакомы классической поэзии последующих веков, и их названия, которые Пингала приводит (например, *манджари* — «буто́н цветка», *бхрамаравиласита* — «веселый, как пчела», *танви* — «стройная», *манджубхашини* — «сладкоречивая», *шашивадана* — «лунолика́я» и т. д.), сами по себе свидетельствуют о распространенности лирических жанров.

Задолго до Ашвагхоши сложились, видимо, и основные особенности стиля классической индийской поэзии. Этот стиль из-за свойственной ему изощренности, щедрого использования риторических фигур, сложных слов, звуковых эффектов было принято называть украшенным, или поэтическим (*кавья*), стилем. Своеобразные черты этого стиля можно впервые наблюдать и в уже упомянутых фрагментах из грамматики Патанджали, и в пракритских надписях конца I тыс. до н. э., и в пространной надписи на санскрите в честь шакского царя Рудрадамана, датированной 150 г. Ценность этой надписи состоит также в том, что она ясно указывает на популярность поэзии типа *кавья* в ту эпоху, от которой до нас не дошли литературные памятники: царь Рудрадаман восхваляется в ней, в частности, за то, что он покровительствовал поэтам и сам создал прекрасные произведения, «наделенные поэтическими украшениями».

Более сложен вопрос о происхождении древнеиндийской драмы. Первый санскритский трактат о драматическом искусстве «Натьяшастра» («Наука драмы») приписывает создание драмы верховному богу Брахме. Согласно «Натьяшастре», однажды боги попросили Брахму сотворить нечто такое, что доставляло бы удовольствие глазу и уху и что было бы доступно в качестве пятой Веды всем кастам, включая и шудр. Тогда Брахма и создал драму. Для этого он взял декламацию из «Ригведы», пение из «Самаведы», мимическое искусство из «Яджурведы» и чувство из «Атхарваведы». Впоследствии Шива добавил к ним искусство танца, а Вишну — драматические стили. Брахма повелел божественному архитектору Вишвакарману выстроить театр и поручил мудрецу Бхарате поставить в нем первую драму о битве богов и демонов. Спустя некоторое время Бхарата передал искусство театра с неба на землю и изложил его основы в «Натьяшастре».

Сколь ни фантастична эта легенда, из нее можно сделать некоторые более или менее достоверные выводы, прежде всего, что драма была изначально открыта для всех каст, а также что музыка, мимика и танец, наряду с поэтическим текстом и эмоциональным содержанием, рассматривались в качестве ее важнейших компонентов. Легенда подтверждает и то, что драма возникла уже после создания Вед. Хотя в свое время высказывались предположения, что диалоги «Ригведы» (так называемые *акхьяна* - гимны) были по существу драматическими представлениями или что ведийский ритуал уже включал в себя своего рода театральные мистерии, никаких прямых упоминаний ни об актерах, ни о пьесах, ни о театральных представлениях мы не встречаем в древнеиндийских текстах вплоть до II в. до н. э., когда впервые Патанджали называет две не дошедшие до нашего времени драмы: «Кансавадха» («Убийство Кансы») и «Балибандха» («Пленение Бали»). По-видимому, в ведийскую эпоху уже существовали отдельные элементы будущей драмы: декламация, пение, танец, пантомима, а для танцоров и пантомимистов имелись даже специальные наставления — «Натасутры», о которых однажды упоминает Панини. Однако элементы драмы еще не драма. И нужен был какой-то толчок, чтобы объединить эти элементы в законченное театральное представление. Таким толчком к формированию драмы послужили, вероятно, театрализованные декламации эпоса.

О подобного рода декламациях несколько раз сообщают «Рамаяна» и позднейшие санскритские тексты, а на одном из индийских барельефов, созданном еще до начала новой эры, мы встречаем изображение эпических чтецов в окружении музыкантов и танцоров, жеста́ми передающих чувства героев. Видимо, на начальном этапе формирования драмы декламатор читал те или иные отрывки из эпоса, а в интервалах появлялись актеры и в

сопровождении музыки и танца, с помощью импровизированных диалогов представляли содержание прочитанного. Примечательно, что в несколько измененном виде такую форму представлений можно обнаружить в средневековом народном театре Индии (*лила, якшагана* и др.).

По мере развития драматического искусства функции декламатора эпоса (*суты*) постепенно сужались и изменялись, и он в конце концов превратился в руководителя труппы, постановщика и первого актера, иначе говоря в *сутрадхару* (букв. «держателя нити [представления]») классической индийской драмы.

В отличие от иных теорий происхождения индийского театра эпическая теория подтверждается самим характером дошедших до нас санскритских пьес, которые в большинстве своем используют эпические сюжеты и обнаруживают — в особенности у ранних драматургов — явные черты эпического стиля.

Почти одновременно со становлением индийского театра развивается и теория драмы. Упомянутый выше древнейший трактат по театральному искусству «Натьяшастра», приписанный легендарному мудрецу Бхарате, относится к II—IV вв. н. э., но даже он, по-видимому, опирается на уже развитую теоретическую традицию.

«Натьяшастра» — обширное произведение в 36 главах, дающее исчерпывающие сведения о малейших деталях представления — от вариаций сюжета до мимики актеров, от цвета костюмов до формы театральных зданий. Ни один другой театр древнего мира не был так всесторонне документирован в каком-либо тексте, и даже если бы до нас не дошло ни одной санскритской пьесы, мы могли бы по «Натьяшастре» составить достаточно полное и точное представление об индийском театре.

Санскритская драма делилась на акты (от одного до четырнадцати в соответствии с десятью видами пьес, классифицированными «Натьяшастрой»). События, изображенные в каждом акте, не должны были длиться более двадцати четырех часов, но в целом единство времени в санскритской пьесе не соблюдалось, и она могла описывать жизнь героя чуть ли не от его рождения и до смерти. Точно так же не было в ней и единства места, и действие могло свободно переноситься с неба на землю, из одной страны в другую. Число действующих лиц для основных видов пьес «Натьяшастра» не ограничивала, но среди них она выделяла некоторые основные типы: благородного и мужественного героя (*найяка*), красивой и любящей героини (*найика*), прихлебателя или плута (*вита*), шута (*видушака*) и др. Особенно интересна фигура *видушаки*, напоминающего соответствующий тип елизаветинской драмы. *Видушака*, согласно «Натьяшастре», — брахман, но всем своим обликом должен возбуждать смех зрителей; рекомендуется изображать его горбатым карликом, лысым, хромым, с торчащими зубами; как правило, он должен быть невежественным и сварливым, прожорливым, неряшливо одетым. Однако в то же время *видушака* — верный друг, советчик и помощник героя, честный, по-своему остроумный и находчивый его наперсник. Перед нами скорее всего своеобразная условная маска, роль которой состоит в комическом травестировании высокого образа мыслей и поведения главного героя; при этом отдельные черты образа (обжорство, уродливый внешний облик, нарочитая комичность поведения), вполне возможно, восходят к народному театру и когда-то имели магико-ритуальный смысл.

Значительная часть текста «Натьяшастры» занята скрупулезной и педантичной классификацией различных элементов драмы (так, различаются 48 типов героя, 128 типов героини, 64 вида связей частей сюжета и т. д.). Но наряду с этим в отдельных разделах трактата выдвинуты и обоснованы некоторые кардинальные для санскритской драматургии теоретические принципы. К их числу прежде всего относится учение о *расе*, или эстетическом наслаждении, составляющем, согласно «Натьяшастре», смысл и суть драмы. «Натьяшастра» указывает, что *раса* зарождается в душе зрителей в результате восприятия эмоционального содержания пьесы, и поэтому первейшая обязанность драматурга состоит в правдивом и ярком описании эмоциональной ситуации и носителей эмоции (возбудителей *расы*), внешних проявлений эмоции (симптомов *расы*) и сопутствующих ей чувств (переходящих настроений). «Натьяшастра» насчитывает восемь видов *расы*: любовь, печаль, веселье, гнев, мужество, страх,

отвращение и удивление — и оговаривает, что в каждой отдельной пьесе должна доминировать лишь одна из этих эмоций.

«Без расы, — утверждает «Натьяшастра», — не может существовать поэтическое произведение»; поэтому все составные элементы драмы — характер героя, танец, грим, мимика и т. п. — приобретают, по «Натьяшастре», свою ценность и значение лишь в связи с внушением расы. В число подчиненных расе элементов включается также и сюжет пьесы, которому, например, Аристотель, в отличие от индийской теории, придавал решающее значение и в котором он видел «душу трагедии». В связи с этим получает объяснение тот факт, что санскритские драматурги обычно обращали мало внимания на развитие действия, на конфликт противоборствующих сил в избранном ими и, как правило, традиционном сюжете, но зато пристально следили за изображением душевного состояния своих героев в тончайших его нюансах. Это же определило и ту особенность классической индийской драмы, что реплики действующих лиц, связанные с развитием сюжета, как правило, передаются прозой и теряются среди обширных поэтических монологов и диалогов лирического или описательного характера.

Само движение сюжета, согласно теории «Натьяшастры», отраженной затем и в практике драмы, должно происходить по неизменной формуле и неизбежно завершаться успехом героя, или, говоря словами «Натьяшастры», «обретением плода». Из этого, а тем более из запрета изображать на сцене смерть, убийство, борьбу нередко делались выводы об однолинейности санскритской драматургии, об отсутствии в ней трагического начала. Однако такой вывод чересчур поспешен. Трагические ситуации, как доказывает конкретный анализ санскритских пьес, отнюдь им не были чужды, а запреты представлять на сцене смерть и ужасы знакомы не только санскритской теории (они есть, например, и в поэтике европейского классицизма). Что же касается непрямого успеха героя, то этот успех далеко не всегда означал на практике его торжество над антагонистом, но скорее обретение им духовного равновесия. В согласии с философской доктриной индуизма о синтезе контрастов, единстве во множественности санскритские теоретики и драматурги стремились найти решение конфликта драмы не в подавлении одной стороны другою, а в достижении гармонии. Ибо чувство гармонии лежало, на их взгляд, в основе расы, эстетического восприятия, близкого, как они полагали, к восприятию гармонии и красоты Вселенной.

Столь же неточным было бы, с другой стороны, исходя из некоторых условных черт санскритской драмы, делать вывод о ее отрыве от окружающей жизни. «Натьяшастра», напротив, настаивает на необходимости правдоподобия жестов, речей, одежды актеров, и не приходится сомневаться, что, не говоря уже о прямых реалистических зарисовках и сценах в отдельных драмах, они в целом верно отражают чувства, верования, условия жизни и нравы в Индии. Но в своем стремлении к гармоническому синтезу санскритские драматурги сознательно универсализуют явления действительности, и тогда на правду жизни (*локадхарма* — в терминологии санскритской эстетики) накладываются законы театральной условности (*натъядхарма*). Этот процесс можно, в частности, проследить на параллельном использовании в драме различных языков: санскрита и пракритов. Многоязычие на самом деле было характерной чертой индийского быта, и эту особенность подавляющего большинства санскритских пьес в какой-то мере можно считать реалистической. Но «Натьяшастра» догматически регламентирует употребление каждого диалекта: на санскрите в драме говорят цари, брахманы, полководцы, на пракрите шаурасени — женщины и мужчины средних сословий, на магадхи — лица низкого происхождения и т. д. Тем самым использование диалектов, к тому же весьма стилизованных, становится явной условностью.

Предписания «Натьяшастры» не разделили судьбы многих иных теоретических трактатов. Они не превратились в умозрительную теорию, оторванную от конкретной литературной практики. За немногими исключениями и основные принципы, и частные детали этих предписаний получили прямое отражение в санскритской драматургии. В то же время ряд требований и выводов «Натьяшастры» — и прежде всего те, что связаны с теорией расы, — легли в основу не только теории драмы, но всей последующей индийской поэтики и эстетики и оказали влияние на классическую древнеиндийскую литературу с первых этапов ее развития.

## Тема 10. АШВАГХОША

Буддизм был очень популярен при дворе кушанских правителей и особенно у его ревностного почитателя и покровителя Канишки. В империи кушанов зародилась новая, северная школа буддизма — *махаяна*, которая включила в буддизм как некоторые чужеземные культы (например, поклонение статуям), так и отдельные брахманические доктрины (например, идею *бхакти* — личной преданности богу как способа его познания). Махаяна превратила Будду из учителя в божество и, в отличие от южного буддизма — *хинаяны*, выдвинула на первый план учение о бодхисаттвах — просветленных существах и будущих буддах, к числу которых мог быть причислен уже не только монах, но и любой добродетельный и преданный Будде мирянин.

Способность буддизма приспособлять в своих целях местные верования и обычаи содействовала его широкому распространению за пределами Индии. Поэтому при кушанах, империя которых служила как бы местом встречи культур Индии, Китая, Ирана и греко-римского мира, буддизм широкими волнами начинает проникать в Центральную и Восточную Азию.

Культурное влияние шло, конечно, и в обратном направлении. Следы греческих учений можно обнаружить в индийской астрономии и математике, а выдающаяся по своей художественной ценности скульптура Гандхары (северо-западная окраина Индии, входившая в Кушанскую империю) примечательна тем, что в ней индийские буддистские сюжеты трактуются с помощью изобретательной техники, заимствованной от эллинистического искусства Малой Азии. Однако в целом иноземное влияние на индийскую культуру первых веков н. э. не следует преувеличивать. Вторжения извне ввиду быстрой ассимиляции чужестранцев, усвоения ими индийских языков, религии и обычаев не смогли нарушить преемственный характер индийской цивилизации. И в числе иных ее аспектов это касается и древнеиндийской литературы, которая, хотя и вступила в новую фазу развития, продолжала опираться на художественные достижения своего прошлого.

В преддверье классического периода санскритской литературы, но в то же время уже как один из самых блестящих его представителей стоит поэт, философ и проповедник Ашвагхоша. Биографические сведения об Ашвагхоше крайне скудны. Из его произведений можно заключить лишь то, что он был буддийским монахом, родился в Айодхье (современный Аудх) и что его мать звали Суварнакши. Буддийская традиция добавляет к этому, что Ашвагхоша происходил из брахманской семьи, до обращения в буддизм был шиваитом, а затем прославился как мыслитель и поэт при дворе кушанского императора Канишки. Как считают многие исследователи, Ашвагхоша был даже духовником императора. Время жизни Ашвагхоши приходится на первую половину II в. н. э., и этой дате в целом соответствуют особенности его творчества.

Имя Ашвагхоши принадлежит к числу славнейших в истории буддизма. Он стал глубоким знатоком буддийского канона, много странствовал и считался одним из образованнейших людей своего времени. Буддийская традиция изображает его опытным полемистом, в совершенстве владевшим логикой, поэтом, драматургом, музыкантом, философом. Ему приписывается большое количество сочинений, сохранившихся под его именем в тибетских и китайских переводах. Он был активным пропагандистом буддизма, о чем свидетельствует все его творческое наследие — и литературное, и философское. Литературное наследие Ашвагхоши не дошло до нас в полном объеме, но два произведения сохранились целиком — поэмы "Буддхачарита" ("Жизнь Будды" и "Саундарананда" ("Прекрасный Нанда") — и фрагмент драмы "Шарипутрапракарана" ("Пракарана об обращении Шарипутры"). Последняя, хотя и дошла до нашего времени лишь во фрагментах, все-таки свидетельствует о значительном развитии драматургии. Обе поэмы Ашвагхоши представляют первые известные образцы жанра *махакавья*, так называемого *искусственного эпоса*, возникшего в среде воинской аристократии и прославлявшего подвиги царей.

"Буддхачарита" полностью сохранилась только в китайском и тибетском переводах, от санскритского оригинала уцелели лишь 13 из 28 песен. Тринадцать подлинных песен «Буддхачариты» описывают легендарную жизнь Будды от его рождения до победы над демоном-искусителем Марой и его воинством. Переводческая техника тех времен была, однако, такова, что позволила исследователям с большой долей вероятности реконструировать санскритский текст. Китайский путешественник, буддист И-Цзин (VII в. н.э.) писал об этой поэме: "Это обширное произведение ... излагает основные учения Блаженного и его деяния с той поры, когда он еще жил в царском дворце до его прогулки под деревьями шапа... Его повсеместно читают и поют во всех пяти областях Индии и в странах Южного моря. Он облачает многогранные значения и мысли в немногие слова, которые доставляют сердцу читателя радость столь великую, что он никогда не устает перечитывать поэму. Кроме того, чтение этой книги составляет заслугу, поскольку она содержит изложенные в краткой форме благородные истины".

Ашвагхоша был убежденным буддистом, и это определило тематику его произведений, заимствованную из легенд буддийского канона, и в первую очередь главной его легенды — о жизни Будды. В поэме о жизни Будды, которой, по словам И Цзина придавалось столь важное значение, он тщательно придерживается предшествующей литературной традиции и излагает события жизни Будды в строгом соответствии с каноном. Свидетельством тесной связи Ашвагхоши с предшествовавшей и современной ему литературной традицией является, например, то, что, рисуя образ Будды, поэт строит его по эпическим образцам, в изобилии представленным в эпосе о бхаратах, "Рамаяне", и эпических произведениях, существовавших у различных народов Индии.

В собственно литературном плане, по мнению исследователей, наибольшая зависимость идет у Ашвагхоши от Вальмики. И Цзин обратил внимание и на высокий художественный уровень поэмы, и на ее собственно проповедническую задачу. Как в "Буддхачарите", так и в "Саундарананде" Ашвагхоша вполне сознательно ставил перед собой именно проповедь буддизма как главную задачу. Обе поэмы Ашвагхоши носят эпический характер, однако, это вовсе не эпос, созданный народом. Это эпос искусственный, созданный творческой личностью, органически связанной с определенной социальной средой и сознательно отстаивающей в литературе интересы этой среды, строящей на их основе свой идеал совершенной человеческой личности и с помощью художественного слова пропагандирующей этот идеал.

**Будда слово должное сказал:**

“Да внимая – все уразумеют.  
Чувствами, и мыслями, и духом  
Властвует закон рожденья – смерти.  
Если ясно узришь то пятно,  
Четкое получишь воспрятье;  
Получивши четкость воспрятья,  
Знание себя получишь с этим,  
Воспрятье чувства победишь;  
Раз себя узнаешь и узнаешь  
Путь, который указуют чувства,  
Места нет для “Я” тогда, ни почвы,  
Чтобы это “Я” образовать;  
Все нагромождения печали,  
Скорби жизни, боль и скорби смерти  
Видишь как неотделимость тела,  
Тело же увидишь не как “Я”  
И для “Я” не узришь в теле почвы:  
В этом есть великое открытье,  
В этом есть бессмертный ключ покоя,  
В этом бесконечность тишины.  
Это мысль о самости – источник,

Что несчетность болей порождает,  
Мир, как бы веревками, связует,  
Знай, что “Я” не свяжешь, – нет и пут.  
Свойства “Я” узнав, порвешь веревки,  
Размыкаясь – цепи исчезают,  
Это узришь – вот освобожденье,  
Да погибнет ложный помысл “Я”!  
Те, что “Я” поддерживают в мысли,  
Или говорят, что “Я” есть вечно,  
Или говорят, что погибает, –  
Если взять пределы – жизнь и смерть, –  
Заблужденье их весьма прискорбно.  
Если “Я” не длится, – плод стремленья,  
Достиженье, также погибает,  
Раз не будет После – плод погиб;  
Если ж это “Я” не погибает, –  
В средоточьи смерти и рожденья  
Тождество одно лишь есть, пространство,  
Что не рождено и не умрет.  
Если это “Я” есть в их понятия,  
Значит, все живое есть едино:  
Есть во всем такая неизменность,  
Самосовершенная, без дел.  
Если ж так, такая если самость  
Действует, так самость есть владыка:  
Что ж тогда заботиться о деле,  
Если все уж сделано давно?  
Если это “Я” неистребимо,  
Разум скажет – “Я” и неизменно,  
Мы же видим радость и печали, –  
Где же постоянству место тут?  
Зная, что в рождении свобода,  
О пятне греха я мысль отброшу,  
Длится мир, и все здесь в мире длится, –  
Что ж об избавлении мечтать?  
Что и говорить об устраниеньи  
Самого себя, раз ложь есть правда?  
Ежели не “Я” свершает дело,  
Кто же, вправду, говорит о “Я”?  
Но коли не “Я” свершает правду,  
Нет здесь “Я”, свершающего дело, –  
Ежели ж отсутствуют здесь оба,  
Правда в том, что вовсе нет здесь “Я”.  
Нет того, кто делает и знает,  
Нет Владыки, – несмотря на это,  
Вечно длится смерть здесь и рожденье,  
Каждый день есть утро, есть и ночь.  
Слушайте ж теперь меня и слышьте:  
Шесть есть чувств и шесть предметов чувства,  
Слитые взаимно в шестеричность,  
Шестеричность знания создают 30.  
Чувства и предметы чувства, с знаньем  
Единясь, родят прикосновенья.  
Меж собой они переплетаясь,  
Сеть воспоминания родят.  
Как стекло и трут чрез силу Солнца  
Возжигают огненное пламя,

Так, чрез чувства и предмет, есть знание,  
А чрез знание есть Владыка сам;  
Стебель есть из семени стремленье,  
Семя есть не то же, что есть стебель,  
Не одно и все же не другое:  
Вот, в рожденьи, все, что здесь живет”.  
Мир объят пожаром всеохватным,  
Пепелище, где ни посмотри

.....  
Пусто все! Нет "Я"! Для "Я" нет места!  
Этот мир – создание мечты,  
Мы – нагромождение осадков,  
Мы – переплетение семян".

.....  
... Три мира только пена,  
Накись в море в час грозы.  
Свои свершенья я окончил,  
Исчерпал жизнь: ни дух, ни тело  
Не могут властвовать мной больше

.....  
Сосуд обмана наше тело,  
Неверный знак мечты бродячей.

Восемнадцать песен «Саундарананды» сохранились целиком. В поэме Ашвагхоша рассказывает об обращении Нанды, сводного брата Будды, в буддизм. В юности Нанда был поглощен мирскими радостями и не желал расставаться со своей женой — красавицей Сундари. Показав брату преходящий характер всех человеческих ценностей, Будда убедил его стать отшельником, а затем проповедником буддийского учения.

Поэма начинается рассказом о том, что мудрец Капила из рода Гаутама устроил себе ашрам на склонах Гималаев и что однажды пришли к нему несколько царевичей из рода Икшваку. Для их житья было определено место под деревьями шака, поэтому они стали называться *Шакья*. Хотя род Икшваку был известен в эпической традиции – к нему принадлежал Рама, - в поэме утверждается, что этот род стал знаменит по всей земле под именем Шакья.

В первой сарге рассказано также об основании города Капилавасту, жизнь в котором усилиями царевичей была украшена праздниками, торжествами, добрыми делами. В этом городе и в этом роду родился царь Шуддходана, подлинным панегириком которому открывается вторая сарга. Царство Шуддходаны описывается как царство справедливости, а сам он – воплощение идеала царя. У Шуддходаны рождаются двое сыновей – Сиддхарта и Нанда. Царевичу Сиддхарте открывается при его встречах со старцем, немощным и мертвецом, что мир – сансара – не вечен и бессмыслен и что необходимо стремиться к освобождению от него. Третья сарга живописует, как открывается Сиддхарте высшая истина. Только с четвертой сарги начинается сюжет поэмы.

Счастливо жил Нанда со своей красавицей женой Сундари, и никогда они не расставались друг с другом. Случилось так, что в ту пору пришел в Капилавасту Татхагата, проповедуя свое учение. Зашел он за подаванием в дом брата, да никто ничего не подал ему. Ушел татхагата, а Нанда, которому сказали, что ничего не дали Татхагате, бросился за ним вслед и поклонился ему и стал уговаривать вернуться и отведать угощения. Не согласился татхагата, но дал в руки Нанде чашу для сбора подавания. Хотел уже Нанда вернуться к себе, но стал здесь Татхагата наставлять его в Благородном законе. Нанда пытается уйти, но Татхагата снова наставляет его, и Нанда соглашается последовать за Татхагатой.

Тоскует Сундари без супруга, мучают ее сомнения, а когда становится ей известно, что Татхагата обратил Нанду в свою веру, неизмеримое горе охватывает ее. Нанда, хоть и остался с Татхагатой, тоже раздираем сомнениями – он мечтает о супруге, и не приходит к нему высшая радость. Тоска овладевает им:

Видит кояла он на манго  
Средь цветов его белоснежных,  
Словно милую на балконе  
Видит он в снежно-белых одеждах.

Видит он, как лиана приникла  
К богатырскому дереву манго.  
Вспоминает: "Вот так дорогая  
Так же нежно меня обнимала".

И он горько сетует на тех, кто заставляет жен горевать, уходя в подвижничество. Он сам готов вернуться. И тогда, видя его колебания, Татхагата начинает увещевать его:

Как на смерть обреченный не хочет  
Слушать лекаря лобное слово,  
Так и ты, опьяненный красою,  
Силой, младостью, слова не слышишь!  
Никакого в том нету дива,  
Что невежеством ослепленный  
Душу в пропасть греха бросает,  
Лишь тогда человек омоет  
Дочиста от греха свою душу,  
Коль из мрака неведения станет  
Пробиваться к познания свету.  
Красота ль, иль младость, иль сила  
И бессмысленны и быстротечны,  
В этом я убежден – да и ты убедишься,  
Мне подобно, увидишь ты истины свет.  
Это тело – болезней обитель,  
Ствол, подмытый рекою, трепещет –  
Ты ж гордишься своею силой,  
А Ведь это лишь гордости пена!

Бхикшу напоминает ему об эфемерности силы даже таких героев, как Кришна, сразивший Кансу, или враг богов Намучи, которого нельзя было сразить никаким оружием, но которого сразил Индра, окутавший свое оружие – ваджру – морской пеной. Только тот подлинный герой, кто может совладать со своими чувствами, преодолеть нерешительность. Но не может Нанда одолеть свои чувства – ни мира он не обретает, ни решимости.

Нанде приходится пройти еще через одно испытание – он попадает на Гималаи, в рай Индры, где его очаровывают апсары. Он высшей радости Нанда не обретает и там, и он постепенно осознает преходящий характер всего на свете, в том числе и того, ради чего совершаются аскетические подвиги, обряды, жертвы, и приходит, таким образом, к пониманию необходимости *мокши*. Осознание этого героем дает Ашвагхоше возможность посвятить целых пять сарг – с 14 по 18 – изложению различных буддийских концепций, в том числе "пяти благородных истин". Нанда наконец вступает на путь мокши и возносит хвалу гуру, наставившему его на истинный путь. Обрадованный гуру говорит Нанде, что тот избавился от власти сансары и ум его возвысился, благодаря чему он выполнил долг перед самим собой. Поэтому гуру призывает его теперь выполнить долг перед другими: "Странствуй среди существ, объятых мраком незнания, держи высоко светоч слышанной [тобой истины]!" Нанда вступает на путь проповедника, распространяющего учение Будды.

Таково содержание поэмы, задачей которой было способствовать распространению и упрочению буддийского вероучения. Ашвагхоша выполнил эту задачу, воспользовавшись художественным опытом, накопленным к его времени, и особенно эпической поэзией – влияние "Рамаяны" очевидно не только в генеалогии Будды, но и в построении образов. Почти все исследователи указывают на прямую зависимость образа Шуддходаны от Дашаратхи, Сундари от Ситы. Но если образ Шуддходаны в общем не расходится с эпическим прототипом, то образ Сундари весьма значительно отличается от супруги Рамы. Страдания Сундари в разлуке описаны Ашвагхошей настолько сочно и выразительно, что читатель легко может представить себе ее образ. В центре поэмы, однако, душевная борьба Нанды, преодоление им уз не только человеческой жизни, но и традиционной веры, его моральное преображение, приводящее Нанду к проповеди Слова Будды. Борьба за Нанду сложна, для обращения его на путь отвержения мира необходимы не только собственно логическое умозаключение, но и, так сказать,

наглядные примеры. В изображении сложных перипетий этой борьбы, порождаемых ею сомнений и чувств и состоит главнейшее достоинство сочинения Ашвагхоши.

Язык поэмы, по единодушному мнению исследователей, удивительно прозрачен и сочен. Санскрит Ашвагхоши не обременен многосложными словами, формальными ухищрениями, и, хотя подчас поэт прибегает к образам, построенным на буддийской символической, они достаточно понятны. Он украшает стих аллитерацией, не делая этот прием навязчивым.

Подобно творцам ведийских гимнов, Ашвагхоша был и поэтом, и философом, мудрецом, и учителем. И, несомненно, он был вполне искренен, когда в заключение «Саундарананды» утверждал: «Эта поэма, чью сущность составляет учение о спасении, создана мною в поэтическом стиле не ради услаждения, но чтобы содействовать достижению отрешенности и увлечь слушателей, преданных иным заботам. По законам поэзии, но только ради спасения я затронул также другие темы, подобно тому как добавляют сахар в горькое лекарство, чтобы сделать его приятным и заставить выпить».

Однако на самом деле поэзия в произведениях Ашвагхоши менее всего была сладкой приправой; законы поэзии определили не только их внешнюю форму, но и движение сюжета, отбор материала, способ его подачи. В своих поэмах Ашвагхоше удалось раскрыть поэтические возможности традиционной легенды и в то же время эту легенду сделать прежде всего произведением искусства, открытым для каждого, как бы ни был он далек от буддизма.

Фактически темой обеих поэм была не религиозная догма, а религиозное чувство. И объектом этого чувства является не Будда — бог, чудотворец, бесстрастный носитель и воплощение высшей истины, а Будда — мудрейший и милосерднейший человек, который отказывается от вступления в нирвану, пока не укажет всем живым существам путь к спасению («Буддхачарита»), который призывает Нанду пожертвовать своим благом и спокойствием ради блага и спокойствия людей («Саундарананда»). Отсюда гуманистическая окраска, свойственная поэмам Ашвагхоши, внимание к психологическим противоречиям, которые возникают на жизненном — и по сути своей вполне земном — пути Нанды и Будды. Поэтому вполне закономерно, что ключевым эпизодом «Буддхачариты» стало описание трех прогулок царевича Сарвартха-сиддхи Сакьи (будущего Будды), во время которых он узнает, что есть старость, болезнь и смерть. Болью за страдания человека, за несовершенство мира наполняет героя поэмы это знание и толкает его на путь служения людям.

Своеобразие поэтической концепции Ашвагхоши становится очевидным, если сравнить «Буддхачариту» с двумя другими буддийскими повестями о жизни Будды, созданными приблизительно в то же время: «Махавасту» («Книга о великом событии») и «Лалитавистарой» («Подробное описание игры [Будды]»).

Эти произведения, в отличие от «Буддхачариты», написаны в основном прозой и изобилуют вставными эпизодами и легендами, нарушающими стройность композиции и заглушающими главную тему. Но разница не только и не столько в этом. И «Махавасту», и «Лалитавистара» — прежде всего повествования о необычайном: Будда в них — верховное божественное существо, и вера в него подогревается удивительными подвигами и бесчисленными чудесами, которые он совершает на протяжении всей своей жизни от первого ее дня до последнего. Смысл же и пафос «Буддхачариты» — не в изображении сверхъестественного, не в преклонении перед ним, но в восхищении полным любви и сострадания разумом и сердцем героя.

Поэтический, а не догматический подход Ашвагхоши к священному преданию сказался и в том, что, не отступая от этого предания по существу, Ашвагхоша насыщает, обогащает его разнообразными поэтическими отступлениями. В этих отступлениях и описаниях Ашвагхоша руководствуется уже только «законами поэзии», и во многом благодаря им его поэмы при всей специфичности буддийской тематики целиком находятся в русле индийской эпической традиции.

К таким описаниям, предвосхитившим композиционные приемы более поздних эпических поэм, относится, например, изображение города Капилавасту в первой песне «Саундарананды» или известный эпизод из третьей песни «Буддхачариты», где Ашвагхоша,

нарочито замедляя основное повествование, подробно рассказывает, как женщины, желая увидеть Будду, спешили к окнам и на крыши домов, пробивались вперед, в нетерпении отталкивая друг друга, звоном своих браслетов и колец пугали птиц, гнездящихся на крышах, высовывались из окон, и при этом «их лица, подобные лотосам, излучали такое сияние, что они поистине казались лотосами, расцветшими на стенах зданий». Это описание, по мнению специалистов, впоследствии имитировал Калидаса в седьмой главе своей поэмы «Рагхуванша» («Родословная Рагху»).

Непременным атрибутом классической эпической поэзии в Индии были любовные сцены. И верный законам поэзии, Ашвагхоша вставляет такого рода сцены не только в «Саундарананду», где они подсказаны необходимостью описать привязанность героя к жене, но и в «Буддхачариту», где, казалось бы, буддийская легенда не давала для этого повода. Так поэт искусно и органически вплетает в сюжет «Буддхачариты» рассказ об усилиях девушек отвлечь своими чарами внимание царевича от его размышлений о несчастьях жизни или подробно описывает впечатление героя от искаженных в глубоком сне лиц и поз придворных красавиц в ночь его побега из дворца. Последняя сцена является очевидной параллелью к тому эпизоду из пятой книги «Рамаяны», где рассказывается, как Хануман, проникнув во дворец Раваны, наблюдает за его спящими женами. Но в классическом эпосе этот отрывок выглядит необязательным, а у Ашвагхоши он, как и любое другое описание, существенный элемент содержания поэмы, ибо открывшееся царевичу безобразие тех, кто недавно казался столь прекрасным, усиливает его разочарование в мире и стремление покинуть его.

Наконец, как это предписывала индийская поэтическая теория, Ашвагхоша демонстрирует свое искусство даже в изображении батальных сцен, опять-таки, казалось бы, чуждых буддийскому преданию. Так, например, одну из центральных в буддийской легенде сцен — искушение Будды Марой — он представляет как великую битву с полчищами демонов:

В первой смене темной ночи,  
В битве Мары с мощным Сакьей,  
Звезды в небе не светились,  
Содрогалась Земля.  
Десять областей пространства  
Были в пламени и реве.  
Ветер силы напряженной  
С четырех свистел сторон.  
Ни Луны, ни звезд на небе,  
Ночь темнела и темнела,  
Мрак густой распространялся,  
Волновался океан...

Законам поэзии классического периода санскритской литературы отвечает и стилистика поэм Ашвагхоши, насыщенных звуковыми фигурами и тропами, прежде всего сравнениями, которые, однако, никогда не идут в ущерб основному повествованию, а предназначены для того, чтобы сделать его живописнее и ярче или чтобы нагляднее и проще представить абстрактные идеи буддийской философии, заключенные в тексте поэм. При этом традиционные образы буддийского канона — «океан скорби», «древо знания», «река дхармы» (дхарма — закон, религия, истина, добродетель) и т. п. — Ашвагхоша старается сделать осязаемо конкретными либо разворачивает их в многоплановую аллегория:

«Мир живых существ, истомленный жаждой, будет пить из приведенной им (Буддой) в движение великой реки дхармы, чье течение — мудрость, берега — стойкая добродетель, холодные воды — отрешенность, а птицы на поверхности — благие деяния» («Буддхачарита»).

Представление о выдающейся роли, которую сыграл Ашвагхоша в становлении классической санскритской литературы, значительно обогатилось, когда в начале XX в. в Турфане (Центральная Азия) были открыты фрагменты трех буддийских драм. Сохранившийся колофон одной из этих драм — «Шарипутрапракараны» — определенно указывает, что она принадлежит Ашвагхоше. Об авторе двух других драм нет сведений, но вполне возможно, что они также написаны Ашвагхошей. К сожалению, найденные отрывки позволяют лишь очень

приблизительно представить себе содержание обнаруженных пьес. Тем не менее для истории индийской драмы найденные фрагменты имеют немаловажное значение. И прежде всего они свидетельствуют о том, что ко времени жизни Ашвагхоши тип классической драмы, каким он представлен в «Натьяшастре», в основном уже сложился. Так, уже само название пьесы «Шарипутрапракарана» говорит о ее принадлежности к одному из десяти указанных в «Натьяшастре» видов драмы — *пракаране*. В согласии с правилами «Натьяшастры» в «Пракаране о Шарипутре» Ашвагхоши 9 актов, главный герой ее Шарипутра благороден и добродетелен, в драме чередуются стихи и проза, санскрит и пракриты и — что особенно примечательно — одним из действующих лиц является *видушака* (шут) со всеми его традиционными качествами, хотя очевидно, что подобный персонаж отнюдь не был необходим для избранного Ашвагхошей сюжета. Эти особенности «Шарипутрапракараны», сколь ни мало можно судить о литературных достоинствах пьесы в целом, позволяют видеть в Ашвагхоше не только первого нам известного великого индийского поэта, но и предвестника вскоре наступившего расцвета индийской драматургии.

Влияние Ашвагхоши так или иначе сказалось впоследствии на всем развитии санскритской литературы, но непосредственными преемниками заложенной им литературной традиции были несколько буддийских поэтов, которых принято объединять в так называемую *школу Ашвагхоши*. К этой школе принадлежит некий Матричета. Китайский паломник И Цзин (VII в.) сообщает легенду, что в своем былом рождении Матричета был соловьем, прославившим Будду своим пением. Стихи Матричеты, как утверждает И Цзин, были очень популярны, однако на санскрите сохранились лишь фрагменты двух его произведений: «Шатапанчашатака-стотры» («Гимн в 150 строф») и «Чатухшатака-стотры» («Гимн в 400 строф») — панегириков в честь Будды и буддийского учения, написанных в простом и ясном стиле Ашвагхоши, но без свойственной поэзии Ашвагхоши эмоциональной достоверности.

Еще один буддийский поэт школы Ашвагхоши — Кумаралата — долгое время вообще был известен лишь по китайскому переводу его поэмы «Сутраланкара» («Украшение сутр»), или «Кальпанамандитика» («Украшенная поэма»), которую переводчик приписал Ашвагхоше. Только в 20-х годах нашего века были обнаружены фрагменты санскритского оригинала этого текста, позволившие установить и подлинного автора, и приблизительное время его жизни — не ранее середины II в. н. э. Кумаралата обработал в своем произведении буддийские джатаки (рассказы о былых рождениях Будды) и аваданы (рассказы о великих деяниях Будды и его последователей). Жанр джатак и авадан, известный ранее по палийской «Книге джатак» буддийского канона, в санскритской буддийской литературе первых веков н. э. был представлен еще двумя сборниками: «Аваданашатакой» («Сто авадан») и «Дивьяваданой» («Божественная авадана»), составленными из поучительных легенд, которые прославляли милосердие, стойкость, отрешенность от мира и иные буддийские добродетели. Кумаралата сохранил благочестивый характер традиционных легенд, но умело соединил дидактические цели с художественными и чисто развлекательными. Он излагал джатаки и аваданы в «украшенном» стиле кавья, наряду с прозой широко пользовался стихами в различных метрах, демонстрировал свою эрудицию, ссылаясь на «Махабхарату» и «Рамаяну», индуистские философские трактаты, «Законы Ману» и сочинения джайнов. Широкий культурный фон и литературные достоинства «Кальпанамандитики» позволяют думать, что она была предназначена не для одних буддистов, а для самых широких слоев индийского общества.

По всей вероятности, несколько позже Кумаралаты, но во всяком случае до начала V в., когда его произведение было переведено на китайский язык, жил еще один и, по-видимому, наиболее выдающийся преемник Ашвагхоши — Арья Шура. Арья Шуре принадлежит «Джатакамала» («Гирлянда джатак») — сборник из 34 джатак, заимствованных в основном из палийского канона, но обработанных свободно и поэтически в стиле кавья, напоминающем стиль Кумаралаты.

Согласно буддийскому преданию, Арья Шура хотел написать сто джатак (по десять на каждую из десяти парамит — «совершенств» Будды), но умер, закончив только тридцать четыре. Так это было или иначе, но в дошедшем до нас сборнике рассказанные джатаки вряд ли

поддаются тематической классификации, ибо все они объединены общим мотивом — идеей любви к ближнему, выражающейся в щедрости, милосердии, сострадании и прежде всего в безграничном самопожертвовании Бодхисаттвы — будущего Будды. Так, Бодхисаттва предлагает свое тело на растерзание голодной тигрице, готовой сожрать своих собственных детей (джатака 1), вырывает свои глаза, чтобы отдать их слепому брахману (2), родившись зайцем, бросается в огонь, чтобы накормить путника (6), будучи предводителем обезьян, ценой собственных мучений спасает от гибели своих сородичей (27) и т. п. Кротость, снисходительность, всепрощение, готовность идти ради другого на любые жертвы — вот те по преимуществу качества, которые вызывают восхищение Арья Шуры и которые он воплощает в своем герое, называя его «защитником всего живого, исполненным всеобъемлющего сострадания, несравненным, ставшим Бодхисаттвой ради живых существ».

И поэтому неслучайной выглядит та особенность «Джатакамалы», что, «обеспокоенный благом людей», Арья Шура большое число своих джатак связывает с животрепещущей социальной темой — отношением царя к своим подданным. Он призывает властителей «охранять народ», видеть в благе народа «достоинейшую цель царя», а в одной из джатак рисует Бодхисаттву царем, который отказался последовать совету своих министров принести в жертву тысячу человек, но добился процветания царства «иным жертвоприношением»: «утолил страдания бедняков и пресек все иные бедствия».

Все же основное достоинство произведения Арья Шуры не в содержании его джатак, в общем достаточно традиционном, хотя и отмеченном влиянием идейной концепции Ашвагхоши, но в том, что ему удалось изложить древние легенды с художественным мастерством, присущим зрелой классической поэзии. Арья Шура искусно пользуется всем арсеналом изобразительных средств стиля кавья и особенно часто прибегает к приему, известному еще «Рамаяне»: перемежает повествование пространными и живописными картинами природы и природных явлений. То это описание лесного пожара, когда «ветер, разметая и разбрасывая пламя, огонь плясать заставил, и языком пламени он исполнял различнейшие танцы, и реяла над ним всклокоченная грива дыма черного»; то ливня, при котором «массы облаков, казалось, смеялись от сверканья молний» и, «как нити жемчуга, струилися дождя потоки» (XV, 10—11), то озера с лебедями, где «крики этих лебедей звучали, как звон колец у женщин на ногах, и ими озеро блистало, как будто было лесом движущихся белых лотосов покрыто». Создается впечатление, что некоторые джатаки были для Арья Шуры лишь удобным предлогом для введения такого рода описаний. Так, например, в джатаке о Бодхисаттве-кормчем, который спас корабельщиков от бури, вспомнив, что никогда не обидел живой твари, невыразительность сюжета искупается величественным изображением моря и несущего гибель урагана.

Внимание и любовь к природе подсказывают Арья Шуре и многие его тропы, всегда убедительные и зрительно осязаемые. Так, у героя исчезают богатства, как капельки росы, украденные солнцем; сияние глаз красавицы, вышедшей на крышу дома, освещает кровлю, как молния освещает вершину облака; заяц бросается в огонь, как лебедь ныряет в заросший лотосами пруд; берега озера украшены золотой нитью, свитой пальцами волн из пыльцы лотосов и лилий, и т. д. Изобразительное мастерство Арья Шуры подкреплено и его изобретательностью в звуковой организации стиха. Умело и ненавязчиво он пользуется аллитерацией, различными сочетаниями омонимных слов, разнообразными размерами, иногда даже рифмой.

Увлеченный своим художественным замыслом, Арья Шура нередко пренебрегал необходимостью снабдить свои джатаки четкой буддийской моралью, и этот его «пробел» старались восполнить впоследствии переписчики и комментаторы его рукописи. Но зато ему удалось придать буддийским легендам ту классическую форму, которой пользовались уже на ином материале многие индийские авторы, и в том числе создатели особого жанра — *чампу*, расцветшего в санскритской литературе значительно позднее.

Буддизм серьезно повлиял на литературно-исторический процесс, как об этом свидетельствуют джатаки и творчество Ашвагхоши. Влияние это проявилось и в

возникновении оригинальных жанров, прежде всего джатак, в глубоко психологической разработке образов, как это сделано Ашвагхошей в его поэме, во введении в художественную литературу социально-этических проблем, в усилении внимания к народной поэзии. Прямо или опосредованно влияние буддизма сказалось и на литературе, не связанной с буддизмом.

## Тема 11. ИНДИЙСКИЙ ТЕАТР И КЛАССИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Истоки индийского театра уходят в глубокую древность. Народные танцы, обряды, игры, пантомимы древних племён, получившие наиболее яркое выражение в культе ведийских божеств, были прообразами первых театральных представлений в Индии. Культовые празднества и жертвоприношения сопровождалась процессиями, во время которых давались своеобразные представления, посвященные мифическим и легендарным героям. Древнейшие памятники индийской литературы - Веды, Брахманы, Упанишады и Пураны содержат диалоги. Гимны Ригведы (11-10 вв. до н. э.) состоят из прозаических повествований и стихотворных диалогов, которые ведёт царь Пурураваса с небесной нимфой Урваши. В эпических поэмах "Махабхарата" и "Рамаяна" упоминается о *ната* и *нартака* - актёрах и танцовщиках, а также о представлениях, сопровождающихся танцами и декламацией. В трактате о государстве "Артхашастра" Каутильи (4 в. до н. э.) описаны методы обучения актёров и определены размеры вознаграждения за участие в представлении. Древние индийские тексты, относящиеся к 5-1 вв. до н. э., рассказывают о бродячих актёрах - танцорах, певцах и лицедеях (*шайлюса*, *кушилава* и *ната*), которые разыгрывали небольшие сценки на мифологические и бытовые сюжеты, чередовавшиеся с показом акробатических номеров, фокусов и дрессированных зверей.

Возникновению классического индийского театра (сер. 1-го тысячелетия до н. э.) предшествовал народный театр, представленный в Индии разнообразными формами. Некоторые народные театральные представления сохранились до настоящего времени и пользуются в современной Индии большой популярностью.

Одна из наиболее широко распространённых форм народного театра Северной Индии, сохранившаяся от древности до настоящего времени, - музыкально-танцевальная драма - *лилы* (*лила* - "игра"). Основные драматургические источники этих драм - эпос ("Махабхарата", "Рамаяна), различные мифы, легенды и другие произведения фольклора. Существует 2 вида этих театральных представлений: *лилы*, в основе которых лежит "Махабхарата" и героем является Кришна, получили название *Кришналилы* и *Раслилы* (рас - танец); *лилы*, воспроизводящие сцены из жизни героя "Рамаяны" - Рамы, называются *Рамлилами*. *Лилы* длятся в течение 14 дней, иногда более 1 месяца. Они разыгрываются местными жителями (на городской площади, у храма и т. д.). Иногда *лилы* разыгрываются в тех местах, где согласно преданиям и легендам происходили воспроизводимые в представлении события. По ходу представления зрители переходят от одного места к другому. Обязательные персонажи *лилы* - злые и добрые демоны, различные животные - враги и друзья героев. Их внешний облик строго традиционен. Исполнители носят красочные маски и специальные костюмы. Занавес и декорации отсутствуют. Между эпизодами актёры часто импровизируют весёлые бытовые интермедии (*шом*), не связанные с основной сюжетной линией. Представление не имеет делений на акты и сцены. Актёры, готовясь к выступлению в следующих эпизодах, переодеваются или отдыхают на глазах у зрителей.

К другим формам народных представлений относится *якшагана*, распространённая на юге Индии (Каннада) и объединяющая танец, диалог, декламацию и пение. На Малабарском побережье популярна танцевальная пантомима *катхакали* (катакхали), которая в 18 в. превратилась в высокоразвитую театральную форму, имеющую свою обширную драматургию. Своеобразной формой народного театра является бытующая в Андхра *бурракатха*. Сюжеты *бурракатхи* заимствованы из эпоса и мифологии, в представлениях включаются танцы и песни. На севере Индии существует театр кашмирских странствующих актёров-бханда. Представления

этого театра состоят из небольших драматических сенок на местные темы, отличающиеся резкой сатирической направленностью. К популярным видам народного творчества относятся также *наутанки*, *сванг* или *накал* (Северная Индия), *тамаша* (Махараштра), *видхинатакам* (Андхра, Тамилнад), *лай-хароба* (Ассам) и др.

Формы народных представлений оказали большое влияние на формирование классического индийского театра и драматургии. Классический театр, вобравший в себя элементы народного творчества, формировался в течение более чем 5 веков, предшествующих нашей эре. В "Натьяшастре" - первом дошедшем до нас санскритском трактате по драматургии и сценическому искусству, приписываемом легендарному мудрецу Бхарате, затрагиваются вопросы происхождения театра, драмы, музыки, танца, говорится о театральной архитектуре и оформлении сцены. Особое внимание в трактате уделялось актёрскому мастерству. "Натьяшастра" выдвигала детально разработанную систему жестов и мимики, в которой особое значение имели движения пальцев рук (*мудра*), выражающие сложные понятия и чувства. При помощи жестов исполнители создавали образы рек, гор, ветра, рассвета, ночи, звёзд и др.

В основе эстетики классического индийского театра лежит учение об эмоции (*раса*) и её сценическом воплощении (*бхава*). Каждой расе соответствовали определённый сюжет и персонажи. Актёрская игра была строго канонизирована. Все персонажи имели свой грим, костюм, походку, манеру говорить и петь. Раскрытие психологии действующих лиц не входило в задачу исполнителей, критерием актёрского мастерства являлось совершенное выполнение предписанных канонов. Представления включали танец, слово, пантомиму и музыку.

Древнеиндийский театр утверждал незыблемость кастового общественного строя, его представления имели целью расширить знания в области религии, философии, истории. Содержание индийской классической драматургии связано с бытом и нравами двора. Сюжеты и образы, заимствованные из индийского эпоса и мифологии, язык драм были рассчитаны на вкусы привилегированных слоев индийского общества. Главные действующие лица (боги, прославленные полководцы, святые, мудрецы, министры и др.) говорили на санскрите - языке, непонятном народу. Но индийские классические драмы содержали и реалистические элементы, связанные с традициями народного театра. Так, для классической индийской драмы характерно чередование стиха и прозы, возвышенного и комического, наряду с божественными персонажами и высокопоставленными героями в пьесах действовали представители народа, которые говорили на народных разговорных диалектах - пракритах. Из народного театра были заимствованы: один из обязательных персонажей индийского классического театра - шут (*видушака*), верный друг и наперсник героя, остроумный и сообразительный, и сатирические образы: шурин - выскочка и невежда, жадный, глупый брахман и др. Индийская драматургия, находившаяся под влиянием религиозно-философских концепций своего времени, основанных на незыблемой вере в вечный миропорядок, не создала трагедий; в театральных представлениях нельзя было показывать смерть героя, свержение царской власти, мятежи, осаду города и т. д. Это определило иллюзорность классического театра, выражавшего гармонию условного мира, далёкого от реальной действительности.

Драма является ведущим жанром классической эпохи. Именно в санскритской классической драматургии культура древней Индии нашла особенно яркое и совершенное выражение. Форма индийской классической драмы близка европейской драме нового времени. В древнеиндийской пьесе существует деление на акты, в ней содержатся интермедии, она имеет значительное число действующих лиц, параллельные линии драматического действия, эпизоды. Как и в древнеиндийской повести, в классической пьесе проза чередуется со стихами. Интересной чертой индийской классической драмы является её многоязычие: лица высокого происхождения говорят в ней на санскрите, представители низших сословий и женщины - на пракритах. Это любопытный пример социальной речевой характеристики в древней литературе.

Расцвет индийского классического театра относится к 1-й пол. 1-го тыс. н. э. и выражен в творчестве Бхасы (2-3 вв.), Калидасы (4-5 вв.) и Шудраки (5 в.).

## 1. БХАСА.

В первые века нашей эры искусство театра достигло в Индии замечательного развития. Об этом свидетельствует уже творчество Бхасы, первого индийского драматурга, чьи произведения дошли до нас полностью. Долгое время, однако, о Бхасе не было ничего известно, кроме имени. В прологе к пьесе «Малавикагнимитра» его упоминал в числе своих великих предшественников Калидаса; поэт Бана (VII в.) говорил о славе, которой достиг Бхаса своим творчеством; драматург Раджашекхара (X в.) восхищался его пьесой «Свапнаваसाдатта», но впоследствии все произведения Бхасы считались утраченными. Поэтому, когда индийский ученый Т. Ганапати Шастри в 1912—1915 гг. опубликовал тринадцать до той поры неизвестных пьес и выдвинул ряд серьезных аргументов, доказывающих, что все они принадлежат Бхасе, эта публикация сразу же стала одним из самых сенсационных открытий в области древнеиндийской литературы.

Ни в одной из этих тринадцати пьес нет, к сожалению, упоминаний об их авторе, но Ганапати Шастри утверждал, что все они обнаруживают весьма сходные черты: используют одни и те же вступительные и заключительные стихотворные формулы, похожи друг на друга отдельными элементами композиционной структуры и сценической техники, имеют много общих черт во фразеологии, грамматике и т. д. Поэтому Ганапати Шастри, а вслед за ним и ряд других ученых признали несомненным, что все пьесы написаны одним автором, и поскольку в их числе «Свапнаваसाдатта», которую индийская традиция определенно приписывает Бхасе, то этим автором не может быть никто иной, как Бхаса.

И в настоящее время большинство исследователей — пусть до некоторой степени условно — продолжают рассматривать все тринадцать пьес как пьесы Бхасы. Из драм Бхасы шесть написаны на сюжет «Махабхараты»: «Мадхьямавьйюга» («Вьяйюга о среднем брате»; вьяйюга — одноактная пьеса), «Дутагхатоткача» («Гхатоткача-посол»), «Карнабхара» («Участь Карны»), «Урубханга» («Сломанное бедро»), «Панчаратра» («Пять ночей») и «Дутавакьявьйюга» («Вьяйюга о посольстве»); две — на сюжет «Рамаяны»: «Пратиманатака» («Натака о статуе»; натака — пьеса с традиционным легендарным сюжетом) и «Абхишеканатака» («Натака о помазании»); три — на фольклорные сюжеты, заимствованные, возможно, из древнего сказочного эпоса «Брихаткатха»: «Авимарака», «Пратиджняугандхараяна» («Обет Яугандхараяны») и «Свапнаваसाдатта» («Пригрезившаяся Васавадатта»); одна излагает легенду о Кришне — «Балачарита» («Детство [Кришны]») и только для одной — «Даридрачарудатта» («Бедный Чарудатта»), — от которой сохранились лишь первые четыре акта, источник не установлен.

Возникшие в эпоху становления санскритской драматургии, пьесы Бхасы отражают свойственные ей вначале тенденции, и прежде всего отчетливо обнаруживают ее тесную связь с эпосом. По-видимому, не случайно, что восемь из тринадцати дошедших до нас драм восходят к эпическим сюжетам и иногда, как, например, обе пьесы о Раме, напоминают, по сути дела, сокращенные сценарии эпического повествования. Еще более характерно — и это, пожалуй, в первую очередь отличает драмы Бхасы от почти всех последующих, — что повествовательный элемент в них решительно доминирует над лирическим. Хотя лирические строфы рассыпаны по тексту большинства драм, в целом их сравнительно немного, они коротки и связаны с движением сюжета, а не выглядят, как позднее в санскритской драматургии, самостоятельными лирическими миниатюрами. В связи с этим стиль Бхасы проще, чем у его преемников, стихи же по большей части написаны излюбленным эпическим размером — *шлокой*. Парадоксально, что эта близость к эпосу и эпическому стилю придала пьесам Бхасы большую драматичность, чем та, которая была свойственна классическим образцам уже зрелой санскритской драматургии с ее акцентом на изображении чувств и состояний, а не действий и поступков. Влияние эпоса сказалось не только на форме пьес Бхасы, но и на общей для них идейной концепции, концепции сверхличного долга, концепции «Махабхараты» и «Бхагавадгиты». Герой пьес Бхасы — человек, пренебрегший личными склонностями и стремлениями ради высшего долга, ради непреложного морального закона; он активен, ему чужда аскетическая отрешенность от мира, но эта активность направлена не на эгоистические цели, а на лучшее исполнение своего предназначения на земле, пусть даже это принесет ему страдание и гибель.

Так, в одноактной пьесе «Карнабхара», навеянной образами «Бхагавадгиты», эпический герой Карна выезжает вместе со своим возничим Шальей на колеснице на битву. Карну гнетут предчувствия, он рассказывает Шалье, что по проклятию святого мудреца в час опасности ему суждено лишиться своего оружия, но тем не менее, когда Индра в одежде брахмана просит у Карны доспехи, делающие его неуязвимым, Карна немедля их отдает. В ответ на упреки Шальи он так объясняет свой поступок: «С течением времени знание становится ничтожным, деревья с крепкими корнями падают на землю, высыхают воды в озерах, но жертва и дар существуют вечно». И Карна торопит Шалью направить колесницу туда, где сражается Арджуна, — едет навстречу смерти.

В другой пьесе Бхасы — «Урубханге» — на сцене умирает вождь кауравов Дурьодхана. В «Махабхарате» Дурьодхана при всем своем мужестве и силе воли — прежде всего коварный и вероломный гонитель благородных пандавов. Бхаса не оспаривает оценку эпоса, но в умирающем герое он выделяет иные качества: все мелочное и преходящее в его характере как бы стирается в преддверье смерти, и на первый план выступает присущее ему величие духа.

Дурьодхану сразил предательский удар Бхимы. С перебитыми ногами он не в силах подняться с земли, чтобы приветствовать отца и мать, пришедших к смертному ложу обнять единственного сына. Его сторонники грозят пандавам мстью. И вот тут Дурьодхана, которого привыкли видеть вдохновителем самых злокозненных и кровавых деяний, вдруг начинает просить своих друзей и близких оставить мысли о мщении, напоминает об обидах и оскорблениях, которые он в свое время незаслуженно нанес пандавам, и завещает своему сыну повиноваться его бывшим врагам, как он повиновался бы ему самому.

Величие Дурьодханы, с точки зрения Бхасы, как и величие Карны, в том, что роковые часы их жизни стали для них и ее высшими часами, когда все эгоистические, личные стремления и замыслы были поглощены внеличным сознанием долга и истины. В преддверии смерти Дурьодхана с ужасом осознает тяжесть своей вины и пытается — хотя и совершенно безнадежно — исправить дело. Карма неумолима так же, как рок в древнегреческой трагедии. Сила трагизма в "Урубханге" обусловлена столкновением человеческого с традиционным. В моральном плане торжествует человеческое, пробудившееся в душе Дурьодханы. Вместо эпического восхищения боевыми подвигами героев — раздумье, во имя чего же пали богатыри на поле боя.

На пьесы «Карнабхара» и «Урубханга» нередко указывают как на пример того, что вопреки распространенному мнению трагические коллизии не были чужды древнеиндийской сцене. Вряд ли, однако, мы можем здесь говорить о трагедии в принятом смысле этого слова. В обеих пьесах, действительно, речь идет о гибели высокого помыслами героя, но все дело в том, что такая гибель не изображена как возмездие или как несправедливость, в ней нет ни торжества, ни страдания. В обретении героем равновесия духа, умиротворенности, сознания исполненного долга — в этом, а не в трагической развязке кульминация драмы.

Те же мотивы самоотречения и самопожертвования лежат в основе и наиболее известной пьесы Бхасы — «Свапнавасадатта», хотя не эпическая легенда, а рассказ о дворцовой интриге образует ее содержание, и не героика величественных подвигов, а вполне земные чувства любви и преданности составляют ее пафос. Согласно сюжету пьесы царь Удаяна, считая свою любимую жену Васавадатту погибшей, должен по соображениям государственной необходимости второй раз жениться на царевне Падмавати, у которой Васавадатта живет под чужим именем в качестве служанки. Казалось бы, такая ситуация должна послужить основой либо для трагедии ревности и отчаяния, либо для комедии ошибок с благополучным для любящей пары концом. Бхаса, однако, не идет ни тем, ни другим путем. Васавадатта сознательно и бесповоротно отказывается от своего супруга ради него самого, заботится, чтобы он до конца поверил в ее мнимую смерть, и, преодолевая ревность, всячески помогает Падмавати обрести любовь Удаяны. У Удаяны, хотя все его помыслы связаны только с Васавадаттой, нет и мысли воспротивиться новому браку, на котором настаивают его министры. Наконец, Падмавати, полюбив Удаяну, не только не ревнует его к памяти Васавадатты, но даже тогда, когда узнает, что Васавадатта жива, делает все от нее зависящее, чтобы Васавадатта вернулась к Удаяне в качестве первой супруги.

То, что в обычном контексте человеческих взаимоотношений неизбежно показалось бы нам неестественным и надуманным, Бхаса в контексте моральной концепции драмы силой своего таланта делает оправданным и убедительным. Метафизическая идея об отказе от эгоистического начала, о самоотречении, создающем равновесие духа, как бы воплотилась в структуре всей пьесы, суть которой не в конфликте чувств или желаний, а в их гармонии, когда соперницы становятся любящими подругами, а прошлое и настоящее, греза и действительность сливаются и в разуме Удаяны, и в его жизни, в которую с равным правом входят и Васавадатта, и Падмавати.

«Свапнававадатта», как мы видим, развивает те же идеи, что и пьесы Бхасы с эпическими сюжетами, но развивает их в ином аспекте, давая им не героическую, а лирическую интерпретацию. И этот аспект оказался наиболее плодотворным в санскритской драматургии. Недаром, судя по позднейшим упоминаниям, «Свапнававадатта» стала наиболее популярной драмой Бхасы в Индии.

Действительно, многие поэтические сцены «Свапнававадатты», богатые лирическим подтекстом, могли бы стать украшением лучших драм Калидасы и Бхавабхути. Такова, например, сцена, когда Удаяна и Васавадатта с Падмавати одновременно, но не замечая друг друга, любуются постоянно меняющимся контуром журавлиной стаи, пролетающей в осеннем небе (IV акт). Или сцена, когда Васавадатта, готовя свадебный венок для Падмавати, вплетает в него цветок с названием «хранящий от вдовства» и отбрасывает прочь другой, который зовется «губящий соперницу» (III акт). Такова, наконец, сцена, которой пьеса обязана своим названием и в которой Удаяна во сне зовет Васавадатту, а та, сидя с ним рядом, с любовью ему отвечает; но когда Удаяна просыпается, поспешно убегает, и он не знает, пригрезилось ли ему случившееся или было явью.

Подобного рода эпизоды, так или иначе варьируемые в позднейших драмах, свидетельствуют о влиянии, которое оказала «Свапнававадатта» на последующую традицию. Но, конечно, речь здесь должна идти не об одной «Свапнававадатте». Хотя сценическая техника и методы изображения Бхасы принадлежат раннему этапу развития индийского театра, многие особенности его пьес (описание героями обстановки действия, восполняющее отсутствие декораций; способы присоединения пролога; чередование драматических и лирических эпизодов с комическими и т. п.) оказались впоследствии прочно закрепленными в практике индийских драматургов. О влиянии Бхасы на его преемников говорит и то обстоятельство, что по крайней мере для двух известных классических санскритских драм его пьесы послужили непосредственным источником: для «Мудраракшасы» Вишакхадатты, драмы политической интриги, многим напоминающей «Пратиджняугандхараяну», и для «Мриччхакатики» Шудраки, заимствовавшего свой сюжет из «Даридрачарудатты».

Хотя каждая из пьес Бхасы обладает своими особенностями, но в их композиции выявляются некоторые черты, свидетельствующие о выработке драматургического и вообще театрального канона. Сюжет пьесы – *васту* – развивается, подобно всякому действию, проходя через стадии: *биджа* (завязка), *винду* (развитие действия с помощью какого-либо побочного эпизода), *патака* (кульминация), *прахари* (часть действия, существенная для сюжета в целом, хотя главные действующие лица в ней не фигурируют), и, наконец, *карья* (развязка). Среди персонажей пьесы фигурируют *найка* – герой, *наика* – героиня, *анга* – все прочие действующие лица. В некоторых пьесах Бхасы женские персонажи отсутствуют.

Важным элементом пьесы был *праставана* (пролог), в котором сутрадхара, глава театральной труппы, оповещал о предстоящем представлении и в коротком диалоге вводил зрителей в действие. Особенностью этих пьес, послужившей для Ганапати Шастри основанием для установления их принадлежности Бхасе, было то, что текст каждой из них начинался словами *нандянте сутрадхара*, т.е. "после нанди (или в конце нанди) входит (или говорит) сутрадхара". Нужно иметь в виду, что *нанди* – благословение (ему в поэзии и в прозаических произведениях соответствовала *мангаласутра*) не принадлежность пьесы, а элемент театрального представления, которому предшествовала специальная церемония, завершавшаяся нанди.

Тематическое и жанровое разнообразие пьес Бхасы, их композиция и стиль, сценичность позволяют рассматривать его наследие как подлинное начало древнеиндийской драматургии, особенно ярко проявившейся в классической санскритской драме. Некоторые сюжеты Бхасы получили новую интерпретацию в творчестве более поздних драматургов. Хотя и сегодня еще продолжается полемика по поводу того, все ли из тривандрумских пьес принадлежат Бхасе, бесспорно, что они свидетельствуют и о высоком уровне драматургии, достигнутом в его времена, и о значительном совершенстве театрального искусства.

При всем разнообразии содержания и художественных средств в драмах Шудраки, Харши и Бхавабхути, поэмах Бхарави и Магхи, лирике Амару и Бхартрихари — все они так или иначе тесно связаны с идеологическими и эстетическими веяниями и тенденциями своей эпохи. И наиболее полное воплощение эти тенденции получили в творчестве самого выдающегося художника классического периода индийской литературы — Калидасы.

## 2. КАЛИДАСА.

В 1789 г. в Калькутте появился первый перевод на английский язык драмы Калидасы «Шакунтала». И сразу это творение древнеиндийского поэта вызвало восхищение Гете и Гердера в Германии, Карамзина в России, было переведено на многие европейские языки. С тех пор имя Калидасы в глазах неиндийского читателя стало как бы символом лучших достижений древнеиндийской литературы и — даже более широко — индийской культуры.

Однако о самом Калидасе нам известно чрезвычайно мало. Определяя время его жизни, ученые расходятся друг с другом иногда на 600, а то и на 800 лет. Все же наиболее вероятно, что Калидаса жил в эпоху Гуптов, в IV-V вв., и был придворным поэтом царя Чандрагупты II Викрамадитьи. В пользу такой датировки говорит и общий характер его творчества, и то, что в некоторых его произведениях можно найти следы влияния Ашвагхоши и те завуалированные намеки на отдельных правителей империи Гуптов, которые, как полагает ряд исследователей, удалось обнаружить в его поэмах и драмах.

Еще меньшим количеством сведений мы располагаем о личности Калидасы. Вокруг его имени сложилась обширная фольклорная традиция. Многочисленные легенды о его жизни фантастичны и малодостоверны. Наиболее распространенная из них рассказывает, что Калидаса был брахманом (согласно другим версиям — простым пастухом), в юные годы очень бедным и невежественным. Его жена, образованная и мудрая женщина, прогнала его из дому. Тогда Калидаса провел ночь в храме богини Кали, и та одарила его знанием всех наук и редкостным поэтическим даром. Отсюда происходит и имя поэта — Калидаса, что означает на санскрите «Раб Кали».

Индийская традиция приписывает Калидасе большое число (около тридцати) художественных произведений. Однако бесспорно принадлежащими Калидасе обычно считаются только шесть: лирическая поэма «Мегхадута» («Облако-вестник»), эпические поэмы «Кумарасамбхава» («Рождение [бога войны] Кумары») и «Рагхуванша» («Родословная Рагху») и три драмы: «Малявикагнимитра» («Малявика и Агнимитра»), «Абхигьяна-Шакунтала» («Признанная [по кольцу] Шакунтала») и «Викраморваши» («Мужеством [обретенная] Урваши»).

Некоторые ученые полагают, что Калидасе принадлежит еще одна, самая ранняя в его творчестве поэма — «Ритусамхара» («Времена года»), которая, хотя и уступает остальным произведениям в оригинальности и художественной силе, все-таки обнаруживает некоторые специфические черты его таланта и отмечена незаурядным поэтическим мастерством.

Драмы Калидасы — это скорее лирические поэмы в драматической форме, в них нет стремительного развития внешних событий, борьбы и столкновения характеров. Но Калидаса, один из величайших лириков мировой литературы, с изумительным искусством использует драматическую форму для проявления наиболее сильных сторон своего таланта. Действие его драм строится на развитии чувства; драматургические средства служат проникновенному раскрытию внутреннего мира героев во всем его эмоциональном богатстве, в неуловимой игре настроений, в тончайших оттенках сокровенных душевных движений.

Лучшим образцом лирики Калидасы, а может быть, и всей древнеиндийской лирики в целом является его поэма «Мегхадута» ("Облако-вестник"). В этой лирическое дарование поэта проявляется в поэтических картинах, необыкновенных по глубине и искренности чувства, по глубине проникновения в сокровенную жизнь природы, по изяществу и совершенной красоте художественного выражения. Во всем своем великолепии и живом многообразии предстает в поэме природа Индии и находит яркое выражение любовь поэта к родной стране. В поэме, состоящей, согласно различным рукописям, из 100—140 строф, Калидаса рассказывает, как некий *якша* (полубог из свиты верховного властителя богатств Куберы), сосланный далеко на юг за какую-то провинность, передает с проходящим облаком послание любви и утешения своей жене. Большую часть поэмы занимает рассказ якши о пути, по которому облако должно попасть к нему на родину. Такой прием позволяет Калидасе дать поэтические описания сел и городов, жителей Индии, ее рек и гор, тонко отразить в каждой картине ландшафта надежды и чувства своего героя. Якша тоскует в разлуке со своей женой, и реки на пути облака представляются ему в виде прекрасных женщин, а само облако — страстным любовником, утешающим их после долгой разлуки:

В разлуке исхудав, косою тонкой извивая струйки  
И потускнев от листьев, что поблекли и с дерев упали,  
Река тоску жены, в разлуке любящей, тебе представит:  
Твой долг теперь ее утешить и наполнить свежей влагой.

Подобного рода параллели позволяют Калидасе сохранить на протяжении всей поэмы ее основное настроение и эмоционально и логически подвести читателя к заключительной и кульминационной части поэмы — посланию, которое якша поручает передать облаку.

Исследователи творчества Калидасы полагают, что сюжет «Мегхадуты» возник у поэта под влиянием эпизодов из четвертой книги «Рамаяны», где в качестве вестника от Рамы к Сите отправляется на Ланку сын бога ветра Хануман. Возможно, так и было на самом деле. Но примечательно то, что в «Рамаяне» Рама и не пытается передать с Хануманом личное, выражающее его чувства послание, уверить Ситу в своей любви или утешить ее в разлуке, он просто хочет узнать, где она и жива ли еще. С эпической невозмутимостью героя Вальмики резко контрастирует нежность, пылкость, искренность послания Якши:

Твой взгляд подобен взгляду лани,  
чело высокое — луне.  
Твой стан я узнаю в лиане,  
изогнутую бровь — в волне,  
А локоны — в павлиньих перьях,  
а щеки — в заревом огне,  
Но цельное твое подобье  
еще не повстречалось мне...  
Ты снишься мне, я простираю  
с надеждой руки, но едва  
К тебе приближусь, — обретаю  
лишь призрак вместо естества,  
И, мне сочувствуя всем сердцем,  
лесные плачут божества, —  
Вот почему росой жемчужной  
покрыты ветви и трава.

Две эпические поэмы Калидасы — «Рагхуванша» и «Кумарасамбхава» — образцы того классического жанра, который в санскритской поэтике получил название «махакавья». Махакавья, или «большая поэма», должна была, согласно требованиям поэтических трактатов, состоять из отдельных песен, композиционно связанных друг с другом, свой сюжет она заимствовала из классического эпоса или пуран, ее герою полагалось быть благородным, мудрым и успешно преодолевать все встречающиеся на его пути препятствия; изложение содержания следовало украшать описаниями городов, океанов, сезонов года, восходов и заходов солнца, пирушек, любовных свиданий и т. д.

Всем этим требованиям так или иначе соответствуют поэмы Калидасы, но те художественные приемы, которые у поэта меньшего масштаба неизбежно выглядели бы искусственными и шаблонными, у Калидасы были естественны, органичны и закономерны, так что кажется, что не он подчинялся традиционным правилам, а сами эти правила были созданы на основе его произведений. К тому же Калидаса не чувствовал себя слишком скованным жесткими рамками традиции, и хотя сюжеты обеих поэм он заимствует из пуранических легенд и частично из «Рамаяны», в соответствии со своим замыслом он нередко разрешает себе значительные отклонения от классических форм преданий, не говоря уже об оригинальной трактовке поступков и характеров героев.

Идея эпического утверждения складывающегося общеиндийского государства, отраженная в «Рагхуванше», была неразрывно связана с основными политическими тенденциями эпохи Гуптов. «Рагхуванша» в 19 песнях рассказывает историю легендарных царей «Солнечной династии», к которым принадлежал и национальный герой Индии Рама. Калидаса использует легендарный материал, чтобы предложить свое понимание образа идеального правителя могущественной монархии. В первых строфах поэмы он обещает, что будет писать о царях:

О тех, кто миру дарит благо  
от дня рожденья до кончины,  
О тех, кому земля подвластна, —  
ее низины и вершины,  
О тех, кто вплоть до океана  
простер своей страны границы,  
О тех, кто вплоть до небосвода  
промчал победно колесницы...  
О тех, кто бодрствует на страже,  
о тех, кто страждущим подмога,  
О тех, кто судит виноватых  
спокойно, правильно и строго...

Эта панегирическая декларация не кажется традиционным шаблоном, потому что в каждом герое Калидаса стремится подчеркнуть его индивидуальность, личные его качества согласовать с высоким пониманием царского долга. И вот самоотверженного и страстно жаждущего сына Дилипу (I—II песни) сменяет мужественный, дерзко бросающий вызов на поединок самому Индре завоеватель Рагху (III—IV песни), пылкого и преданного в любви Аджу (V—VIII песни) — благочестивый Дашаратха (IX песнь), верного своему долгу перед страной и народом Раму (X—XV песни) — мудрый и предусмотрительный правитель Атитхи (XVII песнь).

В самом начале первой песни поэт определил свою задачу как обобщение всего, что было написано предшественниками. В девятнадцати песнях он хронологически последовательно прослеживает историю династии, выделяя главным образом тех, чье царствование позволило бы ему представить, каким должен быть правитель. Именно их он показывает мудрыми государственными деятелями, способными разве лишь по неведению совершить несправедливость. Таков, например, Дилипа, отец Рагху, основатель династии.

Идеализация правления Дилипы (подданные его живут, "мятежей не подымая") вызывает определенные ассоциации. Не понадобилось ли это для того, чтобы подчеркнуть, что мятежи были обычным явлением? Он собирал в качестве налога лишь одну шестую часть урожая. Не были ли нужны автору картины идеального прошлого в качестве упрека или хотя бы намек современным ему правителям?

У Дилипы не было сына. Страстно желая иметь наследника, продолжателя отцовских дел, он должен по совету мудреца Васиштхи стать пастухом, ухаживать за священной короной Сурабхи — только в простой сельской жизни можно достичь исполнения желаний, привести свое поведение в соответствие с долгом.

Калидаса щедро рисует картины природы, быта, жизни страны: женщины караулят рис в поле и слагают песни; наступает осень, мелеют реки, войско собирается в поход; а вот и сам

поход – войско Рагху поднимает такую пыль, что неба не видно; воины отдыхают под виноградными лозами; кони резвятся на песчаных берегах.

В четвертой песне поэт рисует географию родной страны, с точки зрения этнической и политической, - Рагху подчиняет своей власти разные народы: из родной Айодхьи он идет на Восток и покоряет сухмов, затем славившихся как мореходы вангов (предков нынешних бенгальцев), дальше он идет на юг и покоряет калингов (ория), пандьев (тамилов), кералов (керальцев), сражается с персами и гуннами на западных окраинах страны, подчиняет горные народности киратов, утсавасанкетов, камарунов и завершает *дигвиджая*, т.е. покорение мира.

Поэт уделяет немалое внимание и вопросам жизни духовной в различных аспектах Ведической религии и брахманизма, литературной традиции, прежде всего пересказу "Рамаяны", но пересказу- интерпретации. Внешняя сторона сюжета эпоса сокращена. Начинается изложение уже хорошо известной ситуацией: у царя Дашаратхи нет наследника, появиться он сможет лишь тогда, когда ему будет предназначено – не может человек существовать бесцельно. И появляется цель, достойная сына Дашаратхи, - боги молят верховного бога Вишну спасти Вселенную от ракшаса Раваны, и он соглашается воплотиться в сыновьях Дашаратхи. Само моление представляет не только воспроизведение подобных молитв, но и содержит, по воле Калидасы, интереснейший пример диалектики. Боги славословят Вишну, само это словословие воспроизводит жанр намавали, т.е. перечисление имен-эпитетов:

Хоть вода небес едина,  
Разнится она по вкусу.  
Так и ты, о триединый,  
В разном разный пребываешь.  
Все объемлешь – необъемлем,  
Всех сражаешь – несразимый,  
Не желая – достигаешь,  
Чувств лишен – ты чувств причина,  
Всем ты Ведом, о владыка!  
Хоть далекий ты – но в сердце,  
Хоть безжалостен – жалеешь,  
Хоть и древен – не стареешь.  
Ты всеВедущ – сам неВедом,  
Все создал – но самосуший,  
Всех превыше – сам единый,  
Прост – но все объемлешь формы.

Так рисуется образ Вишну, идентичный самому мирозданию, образ, восходящий к ведическому сукту о Пуруше, в котором мир представлен в облике космического человека. Для Калидасы образ Вишну – образ природы, художественное воплощение закономерностей жизни.

По-своему решает Калидаса образ Рамы – это не тот однозначно идеальный герой, идеальный супруг, каким он был у Вальмики. Калидаса привносит в его характер такие особенности, что эпический герой предстает перед читателем в облике ненавистного, жестокосердного деспота. Сита в своей любви стоит выше него. Изгнанная супругом после того, как прошла испытание огнем, очистившим ее от каких-либо подозрений, она с горечью передает ему через Лакшману: "Что это? Деяние, достойное твоего славного рода?" С глубокой болью говорит она, что рассталась бы с жизнью, если бы не материнский долг перед зачатым младенцем, перед новой жизнью. В ее трагическом обращении к мужу звучит обреченность – она осознает всю несправедливость поступка Рамы. И вместе с тем она говорит: "Соблюдение каст и закона четырех ашрама – долг царя, предписанный Ману-прародителем", - как бы подчеркивая юридическую, но не человеческую санкцию действий Рамы. Калидаса и здесь, и в других произведениях выявляет противоречие между человеческим и силой закона, воплощенной в кастовых установлениях. Калидаса стремится показать, что три жизненные цели, которые, как учат пураны, открыты перед человеком: *дхарма* (религиозный долг, закон, добродетель), *артха*

(польза, жизненная выгода), *кама* (любовь), — не противоречат друг другу, и истинный правитель должен разумно сочетать добродетель с государственной необходимостью, а благо народа с собственными желаниями и склонностями. Когда же верх берет что-то одно, последствия могут быть самыми горестными. Поэтому даже Рама, когда он, прислушиваясь к ропоту народа, изгоняет любимую Ситу, тем самым наносит себе ущерб как человеку, и его осуждают в поэме и его брат Лакшмана, и брахман Вальмики.

Завершается поэма не мажорной нотой. Поэт точен в изображении жизни и не смог ограничиться лишь положительными образами. В последней (XIX) песне поэмы в неприглядных красках описаны царствование и смерть Агниварны, который настолько предался беспечной и распутной жизни, что своим подданным, если те желали его видеть, показывал лишь ногу из окна своего гарема.

Агниварна умирает, не оставив наследника. Род Рагху, казалось бы, истощен, несмотря на великое прошлое, божественное происхождение, добродетельные деяния. В царстве складывается острая ситуация, чреватая смутой, и, чтобы спастись от нее, министры созывают представителей народа и коронуют еще не родившегося младенца.

Можно предположить, что именно такой конец поэмы дал основание считать, что произведение осталось незавершенным. Поэт, однако, окончил поэму так, как подсказывала ему действительность.

"Рагхуванша" может рассматриваться как генеалогическая поэма; многие историки и литературоведы склонны видеть в ней отражение деяний императоров из династии Гуптов. Но важнейшее значение этой поэмы Калидасы заключается в том, что она – первое в индийской литературе художественное описание истории всей страны. Впервые была предложена концепция исторического развития страны, не связанная непосредственно с канонической, религиозной литературой, а самостоятельно выработанная поэтом. Историзм "Рагхуванши" – замечательный вклад Калидасы в художественное познание мира его современниками.

Неоконченной считается и вторая эпическая поэма Калидасы, «Кумарасамбхава». К восьми первым песням, сочиненным Калидасой, позднее добавили еще девять песен, несравненно более слабых в художественном отношении. Причиной этому был, вероятно, тот парадоксальный факт, что, посвятив поэму, если судить по ее названию, рождению бога войны Кумары, Калидаса ни слова о Кумаре не сказал, а ограничился описанием свадьбы его родителей, богов Шивы и Парвати. Какой-то подражатель Калидасы и попытался, видимо, восполнить пробел. Но было ли это действительно пробелом? Любое произведение Калидасы отличается редким в древнеиндийской литературе композиционным единством. Восемь песен поэмы посвятил Калидаса рассказу о сначала тщетных, а потом увенчавшихся успехом усилиях Парвати добиться благосклонности великого бога-аскета. Если бы затем Калидаса перешел к повествованию о рождении их сына и его подвигах, как это сделал его последователь, в поэме фактически было бы два сюжета. И, может быть, почувствовав это, Калидаса оставил поэму такой, какая она есть, тем более что рождение Кумары предполагалось самой свадьбой Парвати и Шивы.

Любовь богов Калидаса рисует как высокий символ человеческой любви, со всей ее самоотверженностью, колебаниями, отчаянием и страстью. Пураническая легенда, которой пользовался Калидаса, рассказывает, что свадьба Шивы и Парвати была предопределена заранее, ибо боги нуждались в появлении на свет их сына, который один мог сокрушить демона Тараку. Но Калидаса, хоть и упоминает о предопределении, лишает его какой бы то ни было значимости для развития сюжета. Так, когда Индра посылает бога любви Каму, чтобы он поразил Шиву своей стрелой, разгневанный Шива испепеляет его взглядом. И не чужая помощь, не предопределение судьбы, а самоотверженность самой Парвати и ее преданность Шиве венчают ее усилия успехом.

В «Кумарасамбхаве» Калидаса обнаруживает большое мастерство в описаниях мельчайших оттенков человеческих эмоций, особенно в эпизодах, где речь идет о Парвати: ее робости, с которой она впервые приближается к Шиве, постепенно нарастающей

влюбленности, борьбы гордости со страстью, когда ей кажется, что Шива ее отверг, слепого подвижничества любви и смешанного чувства страха и радости, когда она становится невестой.

Как и всюду у Калидасы, любовные сцены рисуются в поэме в гармонической связи с описаниями природы. Поэма о силе любви открывается величественной картиной покрытых снегом и увенчанных драгоценными коронами Гималайских гор (I песнь), появление Камы совпадает с чарующим началом весны (III песнь), а рассказ об утолении страсти завершается в конце поэмы (VIII песнь) умиротворяющим описанием вечернего неба, на котором узкая полоска зари напоминает окрашенный кровью кривой меч, оставшийся лежать на поле сражения, а появившийся месяц откидывает назад темные волосы своей возлюбленной — ночи и целует ее в уста так нежно, что она закрывает свои глаза — ночные лотосы.

Эмоциональная насыщенность вообще была свойственна эпической индийской поэзии классической эпохи, но лирический строй «Кумарасамбхавы» составлял специфическую черту творчества именно Калидасы, и это роднит его поэму как с «Мегхадуттой», так и с тремя его драмами.

В пьесах Калидасы нет острых драматических конфликтов, непримиримого столкновения характеров, нет даже неожиданных поворотов сюжета, ибо зритель заранее был осведомлен об их содержании и уверен в благополучном исходе. Это по преимуществу лирические драмы, в которых раскрываются законы человеческого сердца, где доминируют поэзия любви и поэзия природы. Однако обаяние этих драм не только в красоте образов, изяществе стиля, тонкой игре чувств и настроений героев — все это, пусть в меньшей степени, было присуще и иным древнеиндийским драматургам, — но и в удивительной гармонической цельности и последовательности их эстетической концепции.

«Малявикагнимитра» — драма легкой придворной интриги. Ее действие происходит в беспечной и фривольной атмосфере царского дворца. Ее герои — царь Агнимитра и его возлюбленная царевна-пленница Малявика — красивы, галантны, пылки, но в то же время и дипломатичны в своей любви. Для их счастливого соединения достаточно усилий трезвого и остроумного шута (видушаки) Гаутамы — центрального персонажа пьесы, — который умеет и сдерживать нетерпение своего повелителя, и успокоить ревность цариц Дхарини и Иравати, и устроить при помощи хитрых уловок свидание влюбленных. Это драма любви, любви искренней, чарующей и изящной, но, пожалуй, не претендующей на особую глубину и силу чувства.

Совсем иной характер драмы «Викраморваши» ("Мужеством добытая Урваши"). Ее героиня — *ансара* (небесная нимфа) Урваши ради своей любви к земному царю Пуруравасу отказывается от пребывания на небе, а для царя не нужны ни радости царской жизни, ни блеск величия, если рядом с ним нет Урваши; поглощенные своей страстью, они проявляют ее со всею полнотой и силой. Когда Урваши из-за своей оплошности превращена в лиану, весь мир становится для царя как бы ареной его горя. Почти весь четвертый акт пьесы занят страстным монологом отчаявшегося Пурураваса, странствующего в поисках пропавшей возлюбленной. В своем монологе-плаче, являющемся шедевром лирики Калидасы, царь переходит от иллюзии к разочарованию, обращается за помощью и к живой и к неживой природе, принимает за ответ на свои заклинания эхо собственного голоса, и тоскливый крик лебедя кажется ему звоном браслетов любимой. Искренность отчаяния и стойкость надежды помогают ему вновь обрести Урваши, и даже боги склоняются перед их любовью, разрешая нимфе остаться во дворце царя до конца его дней.

Ярче всего гений Калидасы проявился в его бессмертной драме "Шакунтала". Знаменательно, что именно "Шакунтала" была первым художественным произведением древнеиндийской литературы, переведенным на европейские языки; она открыла Западу существование самобытной культуры Древней Индии. "Из драматургов лучший Калидаса, из драм Калидасы лучшая — "Шакунтала", — так оценивала его вклад в драматургию индийская традиция. "Шакунтала" относится к важнейшему жанру индийской драматургии — *натяке*. Натяка в драматургии занимает в известном смысле такое же место, как махакавья в эпической поэзии, — и для нее необходим герой из числа богов или персонажей эпоса, нужен сюжет,

связанный с Ведической или эпической традицией. И тем, и другим обладает "Шакунтала". В «Шакунтале» нет напряжения страсти, присущего «Викраморваши», тем более в ней нет грациозной беззаботности «Малявикагнимитры», но в своем строгом и спокойном течении она как бы синтезирует звучащие в двух других пьесах мотивы.

Сюжет «Шакунталы» впервые был изложен в одном из эпических сказаний «Махабхараты», где царь Душьянта соблазняет девушку-отшельницу, а затем отрекается от нее, потому что боится кривотолков среди подданных, и лишь голос с неба заставляет его признать ее женою:

Царь Душьянта – знаменитый предок рода Куру, могучий повелитель обширного царства, представлявшегося "всеми четырьмя частями мира", но окруженного землями мелеччхов и елсных племен. Он идеальный правитель: в царстве Душьянты "не было такого человека, который способствовал бы смещению каст, не был бы пахарем или рудокопом, или был бы грешником", "не было при том владыке у людей страха пред ворами и боязни голода". Душьянта – средоточие всех возможных добродетелей – и личных и общественных. Во время охоты он встречается в сельской обители красавицу Шакунталу, дочь мудреца Вишвамитры и апсары Менаки, воспитанную мудрецом Канвой. Между ними возникает любовь. Затем дела царства зовут Душьянту в столицу; он оставляет Шакунталу. У нее рождается сын, и когда Шакунтала с ребенком появляется перед Душьянтой, он не признает ее законной женой, поскольку их брак свершился по образу гандхарвов, т.е. по взаимному согласию. Ее ребенка своим сыном он также не признает. Но с неба раздается голос, разъясняющий Душьянте действительное положение вещей, и тогда он признает Шакунталу женой, а бхарату сыном, представив свой прежний отказ лишь как нарочно устроенное им испытание, которое будто бы должно было предотвратить недовольство народа.

Именно такой сюжет лег в основу шестиактной пьесы Калидасы. Но сюжет этот драматургом основательно переработан. Вся предыстория конфликта с такой высокой степенью идеализации героя оказывается несущественной, все, что мог автор сказать о Душьянте позитивного, не выходило за пределы обычных *стутти* (панегириков). Калидаса переносит акцент не на событийную, а на этическую сторону конфликта, на противоречие между естественным человеческим чувством и показной добродетелью.

Внешнее действие развивается в том же направлении, что и в эпическом варианте, но когда оно переносится на почву дворца, вводятся элементы, основательно преобразующие его характер. В эпосе силой, разрешающей конфликт, выступало божественное вмешательство. Оно присутствует и у Калидасы, но подготовлено осуждением Душьянты на земле и изображением трагедии обманутой Шакунталы, и находкой рыбаком кольца, потерянного героиней и проглоченного рыбой, и рядом довольно горьких реплик, вроде слов Шарингаравы, ученика Канвы: "Слова того, кто никогда с рождения не был знаком с изощренной дипломатией, не принимаются в качестве свидетельства, тогда как слова других, изучавших обман как специальную науку, принимаются за правильные". Матали, возница Индры, наставительно говорит Душьянте:

Ищи врагов лишь между злобных сил  
И против них стреми стрелу,  
Когда ж к тебе приходит добрый друг,  
Ему дари лишь кроткий взгляд.

Поведение Душьянты по отношению к Шакунтале осуждено автором даже с точки зрения дхармы (религиозно-правовых установлений). Характерен в этом смысле следующий эпизод. Душьянта, одержавший победу над асурами, попадает на небо Индры и ожидает приема у царя богов точно так же, как придворные ждут приема у царя. Не без умысла Матали в присутствии Душьянты спрашивает находящегося за сценой мудрого Сакалию: "Старец Сакалия, чем занят святой сын Маричи? (*Слушает*) Что ты говоришь? Что он изъясняет Адити в ответ на ее вопросы обязанности верой супруги?" И он насмешливо подчеркивает смысл слов Сакалии – Ведь здесь присутствует Душьянта, попытавшийся помешать Шакунтале выполнить именно эти, предусмотренные шастрами, обязанности. Только вид ребенка, затронувший отцовские чувства, да то, что рыбак доставляет кольцо, подаренной Душьянтой Шакунтале при расставании, заставляют царя признать жену и сына. Мудрец Кашьяпа и его супруга Адити,

идеальная супружеская чета, родители самого Индры, наставляют Душьянту, раскаивающегося в своем несправедливом поступке. Пьеса завершается словами:

"Да правит царь, о благе царства помня,  
И счастье подданным дает..."

Наряду с оригинальной интерпретацией эпического сюжета Калидаса выступил новатором и в том, что ввел в его развитие эпизод с рыбаком, имеющий не только смысл жанровой сценки, дающей основание усмотреть в ней воздействие на автора народного театра, но и определенное идейное назначение. Состоит оно в том, что Калидаса выразил в ней свое отношение к *варнашрамадхарме*. Поэт, видимо, воспринимал ее как неизбежную и естественную форму организации общества, в котором все выполняют свои установленные обществом функции и таким образом в нем сохраняется функциональное равенство варн. Известный индийский исследователь творчества Калидасы проф. Упадхьяя подчеркивает именно этот аспект в сценке.

Стражники (избивая). Ну, ты ублюдок! Выкладывай, где это ты спроворил царский перстень, усыпанный жемчугами, да еще и с царским именем?

Человек (в страхе). Смилуйтесь, достойные! Не промышляю я таким делом.

Первый стражник. Уж не подарил ли тебе этот перстень сам царь, сказав при этом "Ты достойный брахман!"?

Человек. Послушай, почтенный! Я рыбак, живу в деревне Шакраватара.

Второй стражник. Мы тебя, негодяя, о касте, что ли, спрашиваем?

Начальник стражи. Не колоти его, Сучака. Пусть он расскажет все по-порядку.

Стражники. Как повелит господин! Ну ты, говори.

Человек. Добываю я семье пропитание сетями, крючьями и прочей снастью для ловли рыбы.

Начальник стражи (насмешливо). Хорошенький промысел, нечего сказать!

Человек. Никто не должен отвергать занятия, доставшегося по наследству. Ведь вот шротрия может быть исполнен сострадания, а все же должен забивать скот для жертвы.

В тексте пьесы при введении этого персонажа употреблено слово *пуруша*, означающее "человек", а свою профессию, рыболовство, назовет он сам. Очевидно, это занятие считалось низким; ко времени Калидасы система и иерархия каст существовали и рыбаки занимали в ней одну из самых низких ступеней. Слово *пуруша*, которым Калидаса обозначил рыбака, еще одно из имен бога Вишну, хотя оно дано представителю низшей касты. Рыбак, вступая в спор со стражниками по поводу их оценки его занятия, соответствующей официальным установлениям: "Никто не должен отвергать занятия, доставшегося по наследству", - укрепляет свои слова замечательным аргументом – *шротрия*, брахман, читающий Веды, лицо, авторитетное в дхарме, должен убивать скот для жертвоприношений точно так же, как это делает рыбак с рыбой. Отсюда вытекает мысль о равенстве людей, выполняющих предписанное кастой, какой бы она ни была.

Калидаса значительно видоизменил содержание эпического сказания, введя в пьесу мотив проклятия, отнимающего память у влюбленного, и кольца – талисмана, ее возвращающего.

Проклятие отшельника – мотив, характерный для древнеиндийской литературы. В нем выражается свойственное древнему мирозерцанию отождествление понятий греха и несчастья. Но у Калидасы проклятие отшельника оказывается побежденным. Кольцо-талисман, возвращающее память о возлюбленной (чисто фольклорный мотив), символизирует победу любви над враждебной судьбой. В этом сказочном сюжете воплощается светлое, жизнеутверждающее мироощущение Калидасы.

В своей пьесе Калидаса снимает вину с героя: Душьянта теряет память из-за проклятия аскета Дурвасаса, которого невольно оскорбила Шакунтала, и влюбленные оказываются обреченными на долгую разлуку. Калидаса сознательно очищает поведение Душьянты от

каких-либо эгоистичных или корыстных мотивов, в несчастье героев нет их вины, и оно представляется как бы символическим отражением того душевного разлада, той слепоты сердца, которые для Калидасы и иных древнеиндийских поэтов были одним из роковых законов или свойств любви.

Увы, мое скорбное сердце на миг задремало,  
Во сне услышало, как горестно плачет она,  
Во сне увидало печальные очи газели,  
Проснулось, чтоб плакать и плакать и горько жалеть.

Вообще искать чью-либо вину, пусть даже трагическую вину в духе греческой драмы, в «Шакунтале» бессмысленно. Некоторые критики пытались объяснить страдания, выпавшие на долю влюбленных, тем, что они вступили в не освященный обрядами брак, не испросив заранее согласия Канвы, приемного отца Шакунталы, и повинуюсь лишь голосу своего сердца. Но ни сам Канва, ни голос с неба, который он слышит, ни прародитель богов и людей Кашьяпа не только не осуждают Душьянту и Шакунталу, но, наоборот, одобряют и благословляют их союз:

Царь прикоснулся лучом к ней живого касанья,  
Миру на благо означится тайный огонь.

Поэтому неправомерно, исходя из чуждых драме Калидасы эстетических критериев, искать в ней какие-то проступки героев или же влияние враждебных и чуждых им сил, которое якобы обуславливает конфликт пьесы. Такого конфликта в ней нет, а есть поэтическое осмысление внутренней жизни человека на том ее уровне, где бессильны и предначертания судьбы, и чья бы то ни было злая воля.

Свою веру в человека и преклонение перед человеческой красотой Калидаса выразил в необыкновенной художественной силой и глубиной в прекрасном образе Шакунталы – высочайшем создании его творческого гения.

Глубокое толкование смысла «Шакунталы» дал Р. Тагор. Он видел в ее содержании воплощение того душевного пути, который прошли герои через очистительный огонь страдания от преходящей и случайной чувственной страсти к возвышающей духовной любви. Однако и это толкование некоторые индийские исследователи не считают абсолютным и безупречным. Если представить судьбу героев как постепенное восхождение от низкой страсти к высокой, как очищение от греховного, чувственного начала ради постижения благородных и мудрых законов любви и жизни, то становятся необъяснимыми первые четыре акта пьесы, где герои — особенно Шакунтала — сразу же пленяют читателя своей красотой, чистотой, самоотверженной привязанностью друг к другу. Описывая жизнь Шакунталы в лесной обители, Калидаса затрагивает одну из самых специфичных для его творчества тем — тему единства человека и природы. «Мне растения — как сестры», — восклицает Шакунтала, и, когда она прощается с обителью, нет, по словам ее подруги Анасуйи, ни одного живого существа во всей роще, которое не печалилось бы, прощаясь с нею:

Лани роняют траву изо рта, не глотая,  
Пляску не хочет продолжить павлин,  
Желтые листья вьюнок уронил, извиваясь,  
Листья, как слезы, упали, грустя о тебе...  
Цесарка забыла о милом дружке,  
Напрасно ее он зовет.  
За лотосом прячься, он грустно кричит:  
«Услышь, я тоскую, услышь».

Калидаса проводит своих героев, а вместе с ними и читателя, через покой лесной пустыни (первые четыре акта), блеск царского дворца (V и VI акты), величие неба и обители божественных мудрецов (VII акт). При этом жизнь на лоне природы тяжела для брахмана Мадхавьи — друга царя — и для царских воинов, но она исполнена глубокого смысла и радости для аскетов. Роскошь дворца кажется суетливой и докучливой для отшельников, которые привели туда Шакунталу, но придворные поэты видят в царском могуществе залог

подавления зла и помощи беднякам. А когда царь пронесется с возничим Индры Матали по беспредельному эфиру, то тот с восхищением восклицает: «Какое благородное очарование в Земле!»

Калидаса сознательно использует контрасты в описаниях места действия, как он использует их и в построении сюжета, и в мироощущении, и в переживаниях героев. Но в этих контрастах, как мы видим, нет противоречия, различные проявления жизни внешней и жизни внутренней не отрицают друг друга, а сливаются в многостороннем и многоплановом единстве. И в этом гармоническом видении мира, составляющем основную черту мировоззрения великого индийского поэта, неразрывно связанного и со своей эпохой, и с многовековой религиозно-философской и эстетической традицией Индии, заключено своеобразие его творчества и его драмы «Шакунтала», о которой, пожалуй, лучше других сказал Гете:

Хочешь ли ранний расцвет с плодами позднего года,  
Хочешь ли то, что зовет и чарует и что утоляет,  
Хочешь ли в слове одном постигнуть и Небо и Землю,  
Молвлю «Сакунтала» я, этим все сказано вдруг.

Творчество Калидасы получило признание уже у его современников, и его имя вплоть до сегодняшнего дня окружено любовью и восхищением индийского народа. Его произведения переписывали в сотнях рукописей, им подражали, и для многих поколений писателей они остались непревзойденными образцами всех трех основных жанров индийской литературы: эпической поэзии, драматургии и лирики.

Калидасе, помимо действительно ему принадлежащих эпических поэм, одно время приписывали еще две: «Налодая» («Победа Наля») на сюжет известной легенды из «Махабхараты» и «Сетубандху» («Возведение моста»), или «Раванавадху» («Убийство Раваны»), пересказывающую «Рамаяну». Первая из этих поэм и своим стилем, выпяченным и искусственным, и своими образами, бледными и ходульными, совершенно чужда манере Калидасы. Вторая отличается большими художественными достоинствами, но, как было установлено, принадлежит не ему, а некоему царю Праварасене II либо какому-нибудь из его придворных (ок. VI в.). В отличие от подавляющего большинства древнеиндийских поэм, «Сетубандху» написана на пракрите махараштри, и создается впечатление, что одной из основных целей ее автора было показать, что пракрит не менее, чем санскрит, пригоден для высокой эпической темы и самых сложных тропов и аллитераций.

Произведения Калидасы отличаются предельной отточенностью языка и стиля, необыкновенным богатством и разнообразием выразительных средств. Им примущи внутренняя гармония и ясность, сочетающиеся с психологической тонкостью и глубиной характеристики образов. Религиозной идеологии, принижающей человеческое начало, творчество Калидасы противопоставляет вдохновенный гимн красоте человека, утверждение высшей ценности личности.

В произведениях Калидасы особенно глубоко и ярко выразился индийский народный характер. Этим и определяется та неугасающая любовь к великому поэту, которую индийский народ пронес через столетия.

### 3. ШУДРАКА.

Гуманистическая линия индийского искусства была продолжена в творчество великого драматурга Шудраки. По всей вероятности, имя Шудраки — только псевдоним автора. Оно принадлежало легендарному царю, прославленному в пуранах, и показательным, что в прологе к пьесе имеется восторженный панегирик в честь этого царя, включающий также и сообщение о его благочестивой смерти. По-видимому, пьеса, как нередко случалось в древнеиндийской литературе, была приписана ее автором Шудраке ради придания ей престижа и снискания популярности.

О «Мриччхакатике» впервые упоминает теоретик поэзии Вамана (VIII—IX вв.). Что же касается верхней границы создания пьесы, то ею можно считать время творчества Бхасы, ибо в

«Мриччхакатике» Шудрака обработал сюжет драмы Бхасы «Даридрачарудатта», от которой сохранились четыре первых акта. Таким образом, автор «Мриччхакатики» жил в период от IV до начала VIII в., и нам приходится довольствоваться этой весьма неопределенной датировкой, так как все попытки сделать ее более точной оказались несостоятельными или по крайней мере спорными.

В его творчестве нашли свое высшее выражение элементы народности и реализма. В замечательной пьесе "Мриччхакатика" ("Глиняная повозка") в полных красок и движения драматических картинах и типах ярко и многообразно отразилась жизнь древнеиндийского общества того времени. «Мриччхакатика» принадлежит к тому виду санскритской драмы, который в трактатах по драматургии был назван *пракарана*. Как и требовала теория, в драме Шудраки 10 актов (в пракаране могло их быть от 5 до 10), ее сюжет заимствован не из эпоса или пуран, а из окружающей действительности, и ее герой не легендарный царь, а обычный человек — обедневший брахман Чарудатта. Но Шудрака использовал жанр *пракараны* — и в этом состоит специфическая особенность пьесы — в значительно более широких границах, чем предписывала теория. Он создал если и не социальное в современном понимании произведение, то, во всяком случае, пьесу с широким социальным фоном, с актуальной и жизненной проблематикой. Ему был чужд возвышенный, героический идеал личности, свойственный большинству санскритских пьес, и он стремился обрисовать индийское общество во всей полноте присущих ему противоречий. Это обусловило отсутствие в «Мриччхакатике» мифологических персонажей и нереальных ситуаций; этим вызвано разнообразие и жизненность ее типов, среди которых встречаются рабы и слуги, игроки и воры, судьи и стражники, бедняки и «неприкасаемые» — *чандалы*; отсюда — нехарактерные для индийской драмы острая конфликтность и живость сюжета и то чередование трагических и лирических, серьезных и фарсовых сцен, которое позволило отдельным исследователям сблизить пьесу Шудраки с некоторыми произведениями Шекспира.

Драма рассказывает о любви обедневшего брахмана Чарудатты и гетеры Васантасены. Их чувства торжествуют над сословными предрассудками и превратностями судьбы. Центральное место в пьесе занимает образ гетеры Васантасены, любящей бедного, но благородного Чарудатту и отвергающей домогательства царского родича. Борьба Васантасены за свою любовь и человеческое достоинство составляет главное содержание драмы, отличающейся сложной и искусно развитой интригой, большим числом действующих лиц, которые представляют различные слои общества; в пьесе ясно звучит сочувствие автора беднякам и униженным; она завершается счастливой развязкой — свержением царя-узурпатора.

Шудрака делает героиней пьесы гетеру, несмотря на неприязненное отношение аристократических слоев древнеиндийского общества к этой профессии. В пьесе Шудраки любовная интрига связана с политической. В политической интриге пьесы слышны отголоски событий, отделенных почти тысячелетием от времени создания пьесы. В V-VI до н.э. династийные распри в царстве Аванти привели к победе Арьяки над его соперником Палакой. Шудрака придал этой борьбе двух претендентов на престол иной идейный смысл, отвечающий гуманистическому пафосу пьесы. Он истолковал придворную смуту как борьбу правдолюбца Арьяки с тираном Палакой. Автор пьесы, стремясь, по собственному признанию, включить в ее содержание все: и высокую любовь, и людские нравы, «и судопроизводства произвол, и нрав злодея, и веленья рока», — искусно соединил в ней два сюжета: один любовный — о бедном брахмане Чарудатте и его подруге, благородной, но бесправной гетере Васантасене, и другой — политический — о свержении жестокого царя Палаки и возведении на престол его племянника — справедливого Арьяки. Связь обоих сюжетов достигается и композиционными средствами (одни и те же герои принимают участие и в любовной, и в политической интриге, успех Арьяки приносит спасение и счастье Чарудатте и Васантасене), и в особенности благодаря единству авторского замысла.

Санскритская драматургия обогатилась новой темой — политического переворота и насильственного захвата власти у деспота. Это было величайшее и истинно революционное по своему духу художественное открытие Шудраки. Пафос справедливости, протест против

насилия и тирании объединяет две Ведущие линии пьесы. Философский подтекст сцены, где скрещиваются сюжетные линии, таков: без справедливости нет счастья в любви и нет счастья в стране. В финале драмы злоключения героев завершаются счастливым браком. Этому сопутствуют великие перемены в государстве: свергнут злодей Палака и на троне воцарился Арьяка. Добрый конец венчает дело – в полном соответствии с канонами. Однако консервативные тенденции последних в драме полностью отсутствуют. Вопреки требованиям канона, обязывавшим драматурга поставить в центре пьесы Бога, полубога, царя или другое лицо, находящееся на верхней ступени иерархической лестницы, автор пьесы избирает в качестве главных героев обедневшего брахмана и гетеру.

Шудрака видоизменяет амплуа традиционных образов классической санскритской драмы. Вор Шарвилака вместо того, чтобы быть посмешищем, вызывает симпатию зрителей своим благородством и справедливостью. Шарвилака не только не стыдится своего ремесла, но даже оправдывает его с точки зрения нравственных норм, ибо это занятие дает ему возможность быть свободным.

Но мне свобода пополам с позором  
Милей, чем унижительная служба...

В то же время профессия Шарвилаки бросает тень на жречество (Шарвилака по касте - брахман). В разладе с каноном находится и фигура шурина царя палаки – Самстханак. В его образе нет приподнятости, обязательной при описании высокопоставленных лиц. Самстханак груб, невежествен, подл и труслив.

Шудрака раздвигает рамки "античного классицизма". Его пьеса – широкие ворота, через которые на сцену хлынула настоящая жизнь во всем ее многообразии. Повздоровившие игроки в кости тузят друг друга, вор Шарвилака ломает стену дома, пространно рассуждая при этом о четырех способах взлома. Все, кого знать презирала и ненавидела – массажист, хозяин игорного дома, слуги, палачи – мозолили ей глаза на подмостках.

Разрыв с каноном позволил Шудраке создать реалистическую драму. Реализм придал пьесе невиданную на индийской сцене обличительную силу. Шудрака осуждает имущественное неравенство людей. Древнеиндийские сборники законов перечисляли пять великих пороков: убийство брахмана, пристрастие к спиртному, связь с женой учителя, воровство и кровосмешение. Герой пьесы – разорившийся купец – вносит поправку в эти законы, оберегавшие интересы знати: "Я считаю, что бедность – величайший порок".

Обедневшие люди  
Не подобны ль пустынным домам,  
Обмелевшим колодцам,  
Потерявшим листву деревьям?

Реалистические тенденции Шудраки сказались также в своеобразном сочетании "высокого" и "будничного" поэтического языка пьесы.

Влюбленному Чарудатте для вечерней прогулки не нужны фонари: ему и без них светло.

Бледна, как щека возлюбленной,  
Восходит луна, окруженная  
Бессчетной толпой звезд, -  
Пусть будет на главной улице  
Она фонарем для нас.  
Лучи ее беловатые  
Во тьму этой ночи падают,  
Словно в болото иссохшее –  
Капельки молока.

В конце драмы Чарудатта так говорит о всесии судьбы:

Одних разоряет бесстыдно судьба,  
Других одаряет богатством чрезмерным;  
Одних возвышает над всеми людьми,  
Других же приводит к позору, паденью...  
И нами играет она; без разбору  
Нас вертит и крутит, как будто бы мы —  
Кувшины на водочерпальных колесах.

Если эту и многие подобные сентенции в пьесе понимать буквально, то, казалось бы, в ней доминирует идея неумолимого рока; пленение и освобождение Арьяки, бедствия, а затем торжество Чарудатты, злключения Васантасены — все приписывается воле судьбы. Но такое заключение противоречило бы общему духу пьесы. Судьба, в понимании Шудраки, складывается как сумма дурных и добрых дел человека, причем не в предыдущем и не в будущем его рождении, как этому учит индийский закон кармы, а уже в теперешней его жизни, складывается не сразу, но справедливо и неумолимо. Поэтому формально благодаря судьбе, но по сути дела благодаря самому себе избавляется от клеветы и торжествует над врагами Чарудатта, который «бедным стал из-за того, что добрым был» и про которого друзья и даже недруги говорят, что он «глава семьи людей добрейших», «зеркало для мудрецов ученых», «пробный камень добронравия» и т. п. Поэтому обретает счастье Васантасена, вопреки обычаю гетер отвергнувшая знатного и богатого поклонника и полюбившая бедняка. Поэтому же рухнула власть тирана Палаки, олицетворенная в пьесе фигурой его жестокого, сластолюбивого и невежественного шурина Самстханаки.

Идейным замыслом пьесы определены присущие драме Шудраки демократизм, пренебрежение кастовыми предрассудками, симпатия к простым людям. Любовь Чарудатты и Васантасены ломает в драме социальные перегородки, стоящие между брахманом и гетерой, слуга Самстханаки во много раз человечнее своего господина, даже палачи-чандалы оказываются добрыми людьми, ибо злодеями становятся не в силу рождения в той или иной касте, а «злодей — это тот, кто хороших людей притесняет». В ответ на самовосхваления Самстханаки дважды в пьесе звучат слова, которые можно было бы поставить эпиграфом к ней:

Зря ты о роде речь свою повел,  
Не в роде, а в характере здесь дело —  
На пышных обработанных полях  
Порой сорняк колючий прорастает.

Обязанное одному из эпизодов название пьесы поднимается до высоты символа. Сыну Чарудатты хочется поиграть с золотой повозкой соседского мальчика. Служанка Чарудатты, чтобы утешить малыша, слепила ему овозку из глины ("Дитя, откуда нам взять золото?"). Каноны предписывали прославлять достоинства тех, кто восседал в золотой карете; Шудрака увидел красоту и благородство обладателей глиняной повозки.

Характерную черту пьесы Шудраки представляет яркий, чисто индийский юмор, вторгающийся даже в самые драматические сцены. В ощущении достоверности изображения индийского быта, которое возникает при чтении «Мриччахакатики», немалую роль играет мастерство Шудраки в обрисовке действующих лиц. Большинство героев пьесы мало напоминают традиционные персонажи «Натьяшастры», но предстают как живые, индивидуально очерченные лица. Это касается и главных героев, Васантасены и Чарудатты, но еще в большей мере — второстепенных: друга Чарудатты Майтреи, вора Шарвилаки, тунеядца из свиты Самстханаки, хозяина игорного дома и т. д. Образом, непревзойденным во всей санскритской драматургии по живости характера, представлен царский шурина Самстханака. В его трактовке Шудрака использует контрастные краски и сочетает в нем жестокость с трусостью, претенциозность с глупостью, чванливость с невежеством. Соединенные вместе, эти черты создают искомый Шудракой сатирический и юмористический эффект, который, в свою очередь, усиливают и подчеркивают особенности речи Самстханаки, напыщенной,

мнимозерудированной, полной грамматических и логических ошибок, да и к тому же еще шепелявой.

В стиле Шудраки нет мягкой лирической прелести Калидасы, стиль этот прост, жив, энергичен, и его динамичность соответствует динамизму действия. Все же в отдельных описательных отступлениях Шудрака показал, что он вполне может соперничать с лучшими образцами индийской драматической лирики. К таким отступлениям в первую очередь относится описание грозы в пятом действии пьесы:

Эти тучи темны,  
Будто тамала влажные листья,  
Эти тучи темны —  
Они солнце похитили с неба.  
Муравьиные кучи  
Осели, размытые ливнем, —  
Так слоны оседают,  
Сраженные стрелами насмерть...  
Тучи в поясах блестящих молний,  
Как слоны, друг к другу устремились, —  
Не они ли по велению Индры  
Держат землю на потоках ливня,  
Словно на серебряных цепях!

Но подобного рода отрывков, сколь они ни совершенны, в пьесе мало. Шудрака пользуется ими с большой осторожностью и, вопреки обычной норме санскритского театра, явно приносит лиризм описаний в жертву острому драматизму сюжета и характеристик. Именно поэтому драма Шудраки больше, чем какая-либо иная санскритская драма, соответствует нормам европейского театра и ценится в Европе, пожалуй, еще выше, чем у себя на родине.

Хотя «Мриччхакатика» Шудраки и отличается рядом неканонических особенностей, было бы ошибочным рассматривать ее изолированно от общего развития санскритской драматургии. Она непосредственно связана с традицией индийского народного театра, которая отразилась также в так называемых малых театральных жанрах (одноактных бхане, прахасане и др.), представлявших собою по существу социально-бытовые комедии. И в то же время влияние Шудраки очевидно сказалось на некоторых драматургах классической эпохи, и в первую очередь на творчестве одного из самых выдающихся среди них — Вишакхадатты.

Вишакхадатта, время жизни которого обычно относят к VII в., был автором нескольких пьес. От первой из них, на сюжет «Рамаяны», уцелела только одна строфа, от другой — «Девичандрагупта» («Царица и Чандрагупта»), построенной, как и «Мриччхакатика», на переплетении любовного и политического сюжетов, осталось небольшое число фрагментов в поэтиках, и только третья — «Мудраракшаса» («Перстень Ракшасы») — сохранилась полностью.

Пьеса эта примечательна в нескольких отношениях. Прежде всего она одна из немногих санскритских пьес с конкретной исторической основой. В ней идет речь о борьбе прославленного советника Чандрагупты Маурья (IV в. до н. э.) Чанакья с министром свергнутого им царя Нанды — Ракшасой. Далее, это единственная многоактная санскритская пьеса, в которой не только отсутствует любовная тема и романтическая атмосфера, но и нет героини, а немногие женские роли третьестепенны по своему значению. Наконец, — и это наиболее примечательная особенность — политическая интрига, которая у Шудраки была лишь одним из компонентов сюжета, здесь составляет все содержание пьесы, и зритель на протяжении семи актов с неослабевающим интересом следит за тем, как Чанакья с помощью лазутчиков, перебежчиков, ложных слухов, подметных писем, тонко рассчитанных психологических маневров строит хитроумную политическую западню, в которую попадает последний из его противников — честный, умный, но не столь искушенный в тайных интригах Ракшаса. Усилия Чанакья создают единство пьесы, ими определены все элементы ее композиции и содержания. Темп действия нарастает от акта к акту, все большее число ярко

очерченных действующих лиц принимает участие в осуществлении плана Чанакьи. Целеустремленность мыслей и поступков, энергичный и почти лишенный поэтических украшений язык героев «Мудраракшасы», людей действия, а не чувств, — все это способствует редкому в индийской литературе драматическому напряжению.

Но даже эта необычная с точки зрения норм санскритского театра пьеса в основе своей все же не выходит за рамки его традиции, наоборот, на нетрадиционном материале тем более полно подтверждает его законы. Для нее характерно, что, хотя она и полна действия, в ней по существу нет борьбы. Победа Чанакьи над Ракшасой предопределена заранее: Вишакхадатта не только последовательно устраняет все препятствия на пути Чанакьи, но как будто заботится о том, чтобы у зрителя ни разу не возникло сомнений в успехе любого его начинания. Еще более примечательно, что у главного героя фактически нет антагониста; Ракшасу можно считать таковым весьма условно: ему в той же мере, что и Чанакье, принадлежат симпатии автора и зрителей, уже в первых двух актах Чанакья и Ракшаса обмениваются, хотя и заочно, восторженными комплиментами в адрес друг друга, и все усилия министра Чандрагупты направлены не столько на поражение противника, сколько на привлечение его на свою сторону. Как и в драмах с эпическим и лирическим сюжетом, в «Мудраракшасе», драме политической интриги, конфликт в конечном счете оказывается мнимым, противостояние героев уступает место их согласию, внимание сосредоточено не на внешнем ходе событий, а на их внутреннем содержании и смысле. Однако в то время как в большинстве санскритских пьес этот смысл раскрывается в этико-философском (*дхарма*) или эмоциональном (*кама*) подтексте, здесь он состоит в интерпретации третьей установленной индийскими священными книгами цели человеческого бытия — жизненной выгоды (*артха*). И в согласии с традицией, приписывающей Чанакье знаменитый трактат о политике «Артхашастру», основу содержания посвященной ему Вишакхадаттой пьесы составляет искусство политической мудрости — *нити*. На это есть прямое указание в самой «Мудраракшасе»: когда в прологе руководитель труппы (*сутрадхара*) вызывает на сцену актрису, с помощью игры слов Вишакхадатта адресует одновременно его зов подлинной героине драмы — нити, «хранительнице благ жизни [...] покровительнице царского дома, наставнице во всех государственных делах». При этом, насколько мы можем судить, интерес Вишакхадатты к проблемам политики, долга государя и его министров не был случайным или умозрительным, но диктовался патриотической идеей, актуальной в тех условиях, когда вторжения извне снова терзали раздробленную и ослабевшую страну. Начав пьесу с обращения к нити, Вишакхадатта заканчивает ее призывом:

Теперь, когда земле грозит опасность  
От иноземцев, пусть ее защитой  
Могучий царь, подобно Вишну, будет!

Более традиционным в санскритской драматургии путем, чем Шудрака и Вишакхадатта, соблюдая не только дух, но и букву канонов «Натьяшастры», шел Харша, или Харша-вардхана, драматург, которому приписываются три пьесы: «Ратнавали», «Приядаршика» и «Нагананда» («Блаженство нагов»). До сих пор остается не до конца выясненным, действительно ли автором этих пьес был могущественный государь Тханесара и Канауджа Харша (606—647) или же один из его придворных поэтов. По-видимому, первое предположение более вероятно, поскольку современник Харши — писатель Бана, китайский паломник И Цзин (конец VII в.), поэт Дамодарагупта (конец VIII в.) восхваляют литературные дарования этого царя и прямо указывают, что он написал по крайней мере две из трех упомянутых выше драм.

«Ратнавали» и «Приядаршика», считающиеся ранними произведениями Харши, и по форме, и по содержанию кажутся драмами-близнецами. Обе они заимствуют сюжет из «Брихаткатхи» Гунадхьи; в обеих рассказывается, как легендарный царь ватсов Удаяна полюбил красавицу-служанку (в первой пьесе — Ратнавали, во второй — Приядаршику), и после того, как выясняется, что на самом деле она царица, делает ее одной из своих жен; обе в построении сюжета, обрисовке характеров и общей ситуации чрезвычайно близки к «Малявикагнимитре» Калидасы. В этих драмах нет, пожалуй, глубины мысли или чувства, но их стиль прост и изящен, действие развивается живо, а отдельные описания (например,

праздника в честь весны в «Ратнавали» или дворцового сада в «Приядаршике») по своей поэтичности едва ли уступают аналогичным сценам у Калидасы. Много искусства проявляет Харша и в построении сюжета, сводящегося по существу к интриге, с помощью которой влюбленные встречаются и объясняются друг с другом, несмотря на ревность первой супруги Удаяны царицы Васавадатты. Здесь он использует и ставшие уже традиционными приемы (переодевание, подслушивание, рисование портрета любимого и т. д.), но находит также и новые композиционные средства. Так, весь III акт «Приядаршики» занимает представление вставной пьесы, следя за содержанием которой герои обнаруживают свои чувства. Этот прием, напоминая о знаменитой «пьесе в пьесе» шекспировского «Гамлета», стал после Харши весьма популярным в санскритской драматургии.

Наиболее оригинальна среди драм Харши «Нагананда». По всей видимости, Харша написал ее в конце своей жизни, когда он, по свидетельству Сюань-цзана, начал склоняться к буддизму. Этим можно объяснить и то, что индуистские представления оказываются в ней смешанными с буддийскими идеями, а обычный для Харши любовный сюжет первых трех актов неожиданно завершается в последующих двух драматизацией благочестивой буддийской легенды о самопожертвовании царевича Джимутаваханы ради спасения нагов-змей. Мозаичная композиция пьесы приводит к тому, что в ней причудливо сочетаются самые разнородные элементы: лирические описания и трагические эпизоды, комические сцены и моральные проповеди. Так, например, третий акт открывается описанием свадьбы Джимутаваханы и его возлюбленной Малайвати, затем происходит фарсовая перебранка видушаки, пьяного придворного и вышучивающей их служанки, далее следует любовный диалог героев, внезапно прерываемый сообщением о начавшейся войне, и, наконец, в заключение акта галантный любовник Джимутавахана превращается в примерного буддиста, который отказывается бороться с какими-либо иными врагами, кроме своих собственных грехов. Когда у Харши не было прямого образца для подражания, каким для первых его произведений служило творчество Калидасы, ему, как мы видим, не удалось придать своей пьесе композиционную стройность, но зато в содержании «Нагананды» глубже отразилась его собственная личность и шире реализовались многоплановые возможности санскритской драмы.

Современниками Харши были, по-видимому, еще два индийских драматурга — Махендраварман и Бхатта Нараяна, творчество которых, хотя и в различных аспектах, предвосхищало некоторые тенденции развития санскритского театра в последующие века. Махендраварман был автором первого сохранившегося индийского фарса (*прахасаны*) «Маттавиласа» («Проделки пьяницы»), высмеивающего корыстолюбие и сластолюбие джайнских, буддийских и шиваитских монахов. Пьеса Бхатты Нараяны «Венисамхара» («Заплетенная коса») опирается на содержание «Махабхараты» и принадлежит к героическому жанру натака. Но, подобно тому как в эпической поэзии конца классического периода детализированные описания и риторические излишества свели на нет роль темы, характеров, фабулы, так и эта пьеса, почти лишенная драматизма, насыщенная деталями, заслоняющими основной сюжет, способна привлечь внимание скорее красочностью своего языка, чем поэтической выразительностью или эмоциональной достоверностью.

И все-таки одновременно с Бхаттой Нараяной или спустя одно-два поколения после него в Индии появился писатель, чье творчество составило одну из самых значительных страниц в санскритской драматургии, явившись своего рода итогом ее классической эпохи. Этот писатель — Бхавабхути, автор пьес «Малатимадхава» («Малати и Мадхава»), «Махавирачарита» («Жизнь великого героя») и «Уттарарамачарита» («Последующая жизнь Рамы»). Время жизни Бхавабхути более или менее определено. Он был современником и, вероятно, придворным поэтом царя Яшовармана из Канауджа (первая половина VIII в.), происходил из знатного брахманского рода и получил превосходное образование. По его собственным словам, он любил театр и дружил с актерами, но, по-видимому, при жизни Бхавабхути его произведения еще не получили признания. В прологе к «Малати и Мадхаве» Бхавабхути с определенной долей горечи пишет: «Те люди вокруг меня, которые отзываются обо мне с пренебрежением,

поистине малосведущи; не им предназначен мой труд. Уже есть или родится когда-либо человек, близкий мне по духу, ибо время бесконечно и безбрежна земля».

Бхавабхути оказался прав. Уже вскоре после смерти их автора его драмы стали цениться в Индии не менее, а иногда и более, чем драмы Калидасы.

В трех пьесах Бхавабхути раскрываются разные грани его дарования. Согласно доктрине «Натьяшастры», в каждой пьесе должно доминировать какое-то одно настроение, одна раса, и вот, по указанию самого Бхавабхути, в его «Малати и Мадхаве» господствует раса любви (шрингара), в «Махавирачарите» — героическая раса (вира), а в «Уттарарамачарите» — горестная раса (каруна). Однако, хотя эти драмы различны не только своим эмоциональным содержанием, но и тематикой, способами обработки сюжета, их в то же время роднит то общее, что можно назвать темпераментом поэта или — точнее — его творческой позицией, творческой установкой.

В «Малати и Мадхаве» Бхавабхути попробовал свои силы в жанре пракарана. Как и в пракаране Шудраки, содержание пьесы по большей части придумано самим автором, ее бытовой фон составляет бурлящая событиями жизнь средних слоев городского общества, а основу сюжета — запутанная любовная интрига. Но если в центре внимания Шудраки находились этические и социальные проблемы, Бхавабхути сосредоточивает свои усилия на изображении силы и пафоса любви и Ведет своих героев от отчаяния к надежде, от надежды к скорби разлуки и страху смерти, от страха смерти к радости обладания и счастью семейной жизни. Если в содержании «Мриччхакатики» нет ничего сверхъестественного и автор во всем стремится следовать нормам реальной жизни, Бхавабхути смело вводит в сюжет фантастические сцены (например, сцену пляски Ведьм и духов на кладбище в V акте), когда они ему нужны, чтобы оттенить чувства героев. Наконец, в отличие от Шудраки, таланту Бхавабхути совершенно не свойствен юмор, и он, отступая от традиции, отказывается, например, от почти обязательной роли видушаки. Даже, казалось бы, явно комические в своей основе эпизоды трактуются Бхавабхути со всей серьезностью, и эта серьезность тона, идущая от неуклонного желания разглядеть за внешней канвой событий их эмоциональную первооснову, сближает «Малатимадхаву» с другими драмами Бхавабхути.

В «Махавирачарите» писатель, подобно многим своим предшественникам и последователям, обратился к сюжету «Рамаяны». Но подход Бхавабхути к событиям, составившим содержание знаменитого эпоса, оказался принципиально новым. Ранние драматизации «Рамаяны» были скорее более или менее добросовестным «пересказом в лицах», калейдоскопом сменяющих друг друга героев, чем пьесами с единым сюжетом. Композиция их определялась одной лишь последовательностью эпического рассказа. Бхавабхути же попытался дать драматическое единство бесчисленному числу эпизодов повествования, охватывающего 14 лет жизни героя. С этой целью он ищет композиционный стержень для своей драмы и находит его в мотиве «ревности Раваны». Уже в первом акте Бхавабхути решительно отступает от классической «Рамаяны» Вальмики и делает Равану одним из соискателей руки Ситы. Когда его сватовство было отвергнуто, а Сита избрала себе в супруги Раму, Равана решает ему отомстить, и события последующих шести актов пьесы представлены как сеть интриг, которую плетет Равана вокруг своего удачливого соперника, интриг искусных и разнообразных, но кончающихся полным поражением их вдохновителя.

Было бы, однако, неверным считать единственной целью сюжетных новшеств Бхавабхути придание композиционной стройности его драме. В не меньшей степени они отвечают свойственному писателю стремлению найти психологическую мотивировку изображаемых событий, которая, в свою очередь, служила бы ключом к раскрытию характеров героев. Поиски такого рода психологической мотивировки лежат в основе третьей драмы Бхавабхути, которая справедливо ценится в Индии как лучшее его произведение.

Сюжетом «Уттарарамачариты» послужила эпическая легенда о разлуке Рамы и Ситы, легенда, которую уже до Бхавабхути обрабатывали Вальмики, Калидаса, Бхатти и некоторые другие индийские поэты. Но Бхавабхути интересует не столько само содержание этой легенды,

сколько воплощенная в ней общечеловеческая тема разлуки любящих, и в интерпретации этой темы он идет иными путями, чем его предшественники, в том числе и Калидаса в «Шакунтале».

Первый вопрос, на который ищет ответ Бхавабхути, как благородный Рама мог изгнать верную ему Ситу. Калидаса, по сути дела, снимает эту проблему, оправдывая Душьянту тем, что он потерял память вследствие проклятия отшельника и пропажи кольца Шакунталы. Бхавабхути не хочет предоставить решение каким-либо внешним силам и обстоятельствам и описывает мучительную борьбу долга и чувства в душе Рамы. В первом акте Рама и Сита осматривают картины, в которых запечатлена их былая судьба. Печальные сцены прошлого чередуются на этих картинах со счастливыми, соответственно слезы героев сменяются их улыбками и смехом, но весь акт исполнен трагической иронии, ибо зритель уже из пролога знает о ропоте народа, сомневающегося в верности Ситы Раме, и прошлое, которое вспоминают герои, смешивается для зрителя и с их настоящим, и с горестным будущим. Когда усталая Сита засыпает на руках у мужа, Рама неожиданно узнает о недовольстве подданных. Долг государя требует от Рамы изгнать Ситу, долг любящего, уверенного в чистоте своей возлюбленной — презреть ложные обвинения. Рама — образец царя, и он подчиняется царскому долгу. Бхавабхути оставляет в стороне вопрос, прав или не прав Рама, но он мастерски рисует ту боль и то смятение, которые порождают в сердце человека неразрешимые конфликты жизни, когда только собственная совесть может быть несовершенным судьей. «Увы, — восклицает плачущий Рама, — спутан теперь для меня порядок мира, бессмысленной стала жизнь, вселенная — голая, безлюдная пустыня, а существование лишилось всякой радости. Мое тело — источник одной только скорби, и нет для меня ни опоры, ни надежды... Ту, которая доверчиво уснула на моей груди, мою дорогую супругу, счастье моего дома... — ее, словно в жертву кровожадным демонам, я должен безжалостно прогнать прочь!»

Второй вопрос, на который хочет ответить Бхавабхути, как Сита могла простить Раму. Шакунтала у Калидасы фактически еще до встречи с мужем прощает Душьянту, чуждая даже мысли о какой-либо его вине. У Бхавабхути реальному соединению любящих предшествует их внутреннее, душевное примирение. Оставаясь незамеченной, Сита следит за Рамой, попавшим в лес Дандаку, где когда-то вместе они провели годы первого изгнания. Снова поэт налагает на настоящее воспоминания о прошлом. Такими же, как прежде, кажутся Раме дальние горы, с которых и теперь доносятся крики попугаев, все те же поросшие лесом холмы, где скачут веселые лани, берега реки, что-то нашептывающие шуршанием своего тростника. Но раньше с ним рядом была Сита, и когда царь вспоминает об этом, прошлое отступает, и он с горечью замечает, что иной стала не только его жизнь — бег времени изменил и русло реки, и кроны деревьев, и даже животных. Сита видит отчаяние Рамы, дважды лишь прикосновение ее руки выводит его из обморока, и постепенно обида начинает сменяться у нее жалостью, а жалость — любовью. Бхавабхути искусно рисует приливы и отливы различных чувств Ситы. Сначала она называет Раму просто «царь» и только потом — «мой благородный господин», сначала она чувствует себя еще оскорбленной его жестокостью, затем хочет понять его и, наконец, признается себе в том, что «жало постыдного изгнания» исчезло из ее сердца.

Поэтому, когда в заключительном VII акте Бхавабхути рисует постановку пьесы о жизни Рамы, где роли героев играют боги, и по ходу этой пьесы, действие которой все время переплетается с действительностью, происходит, наконец, свидание Рамы с Ситой, их примирение подготовлено уже не только сюжетно, но и всем психологическим строем «Уттарамамачариты».

В «Уттарамамачарите», как и в других драмах Бхавабхути, нередко находят те или иные дефекты. Подчас, действительно, Бхавабхути подменяет изображение событий рассказом о событиях, и его пьесы кажутся предназначенными скорее для чтения, чем для сцены. Бхавабхути склонен к преувеличениям, в его стиле много аффектированности, больше страсти, чем гармонии, а его язык излишне сложен и искусствен. Но все эти свойства драматургической техники Бхавабхути, которые он, впрочем, разделяет с иными писателями своего века, не разрушают внутренней правдивости, искренности, поэтичности его произведений. Более того, в той мере, в какой это было возможно для древнего автора, интерес к человеческой психологии,

к индивидууму как таковому выразился в творчестве Бхавабхути с силой, не знакомой никакому другому древнеиндийскому поэту.

Финалы пьес Бхавабхути традиционно счастливые. Но этими финалами он не снимает горечи от незаслуженных испытаний, от несправедливости судьбы, с которыми встретились его герои. Он сумел в своих произведениях обнажить глубинные конфликты жизни, и гармоничный мир Калидасы — поэта расцвета классической эпохи индийского искусства — оказался у Бхавабхути — поэта ее конца — разрушенным.

## Тема 12. ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА И ПРОЗА НАЧАЛА НАШЕЙ ЭРЫ

Если жанры литературного эпоса и драмы в своих устойчивых чертах сложились еще в творчестве Ашвагхоши и Бхасы, в канонических установках «Натьяшастры», то вычленение лирической поэзии как самостоятельного литературного вида и ее дифференциация завершаются позже. В первую очередь широкое распространение получает жанр дидактической, сентенциозной лирики.

Лаконичные, афористические поучения издавна ценились в Индии очень высоко. Их можно встретить в «Ригведе», в брахманах и упанишадах, они составляют значительную часть религиозной литературы буддистов и джайнов, пронизывают «Махабхарату», вкраплены в литературный эпос и драму, в значительной мере определяют специфику обрамленной повести.

Начиная с середины I тыс. н. э. отдельные сентенции стали объединяться в сборники. Часть сентенций попала туда из иных жанров художественной литературы, часть, видимо, была сочинена самими составителями, а часть заимствована из устного, фольклорного обихода, но прошла стадию литературной, письменной обработки.

Наиболее известный из сборников сентенций приписывался, хотя и без всяких на то оснований, знаменитому автору «Артхашастры» Чанакье. Он дошел до нас под разными названиями и во многих редакциях, различных как по составу, так и по числу стихов. Большинство стихов составлено в эпическом метре шлока, который стал для индийской дидактической поэзии приблизительно тем же, чем элегический дистих для греческой эпиграммы. По содержанию сентенции сборника чрезвычайно пестры, среди них многие предлагают правила поведения, другие содержат суждения о женщинах, о бедности и богатстве, о царях и министрах, третьи касаются вопросов религии, воспитания, морального долга. В сборнике невозможно отыскать какой-либо композиционный или тематический принцип расположения стихов, и, как правило, каждая строфа образует самостоятельное целое. При этом афористическая структура отдельных сентенций, построенных на использовании антитезы, употреблении числовой формулы, анафоры или эпифоры и т. п., помимо того, что она облегчала запоминание, представляет бесспорную художественную ценность. Особенно это ощутимо тогда, когда сухое предписание оживляется конкретным образом или сравнением:

От дружбы с добрым злой становится добрее,  
Но добрый среди злых свой нрав не переменит;  
От запаха цветов земля благоухает,  
Но никогда цветы не будут пахнуть глиной.

Наряду с дидактической, большое распространение в литературе второй половины I тыс. н. э. получила религиозная лирика. Она также выкристаллизовалась как жанр из религиозных песнопений, панегириков и обращений к богам в Ведах и эпосе, пуранах и канонической литературе буддистов и джайнов. Излюбленной формой религиозной лирики классического периода был гимн (*стотра*). Насыщенные философскими идеями, иногда отмеченные глубоким религиозным чувством, но почти всегда составленные по законам изысканной поэзии, с применением сложных размеров и риторических украшений, эти гимны адресовались буддистами Будде и бодхисаттвам, джайнами (например, поэтами VII—VIII вв. Манатунгой и Дивакармом) — джайнским учителям и пророкам, индуистами — Вишну, Кришне, Шиве, Дурге, Сурье и другим божествам.

Приблизительно в то же время, когда появились ранние произведения санскритского литературного эпоса и драматургии, возник и первый сборник индийской лирики «Гхасаттасаи» («Семьсот строф»), приписываемый одному из царей династии Сатаваханов — Хале (Хала Сатавахана). Они составлены не на *санскрите* — языке придворной литературы, а на пракрите *махараитри* — литературном поэтическом языке, созданном на основе местного песенного фольклора (праkrit махараштри высоко оценивал Дандин).

Предание рассказывает, что однажды лагерь Халы посетила богиня красноречия Сарасвати, и все воины, вплоть до погонщиков слонов и конюхов, в течение полутора дней сочиняли стихи. Из этих стихов царь Хала якобы и отобрал те 700 строф, которые сохранились до нашего времени. В настоящее время текст "Гхасаттасаи" имеет несколько редакций, в которых общими являются 430 строф, - их и следует считать ядром первоначального текста.

Миниатюра в две строки – преобладающий жанр лирической поэзии в древнеиндийской литературе. Включить в такой минимальный объем максимальное богатство содержания – сложная задача, но в "Гхасаттасаи" она успешно решена благодаря таким свойствам пракрита и санскрита, как наличие сложных слов, выразительная звукопись, насыщенность сюжетным содержанием некоторых традиционных, в том числе мифологических, образов – все это создавало возможность исключительной экспрессии мысли. Строфы «Саттасаи» в значительно большей степени, чем позднейшая индийская лирика, близки к образцам народной поэзии. Да и по духу своему эти стихи отличаются той близостью к обыденной действительности, которую редко можно обнаружить в санскритской поэзии последующих веков. Исходя из этих особенностей сборника, и прежде всего его языка, время составления «Саттасаи» обычно относят к III—IV вв.

Главное в "Гхасаттасаи" – любовная поэзия, непосредственная и искренняя, тесно связанная с народной любовной лирикой:

Пока рыдать могла – рыдала,  
Пока худеть могла – худела,  
Пока вздыхать могла – вздыхала...  
Разлука с милым  
Пилою пилит душу,  
Потоки слез  
С ресниц смывают краску  
И, словно мерные шнуры,  
След оставляют на лице...

Хала, или поэты, скрытые от нас за этим именем, рисуют, как правило, повседневные бытовые сценки из деревенской жизни, знакомые каждому индийцу картины природы. Они стремятся достоверно выразить чувства простых людей: девушки, стерегущей рисовое поле, матери-крестьянки, любующейся своим первенцем, скромного ремесленника, охотника. Но, хотя стихи «Саттасаи» явно обнаруживают свою народную первооснову, их все-таки нельзя трактовать как безыскусственные фрагменты народной поэзии. Очевидная изысканность формы, условность стилистических приемов, нарочитая живописность языка и ритмов свидетельствуют, что по крайней мере большая их часть прошла через руки поэта, овладевшего методами письменной индийской поэзии.

Как и иные сборники древнеиндийской лирики, «Саттасаи» состоит из отдельных, независимых друг от друга строф, которые невозможно связать в композиционное целое. Объединяют их, однако, две доминирующие темы — любви и природы — и определенное единство литературных приемов. Так, Хала не пытается давать всестороннее описание воспроизводимой им сцены или ситуации, но стремится несколькими тщательно отобранными штрихами и деталями дать возможность читателю дорисовать ее в своем воображении и понять ее общий смысл. С помощью такого приема Хала создает картины индийского утра — цветы лотоса открывают свои лица-бутоны навстречу дневному светилу; ночи — месяц, как белый фламинго, странствует по беспредельному небесному озеру; жаркого лета — стрекотанье кузнечиков кажется стоном измученных деревьев, а истомленный жаждой слон принимает за

ручей греющуюся на солнце змею; сезона дождей — богиня дождя прижимает к своей груди облакам горы Виндхья, и т. п.

Также и в описании любовных сцен Хала избегает эмоциональной прямолинейности и общих мест. У колодца девушка льет в руки путника воду; вода течет мимо подставленных ладоней, ибо путник не отрывает глаз от лица девушки, а она старается сделать струю как можно более тонкой, чтобы он еще долго не смог напиться. Или описывается жена, вышедшая на крыльцо проводить уезжающего мужа; она прижимает к своей груди сына, пытаясь защитить его от капель дождя, стекающих с крыши, но не замечает, что ребенок стал уже мокрым от ее слез.

Описания природы и описания любви редко даются Халой параллельно и независимо друг от друга. Обычно он смешивает обе темы в одной строфе и тем самым воплощает то чувство нераздельности жизни природы и жизни человека, которое вообще было присуще индийской литературе в целом. Зимний холод заставляет любовников теснее прижаться друг к другу; юноша умоляет гром и молнию обрушиться на него, но пощадить его возлюбленную; девушка просит луну послать ей те же лучи, которыми луна касалась ее любимого; женщина заклинает ночь длиться бесконечно, чтобы никогда не наступило утро, когда муж должен уехать на чужбину.

Привлекательность стихов «Саттасаи» — в их простоте и естественности, тонкости и поэтичности наблюдений над жизнью, доброжелательном отношении к миру. В то же время среди них встречаются сентенции о призрачности успеха, бессилии добродетели, близости смерти и т. д. И хотя поэзию Халы менее всего можно назвать философичной или дидактической, такие сентенции придают даже самым непритязательным бытовым или пейзажным зарисовкам сборника оттенок меланхолии и грусти. Одна из строф, определяющих эмоциональную тональность большинства стихов «Саттасаи», гласит:

Жизнь, поистине, недолговечна,  
Невозвратима ушедшая юность,  
Один день не похож на другой...  
Отчего так суров этот мир?

С именем Халы Сатаваханы традиция связывает имя одного из величайших индийских поэтов — Гунадхья — создателя огромного прозаического романа на пайшачи "Брихаткатха" ("Великий сказ"). В оригинале на пайшачи этот памятник, создателя которого теоретики литературы ставили наравне с Вьясой и Вальмики, не сохранился и представлен сегодня лишь в версиках на махараштри — "Васудевахинди" ("Странствования Васудевы") и "Дхамила чариу" ("Жизнь Дхамилы") и на санскрите — "Брихаткатхашлокасамграха" ("Избранные строфы из Великого сказа") Будхасвамина, "Брихаткатхаманджари" ("Побег Великого сказа") Кшемендры и "Катхасаритсагара" ("Океан сказаний") Сомадевы. Именно Гунадхья заложил основы художественной прозы, создал традицию прозаического романа. Об этом говорят все древнеиндийские прозаики, подчеркивая и его роль, и свое ученичество у него. "Брихаткатха" вобрал в себя все жанровое богатство древнеиндийской повествовательной литературы, обозначаемой в индийской классической поэтике родовым термином *катха*, т.е. рассказ, сказание.

### Раздел 3. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### Тема 13. ПОЭЗИЯ ПРОТЕСТАНТСКИХ СЕКТ

Средневековая литература Индии — многовершинная, она развивалась и на живых языках индийских народов, и на санскрите и пракриты), и на живых языках неиндийских народов (персидском, арабском, тюркских).

Высшим своим достижениям литература индийского средневековья обязана народным идеям, антифеодальным демократическим течениям и тенденциям. В VII-XI вв. на народно-

разговорных языках зарождается религиозно-мистическая поэзия, имеющая антифеодалную направленность. Эта поэзия открывает новую литературную традицию, развивающуюся в общей сложности почти тысячу лет.

В VII-XIII в Северной Индии возникают многие религиозные секты, проповедующие буддизм или ищущие компромисс между буддизмом и брахманизмом. Члены этих сект были, как правило, выходцами из низших каст, недовольных привилегиями жреческого сословия. Особенно широкое распространение в то время получают секты сиддхов и натхов. В восточных районах Мадхьядеш, где издавна возникали религиозно-протестантские движения, где зародились буддизм и джайнизм, образовалась секта сиддхов. Ее основоположники – Канера, Чауранги, Харифа – были отшельниками, принадлежавшими к самым низам индийского общества. В IX-X вв. на территории Непала возникла секта натхов (натх пантхи-йоги), идеология которой представляла собой синтез буддизма и шиваизма. Основатель этой секты – Адинатх считается аватарой Бога Шивы. Члены этих сект стремились создать такую религию, которая была бы приемлема для простого народа. Один из наставников секты натхов, кроме того и один из родоначальников пенджабской словесности, Чарпанатх (ок. 890-990) говорил:

По рождению мы – хинду,  
Достигнув освобождения (мукти) мы стали – йоги.  
Мы в то же время и мусульманские святые – пиры.  
Ни никто не может назвать нас своими рабами.  
Мы не следуем ни одной из религий,  
Мы следуем карме,  
Не принадлежа ни к одной касте.

В своих стихах Чарпанатх осуждал корысть и себялюбие имущественной верхушки:  
Наденешь ты белые одежды,  
Или заменишь их синими,  
Ни нарядишься в мочальные одежды, -  
Ты молишься только брюху.

За щелчком по толстому брюху жреца, прикрытому белыми или синими одеяниями, следует удар дубинкой по макушке раджи:

И медный кувшин, и тыква  
Годятся для питья.  
Ты – раджа, я – аскет,  
Но аскет выше раджи.  
Брось в воду кувшин и тыкву –  
Кувшин утонет, тыква поплывет.  
Аскет будет жить, раджа погибнет.

Поэт Сархапа (или Сараха) отрицал все установления ортодоксального индуизма. Брахман возник из уст Брахмы; хорошо, пусть так. Но ведь сейчас брахманы появляются на свет

тем же путем, что и другие люди.

Так в чем же теперь их брахманское достоинство?

Если вы скажете, что брахманом становится тот,

кто соблюдает обряды,

Так почему вы не дадите чандалу стать брахманом,

разрешив ему читать Веды?

Говоря по правде, шудры тоже читают

грамматику и другие [сочинения],

А в грамматике и в других [сочинениях] есть слова из Вед,

Значит, и шудры читают Веды.

Если, бросив в огонь гхи, можно обрести спасение,

Почему не позволить всем это делать, дабы быть спасенными?

Когда совершаешь жертвоприношение, не знаешь –

получишь избавление или нет;

Но дым глаза разъедает.

...

Веды не дают знания.

Веды – всего лишь пустая болтовня.

Выйдя за пределы храмов, религия приобретает формы, более доступные и понятные народу. Отказавшись от сложного ритуала брахманизма, еретические секты обращаются к магии. Широкое распространение получают колдовство, заклинания, знахарство, а также упражнения йогов.

В противоположность религии брахманизма, утверждающей иллюзорность окружающего мира, отрицающей самостоятельную сущность человеческой личности, освящающей касты и варны, новая религия, несмотря на мистическую оболочку, пробуждала интерес к человеку, способному по своему желанию воздействовать на природу, наслаждающему жизнью на земле, а не уповающему на загробный рай. "Что может быть выше земной любви и наслаждения жизнью?" – спрашивает сиддх Карахана:

Великое счастье в нирване единой,

Когда тело, речь и душа соединяются вместе.

Но не повторяй лишь тантры и мантры одни,

А наслаждайся жизнью вместе с женой любимой.

Тот, кто счастья не испытывает с женою своею,

Тот не может получить удовлетворения и от молитв.

Большинство поэтов из сект натхов и сиддхов, являясь представителями низших каст, не умели ни читать, ни писать. Основой творчества этих поэтов были жизненный опыт и устная традиция. Близость к фольклору согревала их искусство. Никто из них не создавал больших эпических поэм, их творчество было обращено к реальной жизни, к простым людям.

Поэзия сиддхов и натхов близка вероучению маханубхавов в Махараштре, секты сахаджа в Бенгалии. Ересь сочтена из всех пор поэзии "воинствующего шиваизма" в стране телугу – Андхре.

Маратхский еретик Мукундрадж (1128-1198) положил начало литературной традиции на родном языке. Мукундрадж проповедовал равенство всех людей перед Богом, отвергал идолопоклонство и обрядность.

Песни представителей секты сахаджа относятся к X-XII вв. Некоторые поэты и проповедники секты хорошо знали санскрит. Они писали на нем ученые труды, но с проповедями выступали на разговорном языке.

Учение сахаджа направлено не только против индуизма, но и против ортодоксального буддизма и джайнизма, укоренившихся в Бенгалии. "Нищие-джайны обманывают народ, распространяя ложную сеть иллюзий, они не знают истины, облачаются в грязные одежды и приносят своему телу вред; они ходят нагими и выдирают себе волосы. Если нагота приносит освобождение, тогда шакалы и собаки получают освобождение раньше всех", - смеялись сахаджиты. Секта отрицала правомерность кастового деления общества и не признавала брахманов высшими существами. Преследуемые за ересь, члены секты, как и маханубхавы, вынуждены были пропагандировать свое учение в глубокой тайне.

Мстя брахманству, презиравшему низшие касты, воинствующие шиваиты, поэты телугу, называли брахманов чандалами кармы. Ортодоксальный индуизм был объявлен безнравственным. Палькурики Соманатха (1160-1240) провел четкую грань между ортодоксией и ересью: "Истинная любовь подобна честной жене; вера брахманов – все равно что продажная девка". Атакам воинствующих шиваитов подверглись ортодоксальные вероучения (прежде всего признание кармы), многобожие, традиционная обрядность, обычай совершать паломничества. В противовес высшим кастам воинствующие шиваиты – своего рода братство, полноправными членами которого являлись мелкие ремесленники, разорившаяся феодальная знать, обедневшие брахманы, пастухи, торговцы, неприкасаемые. Сбрасывая иго санскритских

канонических установлений, еретики-шиваиты ориентировались на фольклор телугу. Феодалные правители ответили воинствующим шиваитам войной, жестокими преследованиями. Царь Будджала приказал ослепить двух еретиков.

Многие изречения, содержащиеся в бенгальских сборниках афоризмов "Слово Дака" и "Слово Кхона" (XI-XIII вв.), острим своим направлены против вероучения ортодоксального индуизма.

Если мне попадается вкусная пища,  
Я не буду ее оставлять до завтра.  
Я люблю молоко и простоквашу,  
А если – заболелю – приму лекарство.  
Потому что, - говорит Дак, -  
Со смертью приходит всему конец.

К сожалению, из литературного наследия протестантских сект сохранилось очень немного. Более тысячи лет отделяет нас от того времени, когда жил самый выдающийся проповедник секты натхов – Горакхнатх. Имя его окружено многими легендами. В них он предстает как человек неукротимой воли, смелый воин, великий гуру – учитель и наставник, сплотивший вокруг себя множество людей, подчинивший своему влиянию многие секты йогов, шиваитов и буддистов. Произведения Горакхнатна, по форме представляющие между собой стихотворные диалоги между ним и его учителем гуру Матсьендранатхом, включены в сборник "Горакх шикша" ("Учение Горакха"). В них утверждается идея единобожия, говорится о том, что все религии – ничто по сравнению с йогмаргой, так как она отрицает касты и варны, утверждает веру в силу и возможности человека. В проповедях Горакхнатха звучит призыв к наслаждению земной жизнью, основанной на высоких моральных принципах: "Чистота тела, души и разума и движение к знанию". "Простая добродетельная жизнь чиста и священна как вода Ганги", - восклицает Горакхнатх.

Он призывает человека к всестороннему развитию своих физических и духовных сил, выполнению упражнений, разработанных в наставлении по теории и практике секты йогов "Хатхайога". Горакхнатх утверждал, что правители и жрецы не могут быть истинными вождями народа. Лишь тот, кто откажется от эгоизма, корысти, жажды власти, богатства и станет йогом, - может управлять собой и другими людьми. Хотя большинство диалогов – обычные заповеди и наставления, предназначенные для секты натхов, тем не менее они содержат элементы художественного творчества.

Горакхнатх звал простой народ к решительной борьбе за свои права. "Он сам поднял тришуль в защиту угнетенного народа... Он был великим пробудителем. Разве не было полезно для обычного человека развитие философии и практики йоги", - пишет известный писатель и литературовед Рангей Рагхав.

Поэты из протестантских сект создавали свои произведения на простом народном языке – *апабхраниша* – переходной стадии от пракритов к новоиндийским языкам. Апабхраниша сложился и распространился на всей территории Мадьядеш в период с VI по XIV вв.

Несмотря на мистический флер, окутывающий стихи поэтов-еретиков, им свойственна эстетика повседневного, будничного, житейского. Поэтическое творчество еретиков средневековья, пронизанное человеколюбивыми устремлениями, предвосхищает искусство индийского Возрождения (XV-XVII вв.)

#### Тема 14. ПРАКРИТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Развитие индийского феодального города периода средневековья способствовало росту пракритской новеллистики и Рамана. В купеческой среде, страдающей от притеснения высших каст, родились "книги о плутах", сочетающие демократическую направленность с высокой художественностью.

Герои "Повести о плутах" Харибхадры Сури (ок. VII-VIII вв.) – шельмецы и пройдохи. Однажды собрались они все в саду – ни много ни мало две с половиной тысячи мошенников и

пятьдесят распутных девок. Дожди шли не переставая, голод и холод одолевали честную компанию. Один из вожаков предложил устроить состязание рассказчиков с тем, чтобы тот из слушателей, кто не поверит в правдивость истории, накормил бы всех собравшихся. Рассказчик же должен подтверждать достоверность своих слов ссылками на пураны и другие священные книги. И плуты разоврались...

Муладева первым из вожаков повел речь. Как-то еще зеленым юнцом отправился он искать удачи, прихватив с собой выдолбленный из тыквы сосуд для воды, зонтик и одеяло. Откуда ни возьмись – появился бешеный слон. Муладева со страху кинулся в тыкву, а слон – за ним. Шесть месяцев гонялось за ним разъяренное животное. В конце концов Муладева выскочил из сосуда, слон же застрял в нем, зацепившись хвостом. Переправившись через небесную реку, наш путник добрался до храма Бога войны. Голодный и голый, стоял он там полгода, принимая на свою голову низвергающуюся с высот Гангу (согласно легенде, эта река текла когда-то на небесах). Затем, совершив поклонение Богу войны, паломник возвратился к родным пенатам. Если рассказ звучит неправдоподобно, - заключил Муладева, – придется скептику угостить все собрание.

У человека, знакомого со священным писанием, нет оснований упрекнуть выдумщика во лжи. Ведь, по уверениям жрецов, из уст творца родились брахманы, из его дланей – кшатрии, из бедер – вайшьи, а из ног – шудры; почему же Муладева не мог играть в прятки со слоном внутри тыкв? Шива стоял тысячу божественных лет, принимая на свою голову сошедшую с небес Гангу; но Муладева находчивее Шивы: что стоило ему простоять под речным потоком каких-нибудь шесть месяцев?

Другие вожаки, мошенники и надувалы, тоже были не лыком шиты. Каждый наговорил с три короба.

В состязании вралей победила распутная Кхандапана. Она приворожила Солнце и вскоре понесла от него сына. Затем бесстыдница соблазнила Бога огня Агни и также зачала. Но стоит ли удивляться, что Кхандапана не сгорела от соития с Солнцем, что Агни не испепелил ее в своих объятьях? Ведь супруга Бога смерти Ямы, каждодневно совершая жертвоприношения Агни, сходилась с ним без всякого ущерба для своего тела.

Харибхадра Сури высмеивает традиционные сюжеты Вед и пуран, выворачивая наизнанку учение и догматику ортодоксального индуизма.

Пародируя кишачие цитатами шастры – священные книги, излагающие обязанности индусов, - Харибхадра Сури ссылается на якобы высказанные кем-то афоризмы: "Высокоученые и мудрые люди не могут сказать столь умно, как иной раз невежественные женщины говорят без всякой подготовки". И правильно сказано еще: "Даже прочитав все шастры и тщательно разобрав их, мужчина не скажет того, что женщина скажет без всякой подготовки". Женщина, к которой религия относилась с презрением, благодаря уму и смекалке берет верх над мужчинами. Автор истолковывает моральную победу героини как торжество простолудина над брахманом.

Пройдохи и шельмецы всегда были по душе индийской сказке, и да и санскритскому Раману. Но такого грандиозного скопища жулья, как в повести Харибхадры Сури, не знает, пожалуй, ни одно произведение индийской древности или средневековья. Только шесть человек – вожаки мошенников и распутных девок – выступают в повести как активно действующие лица, об остальных трех тысячах лишь упоминается. Но этот сонм плутов нужен Харибхадре Сури не только в качестве фона. Они полемически противопоставлены мириадам Богов, фигурирующих в священных книгах (в Ведах, в частности, также говорится о трех тысячах Богов).

Отстаивая интересы купечества и ремесленников, искусство сохраняет здравый смысл в раздираемом противоречиями мире обмана и ханжества. Пародийное осмысление священного писания превращается в сатирический смотр-парад индийского общества. Повесть Харибхадры Сури вырастает в сатирический эпос раннефеодальной Индии.

В другом произведении Харибхадры Сури – "Повести о царе Самарадитье" – содержится примечательный диалог атеиста Пингаки со своим идейным противником Виджаясинхой.

П.: Не существует души, как вещества, отдельно от пяти элементов (из которых состоит человеческое тело). Если бы она существовала, то мой дедушка, загубивший немало жизней, должен был бы, по вашим представлениям, попасть в ад, но он обязательно явился бы оттуда и предостерег меня

от дурных поступков. Коль скоро до сих пор я не получил от него предостережения, я заключаю: не существует души отдельно от тела.

В.: Закованный в цепи вор, брошенный в темницу, не может встретиться с друзьями, как бы он этого ни хотел. Точно так же находящая в аду душа не может выбраться оттуда.

П.: Мой отец был очень добродетельный человек. Он следовал наставлениям монахов, поэтому после смерти он, по-видимому, должен попасть в рай. Отец горячо любил меня. Но до сих пор не явился из рая и не наставил меня на путь истинный.

В.: Если бедняк, отправившись на чужбину, получит в удел царство, то он позабудет о своих родичах и близких. Равным образом тот, кто обретает райское блаженство, перестает думать о своем земном рождении.

П.: Предположим, что раджа поймает вора, посадит его в железный котел и зальет отверстие стеклом. Вор вскоре должен умереть. Однако если мы заглянем в котел, то не увидим души, которая должна была бы выбраться из тела.

В.: Это неверно. Представим себе, что человек находится в большом железном сосуде и дует в раковину. Хотя в сосуде нет дыр, звук раковины слышен далеко. Так же следует понимать и ваш пример.

П.: Если взвесить преступника до казни и после, мы не обнаружим разницы в весе. Это доказывает, что душа и тело неотделимы.

В.: Это неверно. Если взвесить кузнечный мех до того, как в него подули, и после того, то разницы не будет, но разве кто-нибудь станет на этом основании утверждать, будто не существует воздуха отдельно от кузнечного меха?

П.: Если расчленить тело преступника на мелкие части, мы нигде не обнаружим души. Это доказывает только единство тела и души.

В.: Этот довод несостоятелен. Если мы разрежем на части палочки, которыми добывают огонь путем трения, мы нигде не увидим огня. Однако это не означает, что в палочках не заключен огонь. Мой пример подтверждает раздельное существование тела и души.

Здесь, как и в "Повести о плутах", разум ополчился на бессмыслицу религиозных рассказней.

Проникнутая оппозиционными настроениями городских сословий, пракритская литература в течение всего средневековья успешно конкурирует с творчеством на новоиндийских и дравидийских языках.

## Тема 15. САНСКРИТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА VII—XIII вв.

Иначе складывались судьбы санскритской литературы, у которой в средние века не было питательной почвы. Разложение рабовладельческих отношений, распад крупных империй обусловили упадок санскритской словесности; он проявился в апологии монархии (Раманист Банабхатта), в псевдогероике (драматургия Харши, Бхавабхути), в лирике, противостоящей героике (Амару). Дерево санскритской поэзии уже облетело, и лишь немногим авторам удалось преодолеть жесткие ограничения канонов, которые письменно были сформулированы как в средние века.

Жанры санскритской литературы переживали "усталость формы". Драматургия начинает утрачивать Ведущую роль. Поэзия повсеместно господствует над прозой. Получают распространение *чампу* (сочетание стихов и прозы).

Наиболее выпукло черты начавшегося упадка проявились в традиционных жанрах санскритской литературы (литературном эпосе, романе, драме и т. д.), составивших ранее ее славу. Последним великим драматургом, писавшим на санскрите, был Бхавабхути. Дальнейшее развитие драматических жанров свидетельствует о большом влиянии его стиля, его подхода к избираемым сюжетам, но присущих ему глубины и страстности мысли, оригинальности обработки темы в произведениях его последователей уже нет. Так, под влиянием Бхавабхути на сюжет «Рамаяны» были написаны «Ашчарьячудамани» («Чудесный эгрет») южноиндийского драматурга Шактибхадры (IX в.), «Анаргхарагхава» («Несравненный потомок Рагху») Мурари (конец IX — начало X в.), «Баларамаяна» (««Рамаяна» для юношей») Раджашекхары (начало X в.) и ряд других пьес. Авторы этих пьес вслед за Бхавабхути трактовали сюжет «Рамаяны» как

любовное соперничество Рамы и Раваны из-за Ситы, но, в отличие от своего предшественника, сосредоточивали усилия не на психологической мотивировке поведения героев, а на изощренности стиля и риторических эффектах. Их драмам недостает композиционного единства, и от этого они иногда выглядят серией повествовательных и лирических эпизодов в стихах и прозе. К тому же они зачастую так велики по размеру, что трудно себе представить их сценическую интерпретацию.

Раджашекхаре, одному из самых плодовитых санскритских авторов, писавшему в различных художественных и научных жанрах, принадлежит помимо «Баларамаяны» еще три драмы. От одной из них, «Балабхараты» (««Махабхарата» для юношей»), перелавшей сюжет «Махабхараты», сохранились лишь первые два акта. Две другие, пракритская «Карпураманджари» и «Виддхашалабханджика» («Пронзенная статуя»), написаны в подражание «Ратнавали» Харши, но лишены присущих последней изящества и выразительности из-за того же стремления к стилистической усложненности и выпренности изображаемых чувств. Копирует «Ратнавали» также пьеса Билханы (XI—XII в.) «Карнасандари», и не менее эпигонский по отношению к классическим образцам характер носят пьесы драматурга XII в. Кшемишвары: «Чандакаушика» («Разгневанный Каушика»), основанная на Ведической легенде о царе Харишчандре, и «Найшадхананда» («Счастье нишадца»), излагающая широко известную историю о Нале и Дамаянти.

Традиционно к драматургическим произведениям причисляется «Маханатака» («Великая драма»), известная в созданных двумя авторами вариантах — варианте Дамодарамишры, состоящем из 14 актов, и варианте Мадхусуданы, изложившего тот же сюжет в 10 актах. Но в обоих случаях это не оригинальное произведение, а компиляция, в которую включены искусственно связанные друг с другом многочисленные отрывки, принадлежащие Бхавабхути, Мурари, Раджашекхаре и другим драматургам.

Значительный интерес — не столько в литературном плане, сколько в плане изучения происходившей в то время борьбы идей — представляет «Прабодхачандродая» («Восход луны знания») Кришнамишры (вторая половина XI в.). Это опыт аллегорической драмы, в которой действуют персонифицированные абстракции (Дух, Разум, Знание, Страсть, Гнев и т. д.). Кришнамишра в своей пьесе пропагандировал учение известного философа-идеалиста Шанкары. При этом главной его целью была критика индийского материализма и рационалистических учений. Драма «Прабодхачандродая» вызвала несколько позднейших подражаний, которые также представляют интерес прежде всего для истории идеологической борьбы в средневековой Индии.

Наряду с эпигонскими произведениями в жанрах большой драматургии VIII—XIII вв. исследователи отмечают успешное развитие малых драматургических жанров, в частности одноактных или двухактных пьес — *бхана* и *прахасана*.

*Бхана*, в сущности, пьеса-монолог. Поэтому, с одной стороны, жанр бханы представлял драматургу большой простор для создания индивидуального характера, с другой — требовал высокого актерского мастерства. Видимо, уже к VIII в. относится сборник «Чатурбхани» («Четыре бханы»), пока еще мало исследованный. Он содержит четыре бханы, авторство которых достоверно не установлено, но традицией первая из них — «Падатадитака» («Ногой по затылку») — приписывается Шьямилаке, «Дхуртавитасамвада» («Спор приживалы и плута») — Ишварадатте, «Убхаяябхисарика» («Влюбленные») — Вараручи и «Падмапрабхритака» («Лотос в подарок») — Шудраке. Демократический и остросатирический характер сборника «Чатурбхани» несомненен. Все четыре пьесы написаны на сюжеты, связанные с жизнью города. Хотя в каждой из них всего лишь один актер — так называемый *вита* (плут), круг лиц, так или иначе вовлекаемых в действие, очень широк: актеры и поэты, ученые и министры, горожане всех уровней и рангов, монахи, жрецы, приживалы, гетеры и т. п. Вита рассказывает частично о своих, а частично о чужих приключениях и проделках, обращается с репликами к лицам, которые якобы его окружают, повторяет их ответы, которые он будто бы слышит — словом, имитирует массовую сцену. Все бханы написаны на санскрите, но это не может поставить под сомнение народность их содержания и формы, их связь с традициями народного театра.

Как и в драматургии, в рассматриваемый период заметны черты упадка в жанре санскритской эпической поэмы (махакавья). Уже творчество Магхи (конец VII — начало VIII в.) свидетельствовало о застойных тенденциях в этом жанре. С тех пор стремление ко все большему и большему усложнению стиля становится определяющей чертой развития эпической поэзии, причем подобное стремление было присуще не только эпическим произведениям на санскрите, но и праkritской эпике, например поэме Вакпатираджи (VIII в.) «Гаудаваха» («Поражение Гауды»). Увлечение технической стороной приводит к утрате чувства пропорции, композиционной гармонии, к непомерному росту объема поэм. Так, кашмирский поэт Ратнакара (IX в.) написал громоздкую поэму «Харавиджая» («Победа Хары») об убиении Шивой демона Андхаки. Из 48 песен поэмы три посвящены описанию любовных забав Шивы, четыре — сбору армий, семь — разговору посланца Шивы с демоном; растягивая описания событий, несущественных для движения сюжета, автор старается не упустить ни одного из технических ухищрений стиля своих предшественников.

Техническая задача становится главной и для керальского поэта Васудевы (IX в.), автора поэмы «Налодая» («Победа Наля»), и для Халаюдхи (X в.) в поэме «Кавирахасья» («Тайна поэта»), и для ряда других авторов. Кавираджа (XII в.), пожалуй, пошел дальше всех в стилистической изощренности, создав поэму «Рагхавапандавия» («Рагхавы и пандавы»), в которой благодаря двузначной лексике одновременно излагаются сюжеты «Рамаяны» и «Махабхараты». Аналогичный эксперимент был предпринят его современниками Дхананджаей (XII в.) и Харидаттой Сури (XII в.). Поэмой Шри Харши (XII в.) «Найшадхиячарита» («Жизнь нишадца»), в сущности, завершается традиционная линия развития жанра махакавья.

Следует, однако, отметить вторжение в область эпических жанров новой тематики. Во-первых, в эпосе появляется исторический герой; например, проповедник джайнизма Неминатх стал героем поэмы Вагбхаты (XII в.) «Неминирвана» («Нирвана Неминатхи») и еще нескольких поэм джайнских авторов. Во-вторых, создается ряд поэм, обладающих формальными признаками махакавья, но основывающихся не на мифическом или легендарном сюжете, а на более или менее достоверных исторических событиях. Это, несомненно, было связано с характером эпохи, с борьбой за власть тех или иных феодалов, пытавшихся утвердить себя в качестве самодержавных правителей и поэтому нуждавшихся в историческом обосновании своих прав.

К историческим поэмам-хроникам относятся уже упоминавшаяся «Гаудаваха» Вакпатираджи (VIII в.), а также «Навасахасанкачарита» («Жизнь Навасахасанки») Падмагупты (XI в.), «Викраманкадевачарита» («Жизнь царя Викраманки») Билханы (XI—XII вв.), посвященная правлению царя Чалукьи Викрамадитьи, джайнская хроника Хемачандры (1089—1173) «Кумарапалачарита» («Жизнь Кумарапалы»), написанная частично на санскрите, частично на праkritе. Но лучшим произведением жанра по праву считается поэма кашмирского хрониста Калханы (XII в.) «Раджатарангини» («Река царей»). В этой поэме Калхана попытался создать хронику Кашмира от времени Ашоки до его собственной эпохи. У него, как и у других индийских хронистов, присутствуют элементы чудесного, но в целом он придерживается исторической основы. Если в первых трех главах поэмы, охватывающих период до начала VII в., историзм Калханы весьма относителен, а хронология непоследовательна, то, приближаясь к более поздним событиям, повествование становится точней, обстоятельней. Стиль Калханы в большой степени традиционен, склонен к изысканным метафорам и гиперболам, но там, где дело касается недавних по времени или тем более современных событий, становится строже и яснее. «Раджатарангини» обладает для истории литературы особым значением — практически Калхана выступает в своей хронике не только как продолжатель жанра махакавья, но и как мастер того, что можно было бы назвать «исторической повестью». Помимо художественных портретов своих современников и героев прошлого, «Раджатарангини» содержит образцы фольклорных и литературных жанров, которые дают представление о характере литературы и литературной жизни его эпохи.

Если жанры литературного эпоса и драмы в своих устойчивых чертах сложились еще в творчестве Ашвагхоши и Бхасы, в канонических установках «Натьяшастры», то вычленение лирической поэзии как самостоятельного литературного вида и ее дифференциация завершаются позже. В первую очередь широкое распространение получает жанр дидактической, сентенциозной лирики.

Лаконичные, афористические поучения издавна ценились в Индии очень высоко. Их можно встретить в «РигВеде», в брахманах и упанишадах, они составляют значительную часть религиозной литературы буддистов и джайнов, пронизывают «Махабхарату», вкраплены в литературный эпос и драму, в значительной мере определяют специфику обрамленной повести.

Начиная с середины I тыс. н. э. отдельные сентенции стали объединяться в сборники. Часть сентенций попала туда из иных жанров художественной литературы, часть, видимо, была сочинена самими составителями, а часть заимствована из устного, фольклорного обихода, но прошла стадию литературной, письменной обработки.

Наиболее известный из сборников сентенций приписывался, хотя и без всяких на то оснований, знаменитому автору «Артхашастры» Чанакье. Он дошел до нас под разными названиями и во многих редакциях, различных как по составу, так и по числу стихов. Большинство стихов составлено в эпическом метре шлока, который стал для индийской дидактической поэзии приблизительно тем же, чем элегический дистих для греческой эпиграммы. По содержанию сентенции сборника чрезвычайно пестры, среди них многие предлагают правила поведения, другие содержат суждения о женщинах, о бедности и богатстве, о царях и министрах, третьи касаются вопросов религии, воспитания, морального долга. В сборнике невозможно отыскать какой-либо композиционный или тематический принцип расположения стихов, и, как правило, каждая строфа образует самостоятельное целое. При этом афористическая структура отдельных сентенций, построенных на использовании антитезы, употреблении числовой формулы, анафоры или эпифоры и т. п., помимо того, что она облегчала запоминание, представляет бесспорную художественную ценность. Особенно это ощутимо тогда, когда сухое предписание оживляется конкретным образом или сравнением:

От дружбы с добрым злой становится добрее,  
Но добрый среди злых свой нрав не переменит;  
От запаха цветов земля благоухает,  
Но никогда цветы не будут пахнуть глиной.

Наряду с дидактической, большое распространение в литературе второй половины I тыс. н. э. получила религиозная лирика. Она также выкристаллизовалась как жанр из религиозных песнопений, панегириков и обращений к богам в Ведах и эпосе, пуранах и канонической литературе буддистов и джайнов. Излюбленной формой религиозной лирики классического периода был гимн (*стотра*). Насыщенные философскими идеями, иногда отмеченные глубоким религиозным чувством, но почти всегда составленные по законам изысканной поэзии, с применением сложных размеров и риторических украшений, эти гимны адресовались буддистами Будде и бодхисаттвам, джайнами (например, поэтами VII—VIII вв. Манатунгой и Дивакармом) — джайнским учителям и пророкам, индуистами — Вишну, Кришне, Шиве, Дурге, Сурье и другим божествам. В индуистской религиозной лирике преобладала тенденция к подробному описанию внешности бога, исходя из канонов живописной иконографической традиции. При этом в связи с той или иной деталью изображения у автора возникали воспоминания о каком-либо легендарном подвиге бога, и тогда часть гимна принимала форму своего рода героической баллады. Таков, например, гимн поэта начала VII в. Баны «Чандишатака» («Сто строф к Чанди»), обращенный к богине Дурге. В нем автор тщательно рисует облик богини, вплоть до пальцев на ее ногах, и попутно пересказывает миф о том, как Дурга уничтожила демона Махишу. Более философично звучит «Сурьяшатака» («Сто строф к Сурье») современника Баны Маюры. В своем гимне Маюра не придает Сурье, богу Солнца, какой-либо антропоморфной формы, но чтит его как символ космической энергии: лучи Сурьи, подобно кораблям, переносят людей через страшный океан бытия, его диск — врата конечного

освобождения, а само Солнце возвращает людей и богов, поддерживает мировой порядок, тождественно Брахме, Вишну и Шиве.

К концу классического периода пылкие восхваления божества в гимнах начинают принимать чувственный оттенок, и в их содержании можно уже различить сплав религиозного пафоса и эротики, который позднее стал характерным для кришнаитской и тантрической поэзии.

В сфере собственно любовной лирики долгое время решающее влияние оказывала традиция Калидасы. Как прямое подражание «Мегхадуте» возникла поэма в 22 строфах «Гхатакарпара» («Разбитый кувшин»), которая позднее была приписана Калидасе. В основе содержания «Гхатакарпары» лежит ситуация, обратная «Мегхадуте»: отсутствующему мужу передает послание с облаком его юная жена, но ни лиризма, ни поэтического вдохновения Калидасы в поэме нет.

Помимо Калидасы, среди авторов любовных стихов индийская традиция высоко чтит Маюру, который, наряду с гимном к Сурье, оставил «Маюраштаку» («Восемь строф Маюры»), воспевающую некую прекрасную девушку, спешащую на свидание, и особенно — Амару, автора так называемой «Амарушатаки» («Сто строф Амару»).

Индийская легенда рассказывает про Амару, что его облик принял знаменитый философ Шанкара, чтобы изведать все удовольствия любви, а потом в ста строфах поведал о них людям. Однако для реального отождествления Амару с Шанкарой, жившим в начале IX в., нет никаких оснований, поскольку стихи Амару уже цитирует Вамана и, по всей видимости, они были широко известны еще раньше, в конце VII в.

«Шатака» Амару представляет собой обычную для индийской лирики коллекцию любовных зарисовок, которые многим напоминают стихи Халы. Сцены, воспроизводимые Амару, лишены, однако, того народного колорита, который был присущ Хале, и картины природы не играют уже в них сколько-нибудь значительной роли. Манера описания у Амару живописна и достаточно проста, но, в сравнении с Халой, неизмеримо большее значение в его стихах имеют всевозможные риторические фигуры и звуковые эффекты.

Наиболее привлекательные черты стиля Амару — лаконичность (древнеиндийский критик и теоретик поэзии Анандавардхана заметил, что миниатюры Амару столь же содержательны, как обширные поэмы) и грациозность. В ссорах и размолвках его героев больше каприза и недоразумения, чем горечи, в их любви больше кокетства, чем страсти, но зато почти каждая сценка окрашена юмором и полна внутренней прелести. Так, юная девушка в притворном гневе прогоняет своего возлюбленного, но затем уже гневается вполне искренне, когда тот принял или сделал вид, что принял ее слова всерьез; молодая жена, думая, что муж спит, наклоняется, чтобы поцеловать его, но, заметив, что он обманул ее и только прикрыл глаза, в смущении отворачивается и т. д. Подчеркивая комическую сторону ситуации, стихи Амару почти всегда ироничны и вместе с тем естественны и лишены назидательности.

Излюбленный композиционный прием Амару — диалог:

— Пышнобедрая, ночь глуха.

Скажи, куда ты спешишь?

— Я иду туда, где живет

Тот, кого больше жизни люблю.

— Как же ты не боишься одна

Пробираться в кромешной тьме?

— Храбрый лучник Кама со мной,

Он меня охраняет в пути.

Иногда в строках Амару сквозит и более серьезная нота, но и тогда его привлекает не столько глубина страсти или самоотверженность в любви, сколько остроумная или неожиданная форма выражения этих чувств. Юноша перед разлукой говорит девушке:

— Эти дни, красавица, промелькнут,

словно миг, — лишь зажмури глаза!

— Хорошо, я так крепко зажмурю их,

что забуду, как выглядит мир.  
— Я вернусь. — Ну что ж, возвращенье твое  
будет радостью для друзей.  
— Так скажи мне, что тебе привезти?  
— На могилу пригоршню воды.

Как и другие санскритские лирические сборники, сборник Амару дошел до нас в поздних и весьма несовершенных рукописях. Только пятая часть строф в этих рукописях совпадает, порядок строф различен, и некоторые исследователи полагают, что «Амарушатака» не оригинальная коллекция, а антология, составленная каким-то компилятором. Однако единство стилистических средств и приемов в стихах Амару, единство их эмоционального тона убедительно говорят, что большая часть их принадлежит если не одному поэту, то поэтам одной школы или по крайней мере одного лирического склада.

Творчество Амару, так же как творчество Баны и Маюры, свидетельствует о том, что в VII в. шатака стала Ведущим жанром в индийской лирической поэзии. Выделившись по формальному признаку — коллекция из ста строф, — этот жанр тем не менее предполагал определенное тематическое и эмоциональное единство, и поэтому шатаки, хотя и с некоторыми оговорками, можно рассматривать как своего рода поэмы из ста независимых, но все-таки внутренне связанных частей. Особенно ясно эта специфика жанра шатаки чувствуется в поэтическом наследии крупнейшего лирика VII в. — Бхартрихари.

Бхартрихари — первый индийский поэт, стихи которого были переведены на голландский язык. Знакомством с творчеством Бхартрихари европейская культура обязана голландскому миссионеру Абрахаму Рогеру. Его книга "Открытая дверь в скрытое идолопоклонничество...", изданная посмертно в Лейдене в 1651 г., включала переводы стихотворений поэта.

За более чем триста лет, минувших после издания книги Рогера, индология прошла большой путь, но Бхартрихари остается, пожалуй, самой загадочной фигурой в литературе древности и средневековья.

О поэте существует множество противоречивых легенд и рассказов. высказываются очень противоречивые мнения. Одни считают, что поэт был царем; измена возлюбленной глубоко потрясла поэта, заставила отречься от трона и оставить мирские радости. По другой версии, Бхартрихари происходил из низшей касты и учитель обращался к нему "сын шлюхи". Одни исследователи видят в поэте буддиста, другие — брахмана. Самый любопытный и достоверный рассказ содержится в записках китайского паломника И Цзина. Он сообщает, что за сорок лет до его приезда в Индию (т. е. в 651 г.) умер великий ученый Бхартрихари, который написал грамматический трактат «Вакьяпадия» и ряд других широко известных в Индии сочинений. Рисуя Бхартрихари буддистом, И Цзин говорит, что он тем не менее постоянно колебался между монашеской и светской жизнью. Однажды — рассказывает И Цзин, — вступив в монастырь, он тут же попросил своего ученика держать для него наготове повозку, чтобы он мог сразу же уехать, как только соблазны мира возьмут в нем верх. И Цзин в связи с этим приводит также стихотворение, в котором Бхартрихари упрекает себя за эти колебания.

Китайский паломник не упоминает в своем сообщении о шатаках Бхартрихари. Кроме того, в своих шатаках Бхартрихари выступает не как буддист, а, скорее, как шиваит. И все-таки рассказ И Цзина о личности Бхартрихари настолько соответствует содержанию и духу дошедших до нас от его имени стихов, что большинство ученых склонны принять гипотезу о тождестве Бхартрихари-грамматика и Бхартрихари-поэта.

Нет единодушия среди индологов и в вопросе о творческом наследии Бхартрихари; ученые согласны лишь в том, что ему принадлежат три сборника "Шатакатраям": "Сто строф о морали", "Сто строф о любовной страсти", "Сто строф об отречении".

"Шатакатраям" Бхартрихари, или "Тришати" ("Три шатаки") занимает одно из наиболее значительных мест в литературном наследии народов Индии. Этот литературный памятник включает в себя, как было сказано выше, три сборника: "Нитишатака" (Сто строф о морали, или о мудрости житейской), "Шрингарашатака" (Сто строф о страсти любовной), "Вайрагьяшатака"

(Сто строф об отречении, или об отвержении мира). Нитишатака соответствует *артхе* – уровню повседневного материального бытия, Шрингарашатака соответствует *каме* – уровню эмоционально-эстетического переживания, Вайрагьяшатака ставит проблемы *дхармы* и *мокши* – конечного освобождения. Уже по одним названиям шатак видно, что Бхартрихари имеет дело с традиционными для древнеиндийской философии аспектами жизни: любовью, практическим поведением и духовным освобождением. Но, как ни у какого другого индийского поэта, традиционная тематика подвергается у Бхартрихари субъективной трактовке, иногда настолько очевидно выраженной, что отдельные строфы читаются как отрывки из лирической исповеди поэта.

Основной мотив творчества Бхартрихари — борьба с собственной приверженностью к иллюзорным соблазнам жизни; с одной стороны, женщины, царский двор, богатство, а с другой — безразличие к чувственным радостям, мудрое размышление, бесстрашие — вот два полюса, которые поддерживают лирическое напряжение в поэзии Бхартрихари и определяют содержание каждой шатаки.

Особенно четко это выражено в «Шрингарашатаке». Часть строф шатаки прославляет красоту женщин, счастье взаимной любви, силу страсти. Влюбленная девушка бродит в прохладном лесу и в душевном смятении, путая день и ночь, заслоняет лицо платком от лунного света, так как принимает его за палящие лучи солнца. А для самого поэта нет иного света, кроме его возлюбленной, и без нее «весь мир был бы покрыт мраком». Женщины обладают удивительной силой. Можно обуздать бешеного слона, можно убить льва, но нельзя найти мужчин, которые сумели бы противостоять власти бога любви:

Поэты в женщинах, поверь, не смыслят ничего.  
Они твердят нам все одно, — что женщина слаба.  
Но если взглядом женских глаз сам Индра побежден,  
Как можно, право, говорить о слабости ее?

Но ведь женщины так часто употребляют свою силу во зло, — и другая часть стихов шатаки совсем иная по тону. Пока возлюбленная рядом, она подобна нектару, но стоит ей удалиться, и она становится хуже яда. Все больше и больше строф говорят о разочаровании в любви. Поэт сетует на непостоянство, легкомыслие, жестокость женщин. Светоч знания, пишет Бхартрихари, до тех пор горит в душе человека, пока его не задует дыхание любви. Если в одной из строф Бхартрихари, используя игру слов, уверяет, что лица женщин — «лунные камни» (или «прелестны, как луна»), волосы — «сапфиры» (или «иссиня-черные»), ладони — «рубины» (или «цвета розового лотоса»), и все они «будто созданы из драгоценных камней», то в другой он, словно бы нарочито, сам себя опровергает:

Зачем нам величать лицо — луной,  
Иль парой синих лотосов — глаза,  
Иль золота крупинками — частицы,  
Из коих состоит живая плоть?  
Лишь истину презревшие глупцы,  
Поверив лживым бредням стихотворцев,  
Телам прекрасным служат, состоящим  
Из гладкой кожи, мяса и костей.

И вопреки строфам, воспевающим радость любви, Бхартрихари все чаще утверждает, что красота — это зло, а женщина ядовита, как змея.

В Шрингарашатаке персонифицируется Кама - Бог любви, объективно неизбежной силы телесной страсти, вполне земной и материальной, обязательного атрибута человеческой природы, избавиться от которого не могут ни подвижники, ни мудрецы.

Та же тема крушения иллюзий звучит и во второй шатаке («Нитишатаке») Бхартрихари, но теперь уже она решается в ином, социальном плане. Поэт далек от бунтарства, он просто показывает свое постепенное разочарование в богатстве, правителях, свое осознание несправедливости их всевластия, но это придает его строфам оттенок социального протеста. Так, с горечью он пишет, что все добродетели в его время связаны с золотом и «без денег

пустой звук и благородство, и доброта, и мужество», он сетует на бесправие подданных и особенно часто говорит о пороках царей, которые должны бы были, «как корова теленка, пестовать свой народ, поскольку от него зависят все их блага», а а между тем они ослеплены высокомерием, презируют истинных друзей и приближают к себе «негодяев, которых нужно опасаться, как стрелы, направленной в сердце».

Бхартрихари может противопоставить богатству и царскому могуществу только знание, без которого «человек становится бесхвостым и безрогим животным». Отсюда его гордость своим званием поэта, ибо поэт обладает «непреодолимым достоянием знания, духовным золотом, которое у него нельзя похитить»; но знание, как и поэтический дар, не пользуется нигде почетом, и единственным спасением от суетности и несправедливости мира представляется Бхартрихари уход от страстей, отрешенность.

В центр Нитишатаки поэт поставил проблему добродетельного человека. Он подробно обрисовывает свой идеал. Его характеризуют такие качества, как: скромность, твердость в убеждениях, честность, прямотуше, деликатность, красноречие, бескорыстие, правдивость, чистота духа, доброта, стойкость в несчастье, умеренность при процветании, доблесть в сражении и др.

В «Вайрагьяшатаке», которая как бы содержит итог размышлений поэта о жизни и где тема отрешенности становится центральной, Бхартрихари призывает «питаться только плодами и кореньями», «уходить в леса, где не звучит слово царей, ничтожных, со слепым рассудком и больных страстью к богатству». Привязанность к жизни и ее чувственным радостям кажется ему нелепой, Ведь наслаждения «мимолетны, как игра молнии», а жизнь «непрочна, как капля дождя на поверхности листа лотоса». Только аскеза, отрешенность от желаний, размышления о бесконечном могут противостоять разрушительной силе времени, испепеляющего и роскошные города, и могучих царей, и красавиц с луноподобными лицами, и даже гимны поэтов:

День да Ночь, две кости игральных,  
Забавляясь, бросает Время.  
Наше племя людское — пешки  
Перед ним на игральной доске.

И поэтому снова и снова Бхартрихари заклинает свой разум не искать «хрупких наслаждений бытия». Однако Бхартрихари был слишком искренний художник, значительно больше поэт, чем проповедник, чтобы свести смысл своих страстных стихов к сухой традиционной доктрине. Как в «Шрингарашатаке» отражены его колебания между привязанностью к женщинам и любви и разочарованием в них, как в «Нитишатаке» за язвительным скепсисом в адрес действительности часто скрывается горечь несбывшихся надежд, так и в «Вайрагьяшатаке» идея бесстрастия и отрешенности находится в мучительном разладе с человеческим естеством поэта. Жажда жизни, признает Бхартрихари, не оставила его, хотя он ничего не добился, блуждая «по недоступным и опасным дорогам», поступая в услужение и получая, «пугливый, как ворона», пищу в чужих домах. Отшельничество, аскеза, бесстрастие, т. е. тот единственный путь к спасению, который, казалось бы, открылся перед поэтом, не смог спасти его от земных желаний:

Пусть ем однажды я в день  
Скудную пищу подаянья,  
Одеваюсь ветхой одеждой  
Из сотен старых лоскутьев,  
Голая земля — мне ложе,  
Слуги — собственное тело.  
Увы, привязанность к этому миру  
Не дает мне покоя.

Особое значение в контексте Вайрагьяшатаки приобретает *Кала* – персонификация Времени, которому подвластно все во Вселенной, ничто не может перед ним устоять, всё и все беспомощны перед ним. В этой шатаке содержится призыв стать на путь подвижничества.

Ниже следуют отрывки из шатак.

*Шрингарашатака:*

- Улыбкой и движением, стыдливостью и хитростью, гневными взорами и кокетливыми взглядами, сладкими речами, ревнивой ссорой или страстными объятиями – всеми этими выражениями любовного чувства нас связывают женщины.
- Держись, друг, подальше от кобры в облике женщины, чей взор пылает ядовитым огнем кокетливых очей, свирепой по природе, несущей капюшон любовных ласк! Если обычная змея тебя укусит, то можно излечиться снадобьями, но того, кто уязвлен хитроумной женщиной, отказываются лечить даже знатоки мантр.
- Зачем, красотки, мечете мы томные взоры своих стыдливо полуприкрытых от страсти глаз? Бросьте, бросьте, напрасны ваши усилия! Уже иные мы, юность миновала, помышляем ныне о подвижничестве в лесу, обман разрушился, и мы смотрим теперь на этот мир, словно на никчемную травинку.

*Нитишатака:*

- Один так стиснет в руке песок, что из него польется масло, другой, измученный жаждой, ухитрится утолить ее водой из миража, третьему в странствиях дальних довелось поймать зайца за рога, но нет на свете того, кто смог бы убедить упрямого дурака.
- Чтобы скрыть невежество, творец решил создать молчание, которое служит украшением неучей, особенно в собрании ученых.
- Когда я вкусил какие-то крохи знания, то овладело мною безумие и дух мой обуяло сумасшествие: "Я – всезнающ!" Но вот мало-помалу начал я общаться с мудрыми людьми, покинула меня лихорадка безумия, и стало ясно мне: "Я – глуп!"
- Украшают человека не браслеты, не лунномерцающие жемчужные ожерелья, не омовения, не притирания, не цветы, не затейливые прически, а только лишь сила изящного слова – все украшения преходящи, но вечно украшение – "украшенная речь".
- Воистину знания – величайшее украшение человека, надежно укрытое Богатство; знание доставляет наслаждение, приносит славу и счастье; знание – учитель учителей.
- Знание – истинный друг в скитаниях; знание – высочайшее божество. Даже цари почитают знание, а не Богатство; лишенный знаний – скот.
- Царь гибнет от дурных советов, аскет – от мирских привязанностей, сын – от чрезмерных ласк, брахман – от невежества, семья – от плохого сына, добродетель – от общения с негодными людьми, скромность – от вина, земледелие – от небрежения, любовь – от разлуки, дружба – от недостатка доверия, благополучие – от неразумного поведения, богатство – от беззаботности.
- Если ты, царь, хочешь доить эту землю-корову, то корми народ, как кормят теленка молоком, и когда народ будет постоянно ощущать твою заботу, то и земля будет, подобно "пожелай-дереву", приносить разнообразные Богатства.
- Безжалостность, беспричинные ссоры, похищения чужих денег, увод чужих жен, нетерпимость к родственникам и друзьям – вот что составляет природу негодяев.

*Вайрагьяшатака:*

- Сколь долго ни длились бы земные радости, они все равно исчезнут. Так что за разница – почему бы человеку самому не расстаться с ними? Ведь по своей воле скитаясь в погоне за ними, подвергает душу себя жесточайшим испытаниям, если же по своей воле покидает их, обеспечивает себя наслаждение бесконечным покоем.
- Жизнь – игра волн, счастье в юности – считанные дни, сокровища – мираж мысли, все наслаждения – только сверканье молнии в сезон дождей, объятия возлюбленных – еще того короче; лишь те, кто душой привязан к Брахману, переживут океан страха перед бытием.
- Слава тебе, Время, по чьей воле все ушло путем воспоминаний – и блистательная столица, и могучий царь, и окружавшие его вассалы, и мудрые советники, и луноликие жены, и сонмы заносчивых князей, и поэты, и славословия!
- В доме, где прежде жили многие, теперь живет всего лишь один; где прежде жил один, а потом многие, там ныне нет никого, - так Время, бросая день и ночь, играет людьми-пешками на игровой доске Вселенной.

В творчестве Бхартрихари явно обозначился разлад поэта с действительностью. Бхартрихари отвергает богатство, роскошь, корит царей.

Земля, земля. С материками  
И океанами – что ты? Ничтожный  
Атом в мирозданье!  
И даже этот атом множество царьков  
Стремятся разорвать на части  
И войны страшные ведут!  
Но что же они способны людям дать?  
Проклятие царям!  
Проклятие и тем.  
Кто за подачку им вослед готов бежать!

Как и вообще в санскритской лирике, каждая строфа Бхартрихари — замкнутое целое. Каждую одухотворяет собственная мысль, самостоятельная идея; а емкая форма длинного, как правило, метра позволяет сконцентрировать в одной строфе содержание, иногда вполне достаточное для небольшой поэмы. Но при всем том строфы шатак, как мы видим, не просто соположены друг с другом, но все вместе как бы создают синтетическую картину окружающей их автора действительности. Эта картина волнует, поскольку в ней отразились субъективные настроения поэта, но ей свойственна и несомненная объективная ценность. Та иногда прекрасная, иногда полная противоречий, а иногда и трагичная действительность, которая стоит за строфами Бхартрихари, была незнакома его предшественникам в поэзии, но она явно воплотила в себе какие-то существенные черты индийского поэтического мировосприятия конца классической эпохи.

Основные жанры санскритской литературы — эпос, драма, лирика — были жанрами поэтическими. И хотя индийская поэтическая теория никогда не считала метрическую форму определяющей для художественного творчества, в силу устойчивой традиции, истоки которой уходят в Ведийскую эпоху, проза в древнеиндийской литературе играет сравнительно малую роль. Поэтому вызывает особый интерес единственный чисто прозаический жанр классического периода — санскритский роман. Собственно говоря, романом этот жанр можно назвать только условно. Фабульный интерес в санскритском романе, как правило, отсутствует, и внимание автора перенесено на изысканные вставные описания природы, городов, жилищ отшельников, внешности героев и т. п., на всякого рода риторические эффекты и стилистические ухищрения. Иными словами, санскритский роман по сути дела целиком усвоил принципы поздней эпической поэзии, и его можно было бы вполне рассматривать как прозаический вариант литературного эпоса, если бы, в отличие от последнего, он заимствовал свое содержание не из сказочной литературы и фольклора, а из древних героических легенд и мифов, как это делали авторы эпических поэм.

Однако по крайней мере один из сохранившихся санскритских романов — «Дашакумарачарита» («Приключения десяти царевичей») Дандина — не вполне укладывается в очерченные выше границы жанра. Как и у других романистов, у Дандина достаточно четко ощущается стремление к громоздким описаниям в изысканном стиле эпоса; как и они, он не прочь продемонстрировать свое знакомство с «наукой любви» или искусством политики. Но при этом он вполне сохраняет вкус к развлекательному и простому повествованию, умение искусно строить интригу, наконец, острую наблюдательность и стремление изображать реальную жизнь.

В «Дашакумарачарите» речь идет о царевиче Раджавахане и его девяти товарищах, которые по воле судьбы были надолго разлучены, а затем встретились и по очереди рассказывают друг другу о своих приключениях. Композиция романа, таким образом, очень близка к обрамленной повести, с той разницей, что в последней вставные эпизоды иллюстративны и не имеют никакого отношения к содержанию рамки, а у Дандина они, хотя и вполне самостоятельны, в какой-то мере дополняют основное повествование о судьбе Раджаваханы, и это придает роману известное сюжетное единство. Тем не менее, как и в

обрамленной повести, весь смысл романа — именно во вставных эпизодах-рассказах, каждый из которых составляет отдельную главу. Смена рассказчиков позволяет Дандину создать причудливый калейдоскоп приключений, в которые он вовлекает бесконечное количество разнообразных персонажей, принадлежащих ко всем классам общества и Ведущих различный образ жизни. Перед глазами читателя проходят ловкие и удачливые царевичи и царевны, изгнанные цари и жестокие тираны, пылкие, но легкомысленные любовники, фокусники, аскеты и лжеаскеты, гетеры, глуповатые торговцы, лекари, благородные воры, трусливые стражники и т. д.; вместе с героями читатель попадает в игорный притон, присутствует на петушином бою, следит за изящными движениями танцовщицы или за игрой девушек в мяч. Иногда в ход событий вмешиваются сверхъестественные силы, главным образом всякого рода демоны, иногда в повествование вплетены популярные сказочные мотивы о волшебном омоложении, чудесном кошельке, избавляющем от жажды и голода талисмানে, но общий реальный колорит рассказа этим почти не нарушается, и широта и правдивость изображения действительности у Дандина напоминают о «Мриччхакатике» Шудраки, которого он в этом отношении даже превосходит.

Живость и развлекательность рассказа Дандина усиливают щедро рассыпанные по роману юмористические сцены; при этом некоторые комические эпизоды, например соблазнение «великого праведника» старца Маричи гетерой Камаманьджари (2-я гл.) или описание бедственного положения царя, неуклонно следующего наставлениям «Артхашастры» (3-я гл.), имеют явно сатирический оттенок. Однако в рисуемой Дандином картине нравов трудно нащупать его собственный положительный идеал, он готов подвергнуть осмеянию всех и вся, без различия касты и звания: и царя, и брахмана, и аскета, и торговца, и простого ремесленника или крестьянина. Даже боги вызывают в романе весьма малое уважение, и на них ссылаются главным образом тогда, когда нужно оправдать какой-либо аморальный проступок (например, гетера, чтобы убедить старца Маричи в греховности его отказа от плотских наслаждений, перечисляет ему любовные авантюры небесных богов). Вообще никакие нравственные проблемы не волнуют героев романа и не определяют отношения к ним автора. Один из царевичей, Вишрута, использует для обмана храм и имя богини Дурги, другой — Упахараварман — соблазняет чужую жену, а затем с ее помощью убивает мужа, третий — Апахараварман — ловкий вор, который разоряет грабежами весь город. Правда, Упахараварман оправдывает себя тем, что его связь с царицей Кальпасундари предопределена в их предыдущих рожденьях, а Апахараварман награбленными деньгами хочет вознаградить купца, обобранного гетерой, но по сути дела они нисколько не скрывают, что единственной целью всех их поступков является личный успех. «На этом свете, — говорит царевич Мантрагупта, — успех не венчает усилий того, кто не обладает энергией. Но если люди не беспечны, они всегда держат в своих руках собственное счастье»

И к этой откровенно антифаталистической, хотя и достаточно свободной морали присоединяется и автор романа, тем более что его основной задачей было создать не дидактическое, а развлекательное произведение, полное выдумки и забавных приключений.

Дандину, помимо «Дашакумарачариты», приписывается один из самых популярных в Индии трактатов по поэтике — «Кавьядарша» («Зеркало поэзии»), а также еще один роман — «Авантисундарикатха» («Повесть об Авантисундари»), сохранившийся только во фрагментах. Обращает на себя внимание, однако, то обстоятельство, что в «Кавьядарше» имеются теоретические предписания, которые открыто нарушаются в «Дашакумарачарите», а «Авантисундарикатха», хотя отчасти и перекликается с первым романом Дандина по содержанию, решительно отличается от него по стилю и манере изложения. В этой связи, а также по ряду иных соображений существует сомнение, идет ли речь во всех трех случаях об одном и том же Дандине. И от того, как решают те или иные специалисты этот вопрос, зависит и датировка «Дашакумарачариты»: предполагают, что роман написан в начале VII в., если «Дашакумарачарита» и «Авантисундарикатха» принадлежат разным авторам, и только в конце VII в., если — одному.

В том же VII в. жил другой индийский романист, Субандху. Но его роман «Васавадатта» и по целям своим, и по духу имеет с «Дашакумарачаритой» мало общего и представляет собой традиционный образец санскритского жанра со свойственными ему описательностью и стилистической изощренностью.

Сюжетом для «Васавадатты» послужил насыщенный сказочными элементами рассказ о любви царевича Кандарпакету и царевны Васавадатты, увидевших друг друга в сновидениях и после многих приключений счастливо отпраздновавших свою свадьбу. Этот сюжет почти совсем не осложнен в романе вставными историями, и тем не менее он очень мало интересует автора. Отсутствие вставных эпизодов с лихвой восполняют длинные и подробные описания ландшафта, красоты героини, мужества героя, батальных сцен, и хотя часть этих описаний не лишена изобразительной силы, в целом они утомительно растянуты или чересчур насыщены красками и образами. Используя особенности санскритского языка, Субандху создает необыкновенно длинные сложные слова, украшает свои описания всевозможными риторическими фигурами, учеными ссылками, аллитерациями и ассонансами, нагромождает вокруг каждого понятия бесконечное число эпитетов, так что нередко одно предложение занимает в романе около ста или даже более ста строк.

Демонстрация виртуозного владения языком и является, по-видимому, подлинной целью романа. Индийцы считали Субандху непревзойденным мастером *вакроти* — образной (букв. «гнутой») речи, да и сам он называет свой роман сокровищницей литературных приемов и особенно гордится тем, что от каждого слога в нем зависит та или иная игра слов. В игре слов Субандху действительно не знает себе равных и пользуется ею почти в каждом предложении. Но даже такое удивительное свойство языка романа, делающее его практически непереводаемым на другие языки, не могло компенсировать отсутствия в нем подлинного динамизма повествования.

Последний крупный санскритский романист, Бана, жил вскоре после Субандху и, хотя он разделял многие недостатки своего предшественника, явно превосходил его многосторонностью таланта. Наряду с религиозным гимном в честь богини Чанди, о котором упоминалось ранее, Бане принадлежат два романа в прозе — «Харшачарита» («Жизнь Харши») и «Кадамбари», пользующиеся до сих пор в Индии широкой популярностью. В истории санскритской литературы Бана — примечательная фигура еще в одном отношении. Это единственный древнеиндийский писатель, о жизни которого мы располагаем достоверными и относительно полными сведениями, причем эти сведения исходят от него самого. Первые главы «Харшачариты» не что иное, как автобиография Баны (жанр неизвестный древнеиндийской литературе ни до, ни после него), где автор описывает своих предков, родителей, рассказывает о людях, с которыми он был близок, о своем путешествии по различным областям Индии, наконец, о том, как он попал ко двору царя Харши в Канаудже и сделался придворным поэтом и летописцем его жизни. Благодаря этому рассказу мы не только можем достаточно точно установить время жизни Баны (роман «Харшачарита» он написал незадолго до смерти Харши в 647 г.), но и представить себе его окружение, его литературные вкусы и политические симпатии.

Уже это автобиографическое вступление показывает, что «Харшачарита» — роман не вполне обычный. Если «Васавадатта» Субандху — роман-сказка, если «Дашакумарачарита» Дандина часто называют индийским «плутовским романом», то «Харшачарита» напоминает исторический роман или роман-хронику: его героем Бана делает своего государя Харшу и пытается изобразить действительные события его царствования. Тем не менее считать этот роман подлинно историческим можно, лишь исходя из индийских стандартов. Хотя достоверность некоторых его эпизодов подтверждена подписями и иными косвенными свидетельствами, Бана меньше всего стремится дать политическую историю своего времени или представить события в их последовательности и закономерности. Историческую ценность имеют главным образом живые картины жизни двора, армии, отношений буддистских и иных религиозных сект, а основной целью Баны было составить панегирик жизни своего патрона, используя весь арсенал известных санскритской литературе приемов изображения эпического

или романического героя. Отсюда — мифологическая генеалогия Харши в третьей главе романа, отсюда — многочисленные мифологические реминисценции в остальных его главах, отсюда — традиционные описания празднеств, восходов и заходов луны и солнца, гор, рек, движения армии, лесных обитателей и т. п., заполняющие чуть ли не большую часть романа.

В отличие от «Харшачариты», второй роман Баны — «Кадамбари» — по типу своему родствен роману Субандху. Содержание его заимствовано из «Брихаткатхи» Гунадхьи и сводится к сказочной истории любви царевича Чандрапиды и красавицы-отшельницы Кадамбари. Как и у Субандху, оно настолько перегружено вставными описаниями, что нить рассказа нередко теряешь из виду. К тому же сюжет романа неразрывно связан с индусской концепцией переселения душ (почти все его герои выступают то в одном, то в другом земном воплощении), и, поскольку их отождествление происходит только в эпилоге, в середине романа читатель, по выражению немецкого санскритолога А. Вебера, чувствует себя заблудившимся «в индийских джунглях».

Однако, несмотря на всю усложненность содержания романа (такая усложненность была во вкусе поздних санскритских авторов), в целом его композиция достаточно искусна и изобретательна. Как и авторы обрамленной повести, как и Дандин, Бана сочетает в «Кадамбари» главное и подчиненные повествования. Но, в отличие от своих предшественников, Бана вводит подчиненные повествования для того, чтобы сообщить об эпизодах, которые основной рассказчик не мог знать. Он располагает события не в хронологическом порядке, а в той последовательности, в какой с ними знакомится герой, и поэтому развязка — «узнавание» героями друг друга — столь же неожиданна для них самих, как и для читателя, чью заинтересованность Бана стремится поддержать до конца романа. Прибегая к такой структуре, во многом превосходящей построение некоторых современных романов, Бана мастерски использует и иные композиционные приемы: вводит вторую любовную пару, чьи злоключения оттеняют перипетии судьбы главных героев, применяет контрастные описания, обрывает рассказ в какой-либо из кульминационных его точек, откладывая объяснение случившегося на будущее, и т. д. Повествовательная задача для Баны имеет огромное значение, и в стремлении увлечь читателя занимательностью романа он добивается большого успеха.

В своих романах, как уже было сказано, Бана не избежал многих излишеств, свойственных литературе его времени. Он перенасыщал свой стиль смысловыми и звуковыми тропами, длинными сложными словами, скрупулезно детализованными описаниями, нагромождал эпитеты так, что одно предложение растягивалось на несколько страниц, часто пользовался настолько редкими словами, что их можно было отыскать лишь в ученых лексиконах. Как и в романе Субандху, его излюбленным приемом была игра словами, имеющими двойное значение. Однако, если для Субандху стилистические украшения были самоцелью и с точки зрения содержания романа нередко казались даже абсурдными, Бана стремился хотя бы внешне их оправдать. Так, составляя в «Харшачарите» высокопарный панегирик в честь Харши, Бана придает каждому эпитету двойной смысл, но при этом, если первое значение предлагает мифологическую параллель достоинствам царя, второе опирается на реальные либо мнимые факты его биографии:

Для нас он Индра, сделавший неподвижными крылатые горы (или: победитель армий, успокоивший вассальных царей).

Он — Праджапати, водрузивший землю на капюшон змеи Шеши (или: владыка народа, проявивший милосердие ко всем иным правителям).

Он — Вишну, добывший Лакшми при пахтанье океана (или: лучший из людей, завоевавший славу, разбив царя Синдха).

Он — Шива, овладевший рукой Дурги, дочери Гималая (или: верховный властелин, наложивший дань на недоступную страну снежных гор) и т. д.

Бана жил в VII в. Его творчество пришлось на то время, когда эпоха высшего расцвета санскритской литературы была уже позади. Со своими современниками он разделял любовь к усложненной и изысканной форме, сузившей диапазон возможностей искусства. Ему были

чужды этико-философская устремленность и ясная гармония произведений Калидасы, социальная зоркость и острота характеристик драмы Шудраки, широта охвата действительности и непринужденный комизм романа Дандина. И все-таки сквозь наметившиеся в его произведениях черты литературного регресса в них ясно различимы также такие достоинства, которые роднят их с предшествующей традицией и даже в какой-то мере ее обогащают. Это и сила поэтического воображения, и изобретательность в композиции, и лиризм, и глубина воспроизведения человеческих эмоций. Поэтому творчество Баны в большей мере, чем творчество иных древнеиндийских писателей, можно рассматривать как своего рода переходную ступень между классическим и новым, последовавшим за ним периодом развития индийской литературы.

Проза на санскрите после Дандина и Баны развивалась слабо. Роман представлен лишь эпигонскими произведениями, явно подражающими «Кадамбари» Баны. Таковы, например, романы «Тилакаманджари» Дханапалы (X в.) и «Гадьячинтамани» («Волшебный камень прозы») Вадибхасинхи (XII в.), авторы которых обращаются к джайнской мифологии. Зато в период VIII—XII вв. оформляется и получает значительное развитие новый эпический жанр — чампу, в котором проза и стихи играли равноправную роль. Хотя уже Дандин упоминает о существовании этого жанра, практически древнейшие известные нам образцы относятся не ранее чем к X в., когда Тривикрамахатта написал чампу «Дамаянтикатха» («Повесть о Дамаянти»), или, как иначе она называется, «Налачампу» («Повесть о Нале»). Как свидетельствует само название произведения, в основе его лежит легенда «Махабхараты» о Нале и Дамаянти. Однако забота об изощренности стиля занимает Тривикрамахатту больше, чем стремление последовательно развить избранный им сюжет.

Наряду с чампу, разрабатывавшими традиционные эпические сюжеты, появляются и чампу дидактические, как, например, «Яшастилака» («Средоточие славы») Сомадевы Сури (X в.). Автор, один из видных джайнских наставников, использовал в нем популярную у джайнов легенду о Яшодхаре, царе Аванти, в изложение которой Сомадева Сури широко ввел картины реальной жизни, создал сатирический портрет министра — мздоимца и ханжи. Однако главное в его произведении — три последние главы, содержащие джайнские наставления и проповеди.

В дальнейшем чампу оказался очень удобной литературной формой, позволяющей решать различные идеологические задачи. Хотя у индийских литературоведов, а вслед за ними и у европейских, существует известное пренебрежение к чампу, нельзя не заметить, что этот жанр сыграл серьезную роль в развитии повествовательных жанров, и в частности романа в новоиндийских литературах.

Начиная с VIII в. получают также значительное распространение малые эпические жанры стихотворной или прозаической повести, вырастающей из фольклорных циклов или отдельных популярных сюжетов. Они несут на себе, как правило, печать народности, острой социальной сатиры, отличаются демократической социальной направленностью, хотя формально и не выходят за рамки господствовавшей феодально-религиозной идеологии.

Стилистическое и тематическое богатство этих произведений определило их самостоятельное значение в истории средневековой литературы народов Индии. Образцом рационалистической сатиры можно считать повесть джайна Харибхадры Сури (VIII в.) «Дхуртакхьяна» («Повесть о плутах»), в которой использован традиционный индийский прием рамочной композиции. В рамке рассказывается, что однажды в пору дождей собрались плуты, воры и мошенники со всей Индии в одном из парков города Удджайини. Всех их мучил голод и холод, а так как во время дождей их промысел невозможен, то они и ломали головы над тем, как сыскать себе пропитание и согреться. Тогда один из них предложил, чтобы каждый рассказал о себе выдуманную историю; но тот, кого уличат во лжи, должен будет кормить всех остальных; если же кому-нибудь удастся с помощью сказания о бхаратах, пуран, «Рамаяны» и иных священных книг доказать истинность своей истории, то рассказчика провозгласят царем всех плутов и в его честь будет устроен пир. Предложение было принято, и вслед за тем каждый рассказывает о своих приключениях. Из этих вставных историй Харибхадра и создает своеобразную и яркую плутовскую повесть. При этом, опираясь на свою блестящую эрудицию,

прекрасное знание канонических памятников, Харибхадра подвергает язвительному осмеянию самые основы индуизма, демонстрирует их нелепость, несовместимость с элементарными требованиями разума, являющегося для него критерием истины.

Последние века I тыс. н. э. богаты и другими сатирическими произведениями малых жанров, которые, к сожалению, остаются до настоящего времени мало исследованными. К ним относятся «Куттанимата» («Наставление сводни») Дамодарагупты, «Самаяматрика» («Матушка-наставница») Кшемендры и др.

Кшемендра (XI в.) был одним из талантливейших мастеров слова. Хотя он творил во многих родах литературы, ярче всего проявил себя в сатире. В поэме «Самаяматрика» героиня — куртизанка Канкали скитается по Кашмиру в разных облициях — монахини, мнимой вдовы, воровки, сводни, торговки, нищенки, продавщицы цветов, фокусницы и даже святой. Попадая в самые разнообразные ситуации, Канкали дает волю своему язвительному языку и не щадит никого из людей, встретившихся ей во время скитаний. Ее обличительные и поучающие речи и составляют основное содержание поэмы. Из других произведений Кшемендры следует отметить близкую по духу к «Самаяматрике» поэму «Калавиласа» («Наслаждение искусством»). В ней прославленный в индийском фольклоре плут Муладева наставляет своего ученика Чандрагупту, сына купца, в искусстве мошенничества, в проделках знахарей, купцов, ювелиров, певцов, актеров, аскетов и т. д. Целая глава посвящается писцам-каястхам, занимающим высокие посты в феодально-бюрократической иерархии. Кшемендра продолжил свою галерею сатирических образов, почерпнутых из индийской действительности, в поэмах «Дешопадеша» («Наставления») и «Нармамала» («Венок шуток»). В последней высмеиваются и феодальная бюрократия, и буддийские монахи, и индусские проповедники-шиваиты. Примечательно, что резкого и определенного в своей сатире Кшемендру до сих пор недооценивали исследователи санскритской литературы. Это объясняется прежде всего тем, что он, с одной стороны, травестировал принятые в литературе шаблоны и, с другой — обратился к темам и художественным приемам, шедшим вразрез с традицией.

В VII—XII вв. лирическая поэзия на санскрите в основном развивается в малых формах, так называемых *муктака*, т. е. отдельных лирических стихотворениях в две-четыре-шесть — редко — больше строк. Лирическая поэзия этой поры сохранилась по большей части в антологиях, составляющихся в XI—XIV вв. — таких, например, как «Субхашитаратнакоша» («Сокровищница изящных речений») Видьякары, «Субхашитавали» («Цепь изящных речений») Валлабхадевы, «Шарнгадхарападдхати» («Собрание стихов, составленное Шарнгадхарой») Шарнгадхары и ряде других.

Антологическая лирика исключительно богата по жанрам, содержанию, идеям, образности. Стихотворения антологий либо приписаны тому или иному автору, либо анонимны. Интересно, что анонимными часто оказываются стихотворения остросоциального содержания. Весь материал антологий обычно тематически распределен по главам: «О солнце», «О луне», «О звездах», «О нищенстве», «О царях», «О поэтах» и т. п. Как специфическую черту антологий можно отметить местные симпатии их составителей; так, бенгалец Видьякара уделяет особое внимание бенгальским поэтам, писавшим на санскрите, а раджастанец Шарнгадхара тяготеет к авторам, связанным с царствами Северо-Запада Индии.

Другие жанры лирической поэзии, в частности жанр шатака, после Амару и Бхартрихари уже не достигают былых вершин, часто позднейшие произведения в этих жанрах носят подражательный характер. Наиболее оригинальной лирической поэмой является «Чаурапанчашика» («Пятьдесят строф о тайной любви») кашмирского поэта Билханы (XI—XII вв.). Ее достоинство в том, что автор попытался в ней найти для выражения лирического содержания сюжетную основу. Поэта, уличенного в любовной связи с принцессой, Ведут на казнь, и он слагает по пути на эшафот стихи о своем чувстве. Тронутый его стихами, раджа сменяет гнев на милость, повелевает освободить поэта и в награду за его любовь позволяет ему жениться на принцессе.

Значительное развитие приобретает в VIII—XIII вв. санскритская религиозная лирика, тесно сплетенная с эротической тематикой. Порожденная всем разнообразием религий и культов той поры, религиозная лирика, наряду с обычными для светской литературы формами, представлена и своими собственными специфическими жанрами, происхождение которых может быть прослежено вплоть до ведийских гимнов и формул. При этом было бы, однако, трудно выделить жанры, характерные только для буддизма или, скажем, только для шиваизма. Наряду, например, с буддийской «Локешварашатака» («Шатака в честь Локешвары») Ваджрадаты (IX в.) есть и шатаки других авторов, исповедующих иные религии. Стотра (гимн) как основной жанр религиозной лирики был широко распространен и у буддистов, и у джайнов, и у индусов, к какой бы секте они ни принадлежали. Выдающемуся индийскому философу Шанкаре (IX в.), к учению которого восходят истоки современного индуизма, приписывается около двухсот стотр. Вряд ли можно, однако, считать, что все они сочинены им самим; по крайней мере некоторые из них принадлежат другим авторам и, видимо, более поздней эпохи.

В общем потоке религиозной лирики есть два произведения, о которых стоит упомянуть особо, — это «Кришнакарнамрита» («Нектар для слуха Кришны») Лилашуки (ок. IX—X вв.) и «Гитаговинда» («Песнь о Пастыре») Джаядевы (конец XII в.).

Поэмы связаны с культом Кришны. Именно в этот период тема Кришны, вечно жизнерадостного и энергичного бога-пастуха, прочно входит в обиход лирической поэзии. Произведение Лилашуки — собрание напряженно-страстных, эротически окрашенных гимнов, восславляющих Кришну с редкой для поздней санскритской поэзии непосредственностью и искренностью чувства. «Гитаговинда» бенгальца Джаядевы формально построена по образцу традиционной махакавы, но фактически и по стилю, и по композиции это произведение нового, необычного типа. Каждая глава поэмы содержит ряд разделов, в которые включены падавали (песни фольклорного происхождения), вводимые одним или двумя двустушиями. Эти песни вкладываются в уста либо Кришны, либо его возлюбленной Радхи, либо ее подруги. Поэма рассказывает о том, как Кришна охладел к Радхе и предался любовным забавам с другими пастушками. Подруга Радхи упрекает Кришну, рассказывает ему о страданиях Радхи, и он возвращается к своей истинной любви; радостью воссоединения Кришны и Радхи завершается поэма. «Гитаговинда» — преимущественно лирическое произведение, и религиозное значение ей, вплоть до превращения в канонический текст вишнуизма, было, по-видимому, придано позже. В то же время «Гитаговинда» благодаря органической связи с фольклором перешагнула рамки традиционной санскритской поэтики и может рассматриваться как произведение бенгальской литературы.

Автор "Гитаговинды" - "Песни о Пастыре" бенгальский поэт Джаядев (XII в.) предвосхитил новое, гуманистическое истолкование легенды о Боге-пастухе Кришне и его возлюбленной Радхе.

"Гитаговинда" Джаядева – лебединая песнь санскритской поэзии – стала последним связующим звеном в цепи санскритской литературы и литератур Возрождения на живых народно-разговорных языках.

Достоверными сведениями о жизни поэта наука не располагает. По мнению ученых, Джаядев был современником правителя Бенгалии Лакшманасена (время царствования 1185-1205 гг.) и, возможно, придворным поэтом. Двор Лакшманасена был последним значительным центром санскритской литературы на севере Индии, прекратившим свое существование в начале XIII в., когда почти все владения царя были разорены мусульманскими захватчиками.

Предание утверждает, что поэт происходил из брахманского рода, отроком оставил отчий дом и сделался ревностным вишнуитом. Новым пристанищем его стал прославленный на всю Индию храм Джаганатха, находящийся в орисском городе Пури. В творчестве Джаядева впервые в истории бенгальской культуры поэзия сочеталась с религиозным вишнуитским течением.

Сюжет "Песни о Пастыре" не является оригинальным. Джаядев заимствовал его из санскритской "Бхагавата-пураны", относящейся примерно к X-XI вв., но уходящей своими корнями в более раннюю эпоху.

Маленький Кришна рос проказником. Любимым его развлечением было таскать у пастушек простоквашу и масло. На здоровых крестьянских хлебах мальчуган превратился в исполина. Встревоженный злой царь Канса замыслил погубить силача и натравил на него демонов. Их участь была плачевна. В отместку за это Кришна уничтожил культ Индры и даже заставил пастухов отвергнуть все божества, почитаемые высшими кастами. В схватке с Шивой Кришна посрамил и этого верховного Бога.

Отдыхая от ратных подвигов, Кришна позволяет себе маленькие шалости. Он тайком прячет одежды купающихся в реке пастушек, а потом забавляется их смятением. Впрочем, пастушки не злопамятны: наступает ночь – и они уже весело водят хоровод вместе с озорником.

Малосущественные для "Бхагавата-пураны" мотивы проказ и развлечений Кришны стали костяком "Песни о Пастыре". Джаядев отсек ненужную для него историю Кришны-воителя. Внутренним чутьем поэт угадал, что Возрождение заставит Кришну не воевать на поле брани, а кружиться в хороводе.

Сюжет поэмы незамысловат. Пробуждение чувств у Кришны и его возлюбленной пастушки Радхи, посредничество ее подруги, раскаяние Кришны, радость соединения — вот главные звенья "Песни". Санскритская поэзия веками жила трудностями любви, ее бедами, ее победами, и заурядная история двух влюбленных, казалось бы, обречена была стать перепевом давних песен. Но настоящая поэзия страшится обыденности не сюжетов, а поэтов. Бесхитростный сюжет стал стержнем уникального в мировой лирике произведения.

Первые монологи "Песни" рисуют горе Радхи, разлученной с любимым. Блуждая по лесу, разыскивает она своего Кришну, позабывшего о милой. В нем играет молодость, и он задорно отплясывает с пастушками. Снедаемая любовным недугом, измученная Радха заходит в беседку. Под потолком жужжат мудрые пчелы. Что им до людских забот? Радха жалуется подруге, что душевная боль терзает ее. Подруга пытается развеять тягостные думы Радхи. Пересилив гордость, Радха просит привести к ней Кришну.

В этот момент Бог любви Камадева направляет из лука стрелу в сердце ветреного пастушка, и он тотчас же вспоминает о Радхе. Полный раскаяния Кришна убегает от своих спутниц на берег Джамны. Он клянет свою забывчивость. Приближается подруга Радхи; она рассказывает о муках покинутой возлюбленной. Навещая так попеременно разлученных, подруга готовит встречу Радхи и Кришны. Индийская "Песнь песней" заканчивается жаркими объятиями влюбленных в увитой зеленью беседке.

Благотворное влияние на "Песнь" оказала музыкально-танцевальная драма *джатра*, которую иногда называют народной оперой или народной мистерией. Сюжеты джатры основаны, как правило, на сказаниях о Кришне. Под аккомпанемент оркестра солисты и хор исполняют лирические песни, прерываемые порой импровизированными комическими или сатирическими интермедиями в прозе. Джатра родилась в глубокой древности и представляла сперва религиозную процессию, связанную с культом Вишну и его земного воплощения — Кришны. Постепенно джатра утрачивала свой ритуальный характер; обогащение ее диалогом было первым шагом на пути превращения в музыкально-танцевальную драму.

Новизна формы и лирическая сила "Песни о Пастыре" заставляют вспомнить "Облако-вестник" Калидасы, но жанровая основа "Песни" иная. Неожиданный стык изысканной санскритской поэзии с народно-танцевальной драмой породил новый оригинальный жанр индийской литературы. Определяя жанровую природу "Песни", исследователи называли ее лирической драмой (ученый Лассен), пасторалью (Джонз), оперой (Леви), мелодрамой (Пишель), литературной джатрой (Шредер).

Формально по своей жанровой принадлежности "Песнь" относится к разряду *кавья* — так называемого искусственного эпоса; указания на это содержатся в самом произведении. Канонические атрибуты *кавья* подробно разработаны в трактатах. Сотни поэтов обращались к традиционной жанровой форме; подавляющее большинство их слепо следовали общепринятым нормам. "Песнь о Пастыре" сохраняет внешние структурные признаки *кавья* (разбивка на части и т.д.), но, по сути не они определяют композицию и художественный строй произведения.

Лирические монологи по своему ритмико-интонационному строю и мелодике близки к *подам* — излюбленной бенгальцами стихотворной форме. Монологи рифмуются,

сопровождаются рефреном, что также сближает их с народной песней. Они соседствуют со строками, где использованы классические санскритские размеры.

Монологи вложены в уста трех "действующих лиц" — Кришны, Радхи и ее подруги. Однако они не сливаются в драматический диалог, предлагающий непосредственное участие в нем обоих собеседников.

Стихи в поэме сочетаются с повествовательной прозой, которая связывает песни друг с другом, а также поясняет отдельные эпизоды. Повествовательная проза в известной мере "сплачивает" персонажей мистерии, компенсируя некоторую обособленность каждого из действующих лиц в драматическом конфликте. Проза "Песни" играет также роль реплики в драме.

Несмотря на драматургическую структуру, "Песнь" по духу ближе к лирике как роду литературы. От джатры ее отделяет более сложный художественный строй, не говоря уже о том, что сам изощренный санскритский стих совсем не гармонирует с народно-музыкальной драмой как общедоступным видом искусства.

В отличие от многих произведений санскритской средневековой лирики пейзаж "Песни" перестал быть условным фоном или декорацией; природа оттеняет чувства влюбленных.

Созвучность поэмы Джаядева умонастроениям современников и близость монологов к форме народной песни заставили ряд исследователей предположить, что "Песнь о Пастыре" первоначально существовала на одном из народных языков (возможно, на бенгальском) и лишь затем была переведена на санскрит. Так или иначе, бесспорно, что санскритская литература опиралась в значительной мере на художественные ценности бенгальской культуры. Живительные воды бенгальской поэзии хлынули по иссохшему руслу некогда могучей реки санскритской словесности.

Впервые в средневековой литературе спиритуалистический мотив единения Бога и души получил высокохудожественное религиозно-эротическое выражение в любви пастуха Кришны и пастушки Радхи. Аллегоричность сюжета (Любовь Радхи, т.е. души, к Кришне, т.е. к Богу) поблекла, потускнела.

"Песнь о Пастыре", содержащая зерна оппозиционных идей, воспринималась художественным сознанием городских слоев как антипод священных книг ортодоксального индуизма. С усилением размаха антифеодальных движений сама "Песнь" превратилась в священную книгу. Идеи и образы Джаядева были использованы вишнуитами в их религиозно-философском споре со *смартами* — приверженцами ортодоксального учения, культ которого заключался в прославлении Шивы и его супруги Парвати.

"Песнь о Пастыре" всколыхнула художественную фантазию не только бенгальских поэтов, но и маратхских, гуджаратских, и поэтов каннады. Некоторые авторы, сохраняя в основном сюжетную схему Джаядевы, заменяли Кришну и Радху другой парой — Рамой и Ситой, но их новшество не привилось. Кришна и Радха Джаядевы стали прообразом индийского искусства Возрождения. Молодые литературы народов Индии унаследовали силу санскритского слова. Творчество последнего великого санскритского поэта хронологически предшествует художественной деятельности первых великих поэтов Возрождения, использовавших народно-разговорные языки.

Одним из наиболее жизнеспособных жанров санскритской литературы в VIII—XII вв. оказалась обрамленная повесть вместе с примыкающими к ней по типу композиции произведениями. В рассматриваемый период появляются новые версии «Панчатантры» и «Брихаткатхи» и многие оригинальные сборники. Широкой известностью и в Индии, и за ее пределами пользуется поздняя обработка «Панчатантры» — «Хитопадеша» («Доброе наставление»), время составления которой датируют обычно IX—X вв. Неизвестный нам автор «Хитопадеша» (в одной из рукописей он назван Нараяной) использовал не только «Панчатантру», но и какой-то другой сборник. Специфичная черта «Хитопадеша» — обилие дидактических стихотворных вставок, которых здесь гораздо больше, чем в «Панчатантре».

Среди обработок «Брихаткатхи» ("Великий сказ" – произведение, написанное на пракрите *пайшачи*) Гунадхьи наибольший интерес как по разнообразию своего содержания, так и по художественным достоинствам представляет «Катхасаритсагар» («Океан сказаний») Сомадевы (XI в.). Сомадева, по его собственному признанию, не только перевел "Великий сказ" на санскрит, но и значительно сократил повествование (согласно легенде о Гунадхье, изложенной в "Океане сказаний", его произведение было в семьсот тысяч шлок).

Этот монументальный памятник средневековой индийской литературы выполнен в жанре "обрамленной повести". Написанное *шлоками* (двустушиями), это повествование включает в себя различные сюжеты - от анекдота до романа; объем всего произведения - свыше 21 тысячи шлок, объединенных в восемнадцать книг по аналогии с "Махабхаратой". В «Катхасаритсагаре» собрано около 350 рассказов, обрамленных историями о легендарном царе Удаяне, который с помощью своего мудрого советника Яугандхараяны подчинил себе других царей земли и женился на прекрасных царевнах Васавадатте и Падмавати (кн. II—V), а затем о подвигах и приключениях сына Удаяны — Нараваханадатты (кн. VI—XVIII).

Собственно сюжет "Океана сказаний" распадается на три неравные части. Первая (она же и первая книга) - это история полубога, проклятого супругой Шивы на перевоплощение в человеческом теле; это полубог становится Гунадхьей, и перед нами разворачивается история создания и гибели "Великого сказа" (книга первая). Вторая часть (книги вторая - пятая) рассказывает о царе Удаяне, который с помощью мудрого советника подчинил себе земли других правителей и обрел двух прекрасных жен. Остальную часть "Океана сказаний" занимает история сына Удаяны - Нараваханадатты, который после долгих испытаний обретает власть над народом полубогов видьядхаров и соединяется с супругой, с которой был разлучен, взойдя на трон.

Во время своих странствий царевич выслушивает множество историй - от рассказов о проделках купцов и ремесленников до величественного повествования о войне асуров против богов. В качестве вставных историй могут выступать и самостоятельные тексты: например, "25 рассказов Веталы" (см. ниже). Ветала - дух, вселяющийся в мертвеца, - рассказывает царю Викраме 24 истории, требующие мудрого этического разрешения; царь всякий раз отвечает правильно, не найдя выхода лишь из последней ситуации - и ветала спасает ему жизнь. Это произведение было самостоятельно переведено на тибетский ("Игра Веталы с человеком") и монгольский ("Волшебный мертвец") языки, оба текста существуют и в русском переводе.

Одна из особенностей повествования Сомадевы - сочетание религиозных понятий и обыденных представлений. Это проявляется с первой же книги, где Шива собирается рассказывать своей супруге о жизни народа полубогов, ибо о людях говорить неинтересно, - однако герои большинства историй именно люди. Во многих случаях Сомадева изображает человеческие ум и глупость, не обусловленные никакими запредельными причинами, - и рядом с этим мы видим рассказы о неизбежной власти закона кармы и воли богов. Сам поэт в начале каждой книги обращается к Шиве и его сыну, богу мудрости Ганеше, с молитвой, прославляя власть и могущество своего бога. Чтение этой книги, по словам Сомадевы, прибавляет духовные заслуги: например, тот кто прочтет хоть две шлоки из "25 рассказов Веталы" навеки избавится от грехов.

"Океан сказаний" стал известен европейскому читателю в 1824 г. после работ Х.Х. Вильсона. В 1847 г. на страницах "Москвитянина" появляется перевод одного из сказаний, выполненный К.Л.Коссовичем. Полный перевод "Океана сказаний" был осуществлен П.А.Гринцером и И.Д.Серебряковым.

Только незначительная часть этих рассказов как-то связана с главным повествованием, большинство не имеет к нему никакого отношения, но как раз в них и заключен основной интерес «Катхасаритсагар». Вряд ли есть такой тип занимательного или назидательного рассказа, который бы не был здесь представлен. Преобладают сказочные мотивы и сюжеты; они, в свою очередь, соседствуют с легендами о богах, мудрецах и героях; а рядом с ними находятся бытовые анекдоты, басни о животных и, наконец, многочисленные чисто новеллистические истории, любовные и приключенческие.

Весьма разнообразна и тематика рассказов. Одни из них посвящены женской верности (например, история Девасмиты, обманувшей сводню-монахиню и четырех купцов, пытавшихся соблазнить ее в отсутствие мужа). Другие рассказывают о плутовских проделках (например, о мошенниках Шиве и Мадхаве, которые, притворившись один царевичем, а другой — подвижником, с помощью хитроумных уловок дочиста обирают царского жреца и овладевают его дочерью). Третьи высмеивают простаков и глупцов (так, один из глупцов посеял жареные зерна, надеясь, что они дадут всходы; другой решил для удобства хранить огонь в воде X, 5), чванливых сановников или алчных торговцев и т. п.

«Катхасаритсагара», однако, не просто свод увлекательных историй. Сомадева решал в своем произведении задачу создания идеального для феодальных времен образа справедливого монарха. После того как Нараваханадатта достигает положения верховного повелителя над видьядхарами (полубогами в индийской мифологии), он прежде всего провозглашает царство дхармы — высшей справедливости.

Сборник «Веталапанчавиншатики» («Двадцать пять рассказов Веталы») дошел до нас в нескольких редакциях. Герой обрамляющего рассказа этого сборника — полупоэтический царь Викрама, правивший, согласно преданиям, в I в. до н. э. в Удджайини. Ко двору этого царя является некий монах и вручает ему плод с драгоценной жемчужиной внутри. Взамен монах просит царя оказать ему услугу — пойти на место сожжения умерших и принести ему висящий на дереве труп со вселившимся в него духом-оборотнем Веталой — труп нужен монаху, чтобы овладеть магической силой. Но царь должен молчать, иначе, по словам монаха, мертвец ускользнет от него и вернется на дерево. Викрама идет на кладбище, снимает с дерева труп, но по дороге ветала пытается вызвать царя на разговор, рассказывая историю, которую можно толковать по-разному. Ветала заключает рассказ вопросом, и царь, не в силах промолчать, высказывает свое суждение. Тут же мертвец возвращается на дерево, и царь вынужден возвратиться за ним. Так повторяется двадцать четыре раза, пока наконец царь не удерживается от ответа.

В одном из рассказов Веталы супруг отказывается от своих прав на новобрачную, узнав, что она обещала себя другому; тот из уважения к узам брака освобождает ее от обещания; наконец, и повстречавшийся ей на дороге разбойник, тронутый судьбой женщины, отпускает ее невредимой. «Кто же из троих самый добродетельный?» — спрашивает Ветала. И царь отвечает: «Узнав, что она о другом помышляет, отпустил ее муж. Из страха царицы наказания отпустил ее чужой человек. А у разбойника никакого побуждения поступить хорошо нет. По той причине разбойник выше всех» (ср. сходный сюжет в «Декамероне» Боккаччо и «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосера). В другом рассказе женщина одновременно лишается мужа и брата, которые отсекали себе головы, чтобы принести себя в жертву богине Гаури, и женщина в отчаянии готова покончить с собой. Ей является богиня, которая согласна оживить умерших, надо только приставить трупам головы. Впопыхах женщина по ошибке приставляет мужу голову брата, а брату голову мужа. Кому же из оживших быть ей мужем и кому — братом? «Голова важнее всего, — отвечает царь, — поэтому муж ей тот, на чьих плечах голова мужа, другой же — брат». И этот сюжет оказался весьма популярным, получив, в частности, отражение в новой европейской литературе (ср. новеллу Томаса Манна «Обмененные головы»).

Как и «Веталапанчавиншатики», лишь в поздних обработках дошел до нас сборник «Шукасаптари» («Семьдесят рассказов попугая»). В повествовательной рамке сборника речь идет о легкомысленной купеческой жене, которая в отсутствие мужа, уехавшего на чужбину, желает встретиться с любовником. Каждый раз, однако, когда она собирается выйти из дома, ее удерживают занимательными рассказами ручной попугай. И так продолжается до тех пор, пока не возвращается муж.

Рассказы попугая, как правило, приводят примеры находчивости людей, попавших в затруднительное положение. Часто, вопреки моральному тезису рамки, это находчивость неверных жен, оставляющих своих мужей в дураках. Одна из них, случайно встретившаяся в доме сводни с собственным супругом вместо любовника, делает вид, что хотела его испытать, и

учиняет ему скандал. Другая, увидя приближающегося мужа, выбегает из дома, разыгрывает безумие и, пока тот в испуге бежит за лекарем, выпроваживает любовника.

Возможно, уже в XI в. был составлен еще один сборник, посвященный царю Викраме — «Синхасанадватриншика» («Тридцать два рассказа царского трона», или «Деяния Викрамы»). В обрамлении сборника говорится о волшебном троне, который Викрама получил в дар от царя богов Индры. После смерти Викрамы не оказалось никого, достойного взойти на этот трон, и его зарывают в землю. Много времени проходит, прежде чем трон обнаруживает царь Бходжа (его идентифицируют с Бходжей из династии Парамара, правившим около 1010—1055 гг.). Он пытается взойти на трон, но при каждой из этих попыток подпирающие трон заколдованные небесные девы-статуи удерживают его, рассказывая о добродетелях Викрамы и предупреждая, что лишь равный Викраме достоин владеть троном. Таким государем в конце концов оказывается сам Бходжа.

Другие, как правило, более поздние образцы обрамленной повести по оригинальности и художественному мастерству, по своей роли в истории индийской литературы значительно уступают упомянутым выше произведениям. Сравнительно больший интерес среди них представляют составленные в XIV—XV вв. «Бхаратакадватриншика» («Тридцать два рассказа о монахах») — характерные образцы анекдотов о глупцах. Можно также упомянуть «Катхарнаву» («Море сказаний») Шивадасы, «Пурушапарикшу» («Испытание человека») Видьяпати, а также сборники рассказов и анекдотов об отдельных исторических личностях — «Прабандхачинтамани» («Волшебный камень историй») Мерутунги (XIV в.), «Прабандхакошу» («Ларец повествований») Раджашекхары (XIV в.) и, наконец, «Бходжапрабандху» («История Бходжи») Баллалы (XVI в.).

При всем разнообразии вставных историй обрамленной повести они обычно составляют органическое целое в рамках каждого отдельного сборника. Связь эта, помимо художественно-стилистических приемов, осуществляется прежде всего с помощью определенной объединяющей идеи, пронизывающей тот или иной цикл. Так, «Панчатантра», например, призвана обучать «науке разумного поведения», или нити, в категориях индийской дидактики; «Синхасанадватриншика» — добродетели, или дхарме, и т. д. Даже рассказы попугая о ловких увертках неверных жен тесно связаны с дидактикой как непосредственно по тематике (сферы артхи и камы — чувственного удовольствия), так и своей функцией в рамках текста (благочестивая цель рассказчика). Но дидактическая идея каждый раз умело сочетается с развлекательной установкой сборников, и на практике нередко эта установка оказывается доминирующей. Также характерно для обрамленной повести смешение двух планов — фантастики и быта — в рассказах самых различных типов: любовных новеллах, анекдотах о глупцах, назидательных притчах и т. д. Соответственно и герои рассказов весьма разнородные. Здесь и сверхъестественные существа (боги, демоны), и люди, и животные. Все они действуют на равных правах, животные сражаются и любят, доверяют и обманывают, предаются благочестию и пороку так же, как люди. Надо при этом учитывать, что такое замещение отнюдь не следует толковать лишь как общераспространенную басенную аллегорию, хорошо знакомую и русскому читателю. Для традиционного индуистского мирозерцания с его идеей круговорота бытия, в котором все существа рождаются вновь и вновь, переходя из одного воплощения в другое и становясь поочередно божествами, людьми, зверями, птицами и т. д., различные существа, как бы они ни отличались друг от друга, были в известном смысле явлениями одного порядка, одной ценности.

Заключая обзор развития санскритской литературы в VIII—XIII вв., следует хотя бы вкратце остановиться на достижениях санскритской поэтики, несомненно обогативших историю мировой теоретико-литературной мысли. Первыми дошедшими до нас санскритскими сочинениями по теории поэзии были трактаты «Кавьяланкара» («Поэтические украшения») Бхамахи (возможно, V в.) и «Кавьядарша» («Зеркало поэзии») Дандина (VII—VIII вв.). Оба автора, безусловно, опираются на длительную, но нам почти неизвестную предшествующую традицию.

Исходя из лингвистической доктрины («поэзия — это форма и смысл слова в их единстве»), Бхамаха и Дандин предлагают сложную и разветвленную классификацию риторических фигур («украшений»), а также «достоинств» и «недостатков» поэтической речи. Дандин, кроме того, исходя, видимо, из литературной практики своих современников, выделил два пути, или стиля, в поэзии: *вайдарбхи* (умеренный) и *гауди* (возвышенный). Идеи Дандина развил далее Вамана (VIII—IX вв.), автор трактата «Кавьяланкарасутра» («Сутра о поэтических украшениях»), утверждавший, что сущностью поэзии является стиль, в свою очередь зависящий от особого сочетания «достоинств» формы и смысла слова. Наряду с *вайдарбхи* и *гауди* Вамана определил и третий стиль — *панчали*. Его современник Удбхата дал в «Кавьяланкарасанграхе» («Краткое описание поэтических украшений») иную классификацию стилей: городской (*упанагарика*), деревенский (*грамья*) и грубый (*паруша*). Кроме этого, он попытался развить далее теорию о расах (эстетических эмоциях), дополнив уже известные нам по «Натьяшастре» Бхараты восемь рас девятой — «созерцательной», или «мирной» (шанти). Рудрата (начало IX в.) в «Кавьяланкара» («Поэтические украшения») наряду с характеристикой риторических фигур дал определение четырех стилей — *вайдарбхи*, *панчали*, *лати* и *гауди*, а также уделил внимание дальнейшему обоснованию теории расы.

Новый этап в развитии санскритской поэтики связан с именем Анандавардханы (IX в.), сформулировавшего теорию *дхвани*, или суггестивного содержания поэзии. В трактате «Дхваньялока» («Свет дхвани») все изобразительные средства литературы рассматриваются Анандавардханой в качестве средства вызвать не выраженные прямо в тексте образные ассоциации (*дхвани*), которые и являются, по мнению Анандавардханы, подлинной сущностью поэзии. В соответствии с этим он делит все литературные произведения на три категории: высшую — произведения с доминирующим *дхвани*, среднюю — произведения, в которых *дхвани* играет подчиненную роль, и низшую — которые построены на образах, представляющих прямые описания и совершенно лишены *дхвани*. Анандавардхана широко иллюстрировал свои положения примерами из произведений Калидасы и других древних поэтов. Он оказал большое влияние на дальнейшее развитие индийской поэтики (трактаты Мамматы, Хемачандры, Руйяки — XII в., — Вишванатхи — XIV в. — и др.) вплоть до наших дней.

Интерпретатором и пропагандистом идей Анандавардханы был крупнейший средневековый кашмирский философ Абхинавагупта (X в.), автор двух работ — «Дхваньялокалочана» («Глаз света дхвани»), комментария к «Дхваньялоке», и «Абхинавабхарати» («[Комментарий] Абхинавы [на трактат] Бхараты»), комментария к «Натьяшастре» Бхараты, в которых он связал воедино доктрины *дхвани* и расы. Однако нашлись и противники теории *дхвани*, которые либо вообще отвергли ее, либо пытались примирить с традиционной доктриной «украшений». Одним из таких был Дхананджая (XII в.), автор трактата по драматургии «Дашарупака» («Десять видов драмы»), в котором он в основном анализировал традиционные проблемы сюжета, героя, жанра и расы. Другой теоретик — Раджашекхара (IX—X вв.) — в «Кавьямимансе» («Рассуждении о поэзии») классифицировал, согласно ранним поэтикам, требования, предъявляемые к поэтам. Особый интерес при этом представляют его взгляды на пути и средства, с помощью которых поэт может проявлять свою оригинальность даже при условии заимствования им сюжета, а также характеристика литературных вкусов в разных частях страны.

Теория *дхвани* вызвала также возражения у Пратихарендураджи (X в.), утверждавшего, что *дхвани* само является только одним из многих художественных средств; у Кунтаки (XI в.), противопоставлявшего концепции *дхвани* различные типы иносказаний; и наиболее решительно у Махимабхатты (XI в.), чья критика, однако, была основана главным образом на философских, а не на собственно литературных соображениях. Поэт Кшемendra (XI в.), о котором мы уже упоминали, являлся автором нескольких работ по поэтике; из них наиболее важна «Кавикантхабхарана» («Ожерелье поэта»), где им были охарактеризованы основные качества, определяющие оригинальность поэта.

Значение средневековой санскритской поэтики выходит далеко за рамки эпохи ее создания. Ее доктрины (в особенности *аланкар* — украшений, *расы* и *дхвани*) оказывали существенное воздействие на развитие индийских литератур вплоть до XX в. С другой стороны, в ряде существенных аспектов она перекликается с европейскими поэтическими теориями как далекого прошлого (например, античной и средневековой риторикой), так и настоящего, в частности с различными направлениями современной лингвистической поэтики.

Поэтическая сатира облюбовала эротическую тему. Кашмирец Дамодарагупта (VIII–IX вв.) в поэме "Совет сводни" рассказывает о трудностях бенаресской гетеры Малати, которая не умеет улавливать любовников. Ее наставляет многоопытная сводня Викарала, помогающая юной ученице залучить в свои сети сына высокопоставленного чиновника.

Кшемендре (вторая половина XI в.), тоже кашмирцу, принадлежит трактат "Суть эпохи", о проделках шлюх. Старая сводня Канкали обучает девиц обманывать клиентов. В молодые годы Канкали, расточая ласки за деньги, исколесила Кашмир вдоль и поперек. Она выдавала себя за жену или вдову знатного лица, была монахиней, воровкой, торговкой, фокусницей, святой. Под пером Кшемендры возник оригинальный жанр, своего рода скандальная хроника Кашмира.

Любовная поэзия большинства санскритских авторов перепевала мотивы античности. Сопоставление лирики Калидасы и поэта Амару (VIII в.), которому принадлежит собрание поэтических миниатюр "Сто строф Амару", позволяет выявить разницу в "радиусе действия" художественного слова этих писателей. Амару умеет проникнуть в душевный мир влюбленных, подметить быструю смену настроений. Но поэзия Амару замкнута в камерном мире, — его лирика противостоит героике, борению чувств, отличающих "Облако-вестник" Калидасы.

Для творчества Бхарави (ок. VI–II в.), Бхатти (начало VII в.), Магхи (вторая половина VII в.) характерно стремление к совершенству художественной формы, которое становится самоцелью.

Под пером поэта Сандхьякара Нанди (XI–XII вв.) искусство превращается в искусную поделку. Каждый стих его поэмы "Жизнь Рамы" получает двойной смысл, равно относясь и к герою "Рамаяны", и к царю Рампалу.

В жанре многоактной драмы традиции Калидасы и Шудраки были продолжены Вишакхадаттой (ок. VII в.). Его пьеса "Ракшасамудра" ("Печать Ракшаса") воскрешает далекую даже для драматурга эпоху, когда после безуспешных попыток греческих завоевателей покорить Индию (IV в. до н.э.) индийские князья объединили земли под эгидой империи Маурья. Впервые в истории санскритской драматургии Вишакхадатта кладет в основу сюжета политическую интригу. Для пьесы характерен невиданный доселе накал драматической борьбы, что идет вразрез с самим духом эстетики "античного классицизма". В облике главного героя пьесы легко различимы черты трагического.

Новшество Вишакхадатты не нашло продолжателей: дни санскритской многоактной драмы уже были сочтены. Но она не умела вовремя покинуть сцену, как не умеет вовремя умолкнуть докучливый попутчик. Драматургия Харши представляет собой прямую апологию деспотии. Бхавабхути старается удержать всплески жизни в бокале "высокой" канонической поэзии. Тщетно оберегает он репутацию классической драмы, которой не пристало покидать царский двор ради шумной улицы. Правда, в одной из его пьес — "Малати и Мадхава" — прозвучал героический мотив (влюбленные оказались перед смертельным испытанием, в частности им угрожала опасность быть принесенными в жертву), но в целом драматическое искусство Бхавабхути покорно подчинялось канонам. Героика выцветала, грубые краски апологетов деспотии могли создавать только псевдо-героическое.

Общий упадок санскритской многоактной драмы сочетался, однако с заметными успехами комедийно-сатирических жанров (бханы и прахасаны). Они достойно завершают долгий путь санскритской драматургии.

Разложение "античного классицизма" отразилось на сердцевине драмы — действии; большинство средневековых драматических произведений превратилось в пьесы для чтения.

Вялость интриги, бездейственность нарушили соотношение прозаического и стихотворного текстов, стихи в драме явно теснили прозу.

Угасал и санскритский Раман, лишившись смысла и цели своего бытия. Апология монархии, составляющая идейный мир Рамана "Жизнь Харши" Банабхатты (VII в.), требовала от автора величавых, торжественных и мажорных мелодий. Лукавая жизнь, которую хотел перехитрить Банабхатта, сыграла с ним злую шутку. Стремясь возвеличить монарха, Банабхатта подсаживает его на ходули вымученных сравнений и метафор. Нос царя Скандагупты, говорит автор, такой же длины, как и родословная монарха. Вопреки замыслу патетика оборачивается юмором.

Субандху (ок. VI — VII вв.) в Рамане "Васавадатта" сравнивает женщину с видом драматического трактата; ее ноги, покрытые красным лаком, напоминают строки грамматики, написанные красной краской. Однако ни лак, ни краска не спасли тусклый образ.

Субандху и Банабхатта гримировали фасад унылых построек под блистательный дворец. Обмануть искусство не удалось.

В санскритской прозе древнеиндийский роман уступает место самому демократическому жанру санскритской литературы — сказочному циклу или, как его иначе называют, обрамленной повести. Она питалась энергией и напористостью мелкого городского люда, ремесленников, купцов, прислушивалась к торгу и переторжке базара, к бойкой скороговорке улочек и закоулков. Страницы сказочных сборников заполнили брадобреи и взломщики, конюхи и стиральщики белья, рыбаки и лесорубы. Все это была грубая, малопочтенная публика, появлению которой на сцене театра стойко противились каноны античного искусства (во всяком случае, эти "низкие" лица не могли быть героями пьесами). Жизнь и тем более духовный мир этой публики не интересовали ни лириков, ни эпиков. Традиции обрамленной повести, восходящие к "Панчатантре", продолжают, как было сказано выше, "Хитопадеша" (IX-X вв.), "Тридцать две истории царского трона" (ок. XI в.) и "Семьдесят рассказов попугая" (ок. XII — XIV вв.) и др.

Ослабление военно-бюрократических деспотий и активизация оппозиционных им сил вызвали размежевание санскритской эстетики. Кашмирец Бхамаха (VII в.), автор одного из самых ранних трактатов по эстетике, предписывал поэту ограничить свой кругозор знанием таких дисциплин и произведений литературы, как грамматика, метрика. Синонимика, эпические сказания, традиционные шестьдесят четыре искусства (танцы, пение, декламация, рисование и т.д.). Эстетик Вамана (VIII в.), тоже кашмирец, существенно расширил требования, предъявляемые к писателю. Идейно-художественный кодекс Ваманы обязывал писателя быть сведущим также в науке любви и науке политики. Делая акцент на этих двух дисциплинах, являвшихся в условиях раннего средневековья почти единственным научным средством познания реальной жизни человека и социального уклада, Вамана тем самым выказывал пренебрежение к тысячеустым религиозно-философским трактатам. Чтобы оценить в полной мере гуманистические устремления Ваманы, следует иметь в виду, что именно наука любви (понимаемая в самом широком смысле как совокупность практических и морально-этических норм поведения семьянина и горожанина) и наука политики привлекали внимание материалистов средневековой Индии. Эти науки целиком были обращены к "посюстороннему", земному миру; если они и проповедовали воздаяние в грядущих перерождениях (что свойственно было преимущественно идеалистам), то удельный вес и значение "небесной" тематики все же были крайне невелики. В трактатах о любви и политике — светских по своему духу книгах — злоба дня и людские страсти звучали слишком бурно, чтобы проповедь спасения могла возвысить голос.

Так же как и литература Европы в XIII — XIV вв., феодальная средневековая литература Индии в эту эпоху переживает кризис. Усиливающиеся предвозрожденческие тенденции, связанные со становлением новой городской демократической культуры, предвещают грядущий расцвет гуманистической литературы эпохи Возрождения.

В конце I и начале II тысячелетия культура Индии — если сравнивать ее с культурой расцвета античности — находилась в упадке. Тем не менее, в эту эпоху Индия не только

осваивала художественные традиции чужих народов, но и сама продолжала оказывать плодотворное влияние на культуру других стран.

## Тема 16. *ВИР-ГАТХА* - ЭПИКО-ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭМА

В X в. на Индию обрушиваются орды мусульманских завоевателей. Раздробленность страны, постоянные феодальные междоусобицы, обнищание народа привели к тому, что в сравнительно короткие сроки мусульманские правители распространили свое господство на всю северную и северо-западную части страны.

Мусульманские завоевания Индии, оказавшие большое влияние на всю общественно-политическую жизнь страны, вызвали значительные изменения и в литературе. При дворах индусских князей, Ведущих борьбу с мусульманскими завоевателями, развивается феодально-придворный эпос. В нем воспевается воинская доблесть, благородство, щедрость, бескорыстие, рыцарство раджей и самоотверженность женщин. Эти идеализированные черты индусской феодальной знати противопоставляются грубому варварству, вероломству и жестокости мусульманских завоевателей.

Поэты, жившие при дворах индусских раджей, были свидетелями событий, связанных с завоеваниями их родины. Однако в своих произведениях они, как правило, были далеки от исторической правды. В центре их внимания находилась личность правителя, а не судьба народа. В своем творчестве эти поэты опирались на каноны классической санскритской литературы. Каждая поэма *кавья* должна была непременно содержать определенные описания: времена года, восход и заход солнца, любовные интриги, праздники, свадьбы и т.д. Поэма искусственного эпоса должна была быть пронизана и определенным устойчивым переживанием – *раса*. Индийская классическая поэтика отвергала новые сюжеты. Однако последнее требование не всегда выдерживалось. Отказавшись от постоянных традиционных сюжетов, связанных с древнеиндийской мифологией, придворные поэты обратились к реальным событиям. И хотя для феодально-придворного эпоса характерны верноподданические идеи, идеализация знати, нормативность и трафаретность характеров, и несмотря на то, что в нем отсутствуют герои из народа, все же здесь впервые в индийской литературе человек выступил как самостоятельная личность, не скрывающаяся под личиной богов. Исторические конкретные деятели также действуют в конкретной, реальной обстановке.

Противостоявшее поэзии социальных низов и развивавшееся при княжеских дворах феодально-аристократическое искусство слова вылилось в литературе хинди в поэзию *вир-гатха* (героическая песнь). Соответственно, этот период в развитии литературы хинди (X-XIV вв.) индийские литературоведы называют *вир-гатха-кал* (период героических песен).

Одним из известных произведений того периода является "Бисалдев-расо" (Песнь о Бисалдеве). В этой поэме указывается, что она была создана в 1155 году, автором ее считается Нарпати Налх. Содержание поэмы следующее.

Дочь Бходжа-махараджи княжества Мальва – Раджмати выходит замуж за махараджу княжества Читаур Бисалдева. После свадьбы между мужем и женой происходит размолвка из-за вспыльчивости Раджмати. Оскорбленный Бисалдев оставляет жену и отправляется в Ориссу. Молодая женщина возвращается в дом отца. После года разлуки с Раджмати Бисалдев спешит домой. Но, вернувшись в Читаур, он не застаёт там Раджмати. Бисалдев отправляется в Мальву и умоляет супругу вернуться домой. Все кончается благополучно: ссора забыта, счастливые супруги возвращаются в Читаур.

"Бисалдев-расо" основано на вымысле. Бисалдев не мог жениться на дочери махараджи Бходжа, так как он родился спустя сто лет после его смерти. В Национальном музее Раджпутаны хранятся каменные плиты, на которых высечено жизнеописание Бисалдева. В нем рассказывается о его смелых походах против мусульманских завоевателей, о завоевании княжества Дели и т.д. Тем не менее "Бисалдев-расо" представляет значительный интерес, поскольку обладает несомненными художественными достоинствами.

Самое известное произведение эпико-героического жанра – "Притхвирадх-расо" ("Поэма о Притхвирадхе", XII в.), написанная Чандом Бардаи, приближенным владетельного князя Притхвирадха из династии Чауханов. "Притхвирадх-расо" считается первой великой

поэмой хинди (*махакавья*), а ее создатель – первым великим поэтом хинди (*махакави*). Поэма состоит из 6000 строф и делится на 69 глав. В основе ее лежат события, связанные с борьбой делийского махараджи Притхвираджа против мусульманских завоевателей.

Чанд Бардаи – не только придворный бард. Он – друг, соратник, советник и биограф своего покровителя. Погибли они вместе и последнюю часть поэмы написал сын Чанда Бардаи – Джалхан.

Следуя традиции, Чанд Бардаи начинает свою поэму с родословной Притхвираджа.

Притхвирадж, любимый внук делийского махараджи Ангапала, жил и воспитывался при дворе деда, объявившего его своим наследником. Двоюродный брат Притхвираджа Джайчанд, махараджа Канауджа, завидовал Притхвираджу. С юношеских лет Притхвирадж любил дочь Джайчанда, прекрасную Саньёгиту, которая отвечала ему взаимностью. Это вызывало гнев и раздражение Джайчанда. Однажды он устроил большой праздник по случаю царского жертвоприношения (*раджсуя*), пригласив множество гостей. Джайчанд объявил, что на этом празднике будет также совершен обряд выбора жениха невестой – *сваямвара*. Весть о помолвке прекрасной Саньёгиты привлекла на праздник множество молодых людей, претендентов на руку и приданое красавицы. Одного Притхвираджа не было на празднике. Чтобы унижить своего недруга, у входа в зал Джайчанд поставил скульптуру, изображающую Притхвираджа в виде привратника. Началась церемония. Счастливый и довольный Джайчанд восседал на Богато украшенном троне. С гирляндой цветов, в костюме невесты появилась Саньёгита. Тот, на кого она наденет венок победы (*джаймала*), станет ее счастливым избранником. Но ожидания претендентов оказались напрасными: Саньёгита надела венок на шею статуи. Гневу Джайчанда не было границ. Он ссылает Саньёгиту в уединенный замок на берегу Ганги. С отрядом отважных воинов Притхвирадж проникает в замок и освобождает Саньёгиту. Счастливые влюбленные решают вступить в брак. Джайчанд посылает в погоню за ними большой отряд. Происходит сражение. Притхвирадж побеждает воинов Джайчанда и вместе с женой возвращается в Дели.

Джайчанду приходится примириться со случившимся. Притхвирадж счастливо и беззаботно живет с любимой женой, ему сопутствует удача в войнах с соседними князьями. Но беда подстерегает махараджу. На западе его княжество граничит с владениями афганского султана Шахабуддина Гури. Одна из жен султана влюбилась в его смелого воина Патана Хуссейншаха. Прекрасная турчанка и Патан решаются бежать и находят приют у Притхвираджа. На требование султана выдать беглецов Притхвирадж отвечает, что защита всех, кто нуждается в ней, и предоставление убежища всем, кто просит его, являются освященным долгом (*дхарма*) воинов (*кшатриев*). Разгневанный султан объявляет ему войну. Притхвираджу удается разбить войско Шахабуддина и самого его захватить в плен. Не слушая советов приближенных, великодушный Притхвирадж отпускает Шахабуддина, взяв с него клятву забыть вражду и не замысливать военных походов.

Беспечно живет он в Дели, предаваясь развлечениям, устраивая пышные праздники, проводя время на охоте и на состязаниях поэтов. Но коварный султан копит силы и снова идет походом на Дели. На этот раз счастье изменяет Притхвираджу: войско его наголову разбито, сам он попадает в плен. Шахабуддин ослепляет Притхвираджа и гонит его пешком с толпой пленников до Газни.

Вместе со своим верным другом Чандом Бардаи слепой махараджа живет при дворе Шахабуддина. Султан и придворная знать издеваются над ним, унижают, топчут честь благородного кшатрия. Однажды на праздничном состязании в стрельбе из лука султан для развлечения предложил и слепому принять участие. Притхвираджу дали лук и стрелы. Со всех сторон посыпались насмешки. Но Чанд Бардаи направляет стрелу Притхвираджа в грудь султана. Шахабуддин мертв. Спасаясь от разъяренных воинов султана, друзья обнимаются в последний раз и пронзают друг друга кинжалами. Весть о трагической гибели махараджи доходит до Дели. Верная супружескому долгу, его вдова Саньёгита совершает *сами* (обряд самосожжения).

Как и в других расо, поэт прославляет не дело, ради которого боролся и погиб герой, а только самого героя. Поэтому трагедия пленения и последующей гибели Притхвираджа в трактовке Чанда Бардаи соткана исключительно из мрачных, траурных нитей. Согласно преданию, последняя часть поэмы принадлежит сыну Чанда Бардаи, которому поэт передал рукопись расо и завещал закончить ее после своей смерти.

Звон мечей, воинственные клики сошедшихся в схватке бойцов слышатся читателю на протяжении почти всей поэмы. Когда Притхвирадж отправлялся в поход, Чанд Бардаи не отсиживался в царском дворце; он бился рука об руку с князем. Повествуя о сражениях, формах и видах боевых порядков, автор проявляет себя как придворный поэт и знаток военного дела.

Чанд Бардаи не позволит себе спутать "построение колесом" (*чакра-вьюх*) с "построением павлином" (*маюр-вьюх*) или "построением коршуном" (*гиддха-вьюх*).

Военный пейзаж – после боя – раскрывает ужасы войны. Дикие, фантастические существа, индийская разновидность упырей и вурдалаков, пьют кровь мертвецов. Открытые раны кровоточат. Коршуны предвкушают богатое пиршество. Но трагический лик войны нарисован поэтом не для того, чтобы восславить мирную жизнь. Возникнув при княжеском дворе, вир-гатха и не могла подняться до подобных идей. Она выросла и сформировалась в прославлении культа оружия, в воспевании воинского духа. Ей не суждено было породить поэта, который сумел бы разомкнуть круг условностей придворной литературы и осудить бесчеловечность войны. Кровь и страдания войны, ее дымящиеся раны служат в поэме только одной цели – закалке характера воина, прославлению его стойкости.

Притхвираджд остался в истории Индии как один из борцов за независимость страны. При более высоком уровне гражданственности литературы личность Притхвираджда могла бы стать прообразом народного героя. Но тема любви к родному краю слабо отразилась в вир-гатха – она оставила в наследие национальному искусству образы не патриотов, а только идеальных воинов.

При описании поступков и подвигов своего господина Чанд Бардаи в значительной мере опирался на традиции санскритской и пракритской литератур (идеализация героев, гиперболизация образов, изображение красоты жен махараджи и др.). Освоение их опыта было одним из проявлений преемственности литературного развития Индии.

Кроме основной сюжетной линии в поэму включены многочисленные эпизоды: описания походов, свадебных церемоний и др. Автора поэмы мало волнует достоверность описываемых событий: историческая правда часто сменяется авантюрной увлекательностью. По словам индийского литературоведа Савиртри Синхи, в этой поэме "исторические факты служат лишь фоном для свободной игры фантазии". Даты описываемых событий не соответствуют истине: Чанд Бардаи пишет, что Притхвираджд родился в 1058 г., а его война с султаном Шахабуддином началась в 1101 г. Однако в персидских исторических хрониках и надписях на камнях приводятся даты, отличающиеся примерно на 90 лет. Согласно этим данным, первый поход Шахабуддина на Дели датируется 1191 г. В поэме упоминаются имена и события, значительно более поздних эпох. Встречаются, например, имена Чингисхана и Тимура, рассказывается о завоеваниях мусульманами Южной Индии. Все это, по мнению индийских ученых, результат позднейших напластований.

## Тема 17. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА УРДУ

### *Амир Хусро Дехлеви*

Амир Хусро (1253-1325) родился в местечке Патиали (на территории современного штата Уттар-Прадеш). К сочинительству пристрастился с 8 лет; стихи двенадцатилетнего мальчика уже вызвали похвалу знатоков. Знание нескольких языков было непременным условием образованности поэта, и Амир Хусро изучал персидский, арабский, тюркские языки и хинди-урду. Амир Хусро еще при жизни снискал славу как поэт, писавший на фарси. Он считается, кроме того, одним из основоположников литературы урду.

Поэт пять лет прожил в Мултани (Пенджаб), где был фаворитом старшего сына одного из султанов, Мухаммада. Когда Мухаммад был убит, Амир Хусро попал в плен в монголам. После страшных мучений, перенесенных в неволе, поэту удалось бежать. Из Мултана он перебрался в Дели. Однажды на *дарбаре* (приеме) султана балбана Амир Хусро прочитал *марсию* (поэму-жалобу), которую султан высоко оценил.

В 90-е годы Амир Хусро был назначен *мусахафдаром* (главным библиотекарем) султанского книгохранилища. Теперь он каждодневно являлся на прием к султану и читал новую газель.

Амир Хусро писал преимущественно на фарси, однако в его произведениях встречается много слов, проникших из хинди. Поэт писал в одном из стихотворений на фарси, что хорошо говорит на *хиндави* (одно из названий хинди-урду), и гордо называл себя "индийский попугай": "Я индийский попугай, если вы действительно хотите что-то спросить у меня, то обращайтесь ко мне на хиндави; на нем я могу поведать вам замечательные вещи" (в системе индийской образности это равнозначно выражению "певец Индии", соловей Индии").

Он считал себя индийским поэтом, сыном индийской земли.

Особенно популярна в народе была поэзия Амира Хусро на урду. Произведения Амира Хусро в значительной мере были подсказаны фольклором. Сохранившеся до наших дней наследие Амира Хусро на урду (сам поэт называл этот язык *хиндави*, или *дехлеви*) показывает, как тесно связано оно с устным народным творчеством. Устно-поэтическое творчество было самобытной, национальной основой литературы хиндустанцев, независимо от того, в каких письменных формах (литературные урду или хинди) происходило ее становление.

Чтобы помочь поэзии урду стать на ноги, Амир Хусро составляет двустишия, где за строкой на фарси следует строчка урду. Строки фарси и урду соседствуют также в некоторых газелях. Это было новшеством для литературы того времени.

Как придворный поэт, Амир Хусро был панегиристом. Он пережил 11 падишахов Дели; семерым из них Амир Хусро служил своим пером. Его касыды восхваляют султана Ала-уд-дина. В прозаическом сочинении "Сокровищница побед" Амир Хусро верноподданически изложил историю кровавых походов султана. Сюжет поэмы Амира Хусро "Девал-рани и Хизр-хан" связан с жизнью султанского двора. За поэму "Девять небесных светил" султан Мубарак-шах дал поэту столько золота, сколько весит слон.

Амир Хусро - также и великий персидский поэт. Он оставил большое литературное наследство, которое в равной мере ценится и в Иране и в Индии. В его книгах говорится об индийских языках, описываются обычаи и нравы страны, воспеваются ее природа и красота. Амир Хусро был большим знатоком индийского музыкального искусства и сам внес в него значительный вклад. Вельможа, принятый при дворе, и в то же время писатель, близкий к народу, он кроме произведений на фарси создал много стихов, загадок и шуток на народном языке (хиндустан). Его называют автором "Халиакбари", хотя среди ученых нет единой точки зрения по этому вопросу. В "Халиакбари" приводятся наиболее употребительные арабские и персидские слова и дается их эквивалент на хинди. В этот период, спасаясь от набегов орд Чингиз-хана, в Индию из Ирана и Средней Азии бежало множество ученых и купцов. Чтобы они могли понимать местный разговорный язык, Хусро создал своеобразный словарь.

Вот несколько стихотворений поэта:

Рассыпались черные косы, скрывая в тени лицо,  
Пали на землю вечерние тени – пора идти, Хусро.  
Один лишь взгляд магический – и сердце бьется только для него,  
И нет на свете ничего, что позабыть заставит друга.  
Ты единственный, нежный друг, только тебя люблю.  
Не знает любовь границ, я видеть тебя хочу.  
Удивительны речи Хусро, в сердце своем ничего не таит поэт:  
Странно всевышний устроил мир – дал он высокую душу  
нам и праху подобное тело.

\*\*\*

Ко мне, несчастному, безжалостна не будь, игривым взором не мани,  
словами лживыми не завлекай.  
Где силы найти – разлуку пережить, пока тебя не обниму,  
не обрету покоя.  
Ночи разлуки длинны, как локоны твои,  
дни встречи коротки, как наша жизнь.  
Любимый друг, как перенести печаль и мрак ночной,  
когда напрасно жду тебя?  
Я как песчинка одинок, я как свеча сгораю из-за любви к луне.  
Глаза не знают сна, покоя телу нет: ты не идешь сама

и весточки не шлешь.

Загадки Амира Хусро также очень важны для изучения языка:

Пока он мал, полезен всем, и каждый рад ему,  
А вырастет – не нужен никому.  
Хусро его уже по имени назвал.  
Загадку отгадай, а нет – так из деревни вон! (огонь)

Жемчуга полон поднос  
У всех над головой перевернут,  
И сколько б ни вращался он,  
Ни одна жемчужина не упадет. (небо)

Знаменитая "Хамса" ("Пятерица") Амира Хусро ("Меджнун и Лейли", "Ширин и Хосров" и другие поэмы) продолжает великую традицию, начало которой было положено Низами. Но идейно-художественная направленность "Хамсы" Амира Хусро коренным образом отличается от идейно-эстетического замысла его предшественников. Гуманист Низами обличал тиранию, произвол и реакционную придворную мораль; придворный поэт Амир Хусро притушил социальную и идейную остроту "Пятерицы".

Полемизируя с Низами, Амир Хусро меняет местами роли двух героев одноименной поэмы, Ширин и Хосрова. Низами ставит в центр своей поэмы женщину, Ширин, протестуя тем самым против господствующих норм феодально-клерикальной морали, рассматривавших женщину как низшее существо. Амир Хусро выдвигает на первый план царя Хосрова, идеального государя, лишённого недостатков. У индийского поэта этот образ не связывается, однако, с требованием мудрого правления, ибо поэма Амира Хусро почти совсем не знает критического запала. В зеркале поэзии Калидасы правители Древней Индии подчас видели такой облик монарха, какой они, по мысли писателя, обязаны были иметь. В "Пятерице" Амира Хусро султан должен был только видеть свое отражение.

В соответствии с идейно-эстетическим замыслом Амира Хусро Ширин, оставаясь в ряду традиционных восточных героинь, перевоплощается из гордой, решительной женщины, обличительницы пороков царя, в капризную его возлюбленную. У азербайджанского классика духовный мир Ширин Богаче, чем духовный мир Хосрова. Непрерывный внутренний рост отличает Ширин. Она поднимает до своего уровня Хосрова, делясь с ним Богатством эмоций и воли. Нравственная и духовная сила Ширин одерживает верх над безнравственностью и безволием царя. У Амира Хусро иное взаимодействие двух центральных героев. Индийская Ширин растеряла решительность, инициативу и волю. Психологическая глубина образа обмельела. Лишенная духовной и эмоциональной свободы, пленница своего статичного характера, она бессильна в борьбе, поэтому почти без боя сдается Хосрову. Она добровольно входит в золоченую клетку, становясь рабыней. Ущербность, духовная неполноценность, безволие Ширин оттеняют идеальные качества Хосрова. Даже красота бессильна противостоять воле правителя – таков один из подтекстов поэмы.

Поэма Амира Хусро "Хашт бихишт" ("Восемь раев") – *назира* (ответ) на поэму Низами "Хафт пайкар" ("Семь красавиц"). Говоря о поэме "Хашт бихишт", Е.Э.Бертельс замечает: "Поэт назвал ее так, потому что считает ее состоящей из восьми частей: семь сказок, как у Низами, и восьмая – повествование о Бахраме, т.е. рассказ-обрамление, рамка".

Первые 0+7 частей поэмы строятся следующим образом:

0. Начало: *Бисм-иллах ар-рахман ар-рахим*, где восхваляется Аллах – источник и движитель бытия (нулевая глава, не входящая в общий счет).
1. В первой главе, имеющей заглавие, восхваляется пророк Мухаммед, бытие которого символизирует различные проявления божественной воли; упоминаются четыре имама и подчеркивается значение мираджа (небесного путешествия пророка).

2. Вторая глава посвящена мираджу пророка. Числовая символика ее, несомненно, соотносит путь пророка по восьми небесам и непостижимость тайны девятого с названием поэмы и ее структурой.
3. Третья глава заключает в себе славословие (мадх) духовному наставнику поэта шейху Низам ад-дину Аулия. В ней шейх, в частности, назван *кутб-и хафт асман-у-хафт замин* ("вершина семи небес и семи земель").
4. В четвертой главе восхваляется султан Алауддин (Алауддин Хильджи, Мухаммад-шах 1, время правления 1296-1316) и как заказчик произведения и как "падишах мира". Заказчик – фигура весьма важная для вступительной части, в которой помимо причин написания книги обязательно должно быть названо лицо, реальное или легендарное, побудившее поэта к творчеству.
5. В пятой главе содержится назидание правителям и дается эталон идеального правителя, причем этические требования, предъявляемые ему, читатель впоследствии соотнесет с этическими претензиями к Бахраму.
6. Шестая глава – "причина написания книги".
7. В седьмой главе дается "назидание сыну".

Заключительная глава поэмы, восьмая, не относящаяся к фабульной части, посвящена поэту Шихаб ад-дину Бадаюни, учителю Амира Хусро.

Очень важна и значительна роль вступления в поэму, поскольку оно содержит намеки и прямые указания и те особенности используемой терминологии и фразеологии, которые позволяют проникнуть в общий замысел поэта.

Так, читатель сразу же встречает *бейт*:

Тот, кто не может познать себя,  
Как сможет познать Бога?

Этот бейт является перифразом известного хадиса "тот, кто познал себя, познал Господа своего". А.Е.Бертельс называет его "мистической мыслью о самопознании как пути познания мира" и подчеркивает, что этот хадис приводится в той или иной форме в ряде философских трактатов и дидактических произведений, относящихся к "эпохе формирования философской терминологии" фарси.

В первую очередь идея самопознания характерна для религиозно-философской системы суфизма, и приведение в начале произведения этого хадиса сигнализирует о наличии в тексте философско-этической проблематики.

Другими словами, сам поэт не считает себя ни в коей мере поставщиком легкого чтения, и фабульная сторона его сочинения составляет лишь часть общего замысла. На это мы находим указание и в шестой главе "О причинах написания книги", где сказано:

Если найдется ценитель сокровищницы тайны,  
Он оценит полет моей мысли.  
А если он не обладает способностью постижения  
(букв. "не имеет связи со знанием"),  
То вполне удовольствуется сказкой.

Осознавая свою позицию как новаторскую, Амир Хусро самой цифровой символикой поэмы, отраженной в ее названии, полемизирует со своим предшественником Низами. Добавляя еще одну ступень к семиступенную конструкцию Низами, Амир Хусро тем самым подчеркивает мысль о превосходстве своего творения над тем произведением, которое служит ему образцом для подражания.

Амир Хусро Дехлеви

ГАЗЕЛИ

\* \* \*

Тюрчанка, пусть аллах тобой не почитаем,

Перед тобой ничто вся Индия с Китаем.  
Хоть раз прими меня, чтоб я забыться мог,  
Забыл, как обивал напрасно твой порог.  
Сказала: "Не блуждай, о странник, сделай милость!"  
Могу ли не блуждать, коль сердце заблудилось?  
Я стражу по ночам у стен твоих несу  
И поверяю боль в твоих воротах псу.  
К чему ходить в мечеть сраженному любовью?  
Я к Мекке обращен, молюсь, а вижу брови.  
Пою о соловьях, о розах я пою,  
Чтоб только воспевать жестокою мою.  
Бывало, шел в цветник, блаженствуя заране,  
Теперь влечет меня твое благоуханье.  
Сожги меня, сожги неправедным огнем  
И пепел мой рассыпь на зеркале твоём!  
Рад голову Хосров подставить под удары,  
Коль для тебя в игре она подобна шару.

\* \* \*

В этом мире всех наездниц превзошла искусством ты,  
В этом мире нет красавиц столь же дивной красоты!  
Стан - стройнее кипариса. Если есть еще такой,  
То достоин поцелуев и объятий только твой!  
Нет душе моей покоя, сердце мечется стена,  
А терпенья не осталось и крупичицы у меня.  
Многих в горе я утешил, от любви полуживых.  
Средь утешенных, однако, нет утешившего их.  
Ты сулишь блаженство встречи. Так не медли, поспеши!  
Опоздаешь - у Хосрова не останется души.  
Лучше вместо обещаний навсегда со мной порви.  
Не испытывай, не мучай сердце пленника любви!  
Верь, оно твое! Не веришь? Оттого меня не жаль?  
Что ж, не веришь ты Хосрову, так спроси его печаль.

\* \* \*

Напрасны проклятья и слезные стоны!  
Что делать, судьба не всегда благосклонна.  
Я с радостью жертвою стал бы твоею.  
Что делать, заставить любить не умею.  
Печальному сердцу лекарство - терпенье.  
Что делать, коль в сердце терпенья - ни тени?  
Сношу терпеливо лишь тяжкие муки.  
Что делать, коль ранен кинжалом разлуки?  
Тебя не заставит забыть и могила.  
Что делать, коль ты обо мне позабыла?  
Раба обласкают - он сдвинет и горы.  
Что делать, стелюсь я, я слышу укоры.  
Ты жизни Хосрову дороже, о пери!  
Что делать, стучусь я в закрытые двери.

\* \* \*

Когда источаешь улыбкою мед,  
Никто у торговцев сластей не берет.  
Когда возникаешь на миг предо мной,  
В глазах - кипарис, озаренный луной.  
Сверкнешь красотой - расступается ночь.  
С тобой состязаться и солнцу невмочь.

Бледнеет, но спать не уходит луна.  
Должно быть, от ревности ей не до сна.  
О прелести локонов я промолчу,  
Безумцев запутать в кудрях не хочу.  
Нет, я не один восхищаюсь тобой.  
Увидев тебя, восхитится любой.  
Я - раб твой, и все ж всемогущ и велик.  
Владыка и раб у владыки владык.  
Ты перлы стихами, Хосров, произнес  
И в мир превратил первозданный хаос.

\* \* \*

Не думай, что влюбленные - Адамовы сыны.  
О друг мой, это ангелы, бесплотные, как сны.  
Не духи ли воистину Меджнун, Вамик и Вис,  
Из горных тайн обители спустившиеся вниз?  
О пери, будь источником и впрямь воды живой  
Для жаждущих, которые уходят в мир иной!  
От твоего видения в бессонной тьме ночей  
Бегу, как мышь летучая от солнечных лучей.  
Хосров на грани гибели из-за твоей красоты.  
Наставник - прочь! Что мертвому дыхание Исы?

\* \* \*

Нет стройнее стана под луною!  
Безраздельно ты владеешь мною.  
Ротик - приоткрытая фисташка -  
Улыбнется, я вздыхаю тяжело.  
Шпоришь, зная - силы на исходе.  
Что же шпорь! В твоих руках поводья.  
Полюби! Позволь коснуться стана.  
Я беречь тебя от сглазу стану.  
Повелишь: "Сойди с моей дороги!"  
Не смогу - в твоих оковах ноги.  
Как живу, не спрашивай Хосрова,  
Как мне жить, коль ты со мной сурова?

\* \* \*

Не пристало мне притворство выдавать за благочестье.  
О, налей полнее, кравчий, и осушим чаши вместе!  
В той стране, где благочестье и трухи не стоит даже,  
Что получишь за обеты, побывавшие в продаже?  
Продырявившему череп о булыжник с перепоя  
Надзирателя угрозы - дело попросту пустое.  
Из-за разума и сердца я испытывал тревогу,  
Но ни разума, ни сердца не осталось, слава богу.  
Да, Хосров, не отказался от кумиров и кумирен.  
Не пытайтесь образумить. Раб - и тот порой не смирен.

\* \* \*

Ты - душа, какую душу видит мир,  
И душа, что слаще мира, о кумир!  
От твоих набегов сердце - мертвый край.  
Ты владыка сердца. Хочешь, разорь!  
Тяжко бремя жизни пленнику любви.  
Умертви безумца, но во век живи!  
Хоть с душой расстался, все же я живой,

Оттого что стала ты моей душой.  
Боль уйми Хосрова - жизнь взамен отдам.  
Ты причина боли, ты же и бальзам.

\* \* \*

У роз твоя, о роза, красота,  
И дали цвет вину твои уста.  
Нарцисс в твои нарциссы глаз влюблен,  
Когда очей не сводит с розы он.  
Дыханьем розы дышит соловей,  
Подобно мне, и в час разлуки с ней.  
Аркан твоих благоуханных кос  
Опутал сердце и навек унес.  
Арканы рвавший мул Дулдул - и тот  
Аркана кос твоих не разорвет.  
Брось на Хосрова милостивый взгляд,  
Коль подарить ему желаешь клад!

\* \* \*

Того, кто честь из-за любви пустил по ветру дымом,  
Считают трезвые умы безумным, одержимым.  
Но как безумцу, чей удел, по-моему, завиден,  
Скрывать огонь любви, коль он и днем, при солнце виден!  
О стан, смутивший кипарис! Клянусь своею честью,  
От изумленья он застыл как вкопанный на месте.  
О ароматные уста, два крохотных рубина!  
Я разглядел вас. Так прозрел Якуб, учуяв сына.  
Зачем коснулся ты, зефир, кудрей моей любимой?  
Отныне в цепи завитков закован одержимый.  
О виночерпий, я вина сегодня пить не буду.  
О том, что я любовью пьян, уже толкуют всюду.  
Не ты ль, метнув пьянящий взор, Хосрова сердце сжала?  
Оно сжималось, а потом, увы, его не стало.

## Тема 18. ВОЗРОЖДЕНИЕ. ДВИЖЕНИЕ БХАКТИ

Если индийское средневековье длится до конца XVII – начала XVIII вв., то собственно средневековая литература прекращает свое существование примерно на рубеже XIV-XV вв., с началом индийского Возрождения.

Возрождение в Индии, как и на Западе, - эпоха больших общественных сдвигов. Индийское Возрождение сопровождалось усиленной консолидацией большинства народностей страны. По своей национальной зрелости они были под стать любой народности Европы. Возрожденческое движение формировало и обогащало национальные характеры индийских народов.

Широко развернувшееся по всей Индии религиозно-реформаторское движение бхакти, народное в своей основе, явилось свидетельством первого пробуждения национального самосознания ее народов. Оно оказало огромное влияние на развитие и характер общественного сознания, на всю средневековую индийскую культуру, литературу и искусство. Идеологическая основа движения – растущий протест общественных низов: ремесленников, торговцев, городской и деревенской бедноты против социальной несправедливости и гнета феодально-брахманской верхушки. Борьба против тормозящего общественное развитие ортодоксального индуизма, канонизирующего религиозную нетерпимость и кастовую ограниченность, велась участниками движения бхакти с религиозных позиций. Объясняется это господством в средневековой Индии религиозной идеологии. Но выступая против религиозно-аскетической идеологии, закрепощающей человека, Возрождение прославляло гармонически цельную

натуру. Отвергая жесткие религиозные представления о тщете земного существования и о человеке как игрушке в руках Всевышнего, гуманисты выдвигали идеал активно мыслящей личности, обуреваемой любовью к людям и сжигаемой тревогой за них. Деятели Возрождения проповедовали самопожертвование во имя всеобщего блага. Героика Возрождения выражалась в страстной неприимости к существующим общественным порядкам, сословно-кастовому неравенству, религиозному гнету. Действенное начало индийского Возрождения воплощено в героях, сокрушающих демонов и восстанавливающих попорченную на земле справедливость. Героческое начало Возрождения особенно полно проявилось в бунте чувства, в требовании свободы любви. Характерной чертой индийского Возрождения была также ненависть к алчности, стяжательству. Еретики, выступая против накопительства, призывали даже к отказу от имущества. У многих поэтов Возрождения людская жадность рождает трагизм мироощущения и заставляет их проклинать свое время. Факел Кабира, осветивший все индийское Возрождение, - это факел бунтаря, задумавшего сжечь дом корысти, каким представлялась поэту современная ему Индия.

Вот я свой дом поджег...  
Чтоб я тебе помог, -  
Со мной, со мной пойдем,  
Я подожгу твой дом!

Семейный очаг представляется ядром несправедливого, злобного сообщества людей; семейные узы как бы охватывают мир насилием и корыстью.

Связан мир, как жертвенный козел,  
Путами корысти... Нас гнетут  
О семье заботы: сколько зол  
Мы познали из-за этих пут! (Кабир)

У гуманистов Возрождения отказ от семейного очага, разрыв семейных уз не имел ничего общего с аскетизмом как одним из атрибутов ортодоксального индуизма. Гуманистическая мысль искала отчужденности от всего, что привязывало человека к несправедливому общественному порядку. Ненависть к этому порядку вызывала в сознании художника ощущение шаткости, непрочности жизни.

Моя душа может погибнуть от яда,  
Которым отравляет ее змея собственной жизни.  
В этом мире все невечно, все неопределенно, -  
Богатство, родственники, счастье, сама жизнь и мир.  
Дети, семья - все это не вечно. На что же опереться?  
Жизнь неустойчива, как капля росы на лепестке лотоса.  
Нет твердости и в мыслях.  
Но нет ничего неустойчивого и преходящего  
В Тебе, Твоем могуществе. (Санкардев)

Культ бога Вишну (в двух его аватарах: бог-пастух Кришна и бог-царь Рама), олицетворяющего добро, красоту, правду, закон и справедливость явился общим идейным содержанием движения бхакти. В основе бхакти лежит идея о возможности спасения путем почитания божества. Учение о бхакти, как о пути избавления от страданий, было племенчески направлено против брахманской догмы *гьяна* (знание), доступной только высшим кастам. Брахманство рассматривало *гьяну* как единственный способ познания божества и достижения его; доктрина обрекала народные массы, для которых знание было недоступно, на вечное прозябание, лишала их надежды на спасение и приобщение к Богу. Проповедники бхакти, отвергая идолопоклонничество, знание лишь формальных догматов и обрядов индуизма, доказывали, что только верой в Бога, глубокой преданностью и любовью к нему можно достичь святости и блаженства. Ортодоксальный индуизм подчеркивал роль знания (понимаемого как религиозного догма, священное знание) - обязательного условия для спасения души. Поскольку

для низших каст этот путь к спасению был закрыт, последователи бхакти избрали своей опорой область чувств. Образы Кришны и Радхи, их любовь стали для широких народных масс знаменем мятежа против несправедливости социальных порядков, символом неверия в предначертания судьбы. Фривольные мотивы являлись одной из бесконечных форм, в которых обнаруживал себя дух возрожденческой культуры. Ведь прославление земных радостей тоже было способом борьбы с официальной идеологией. Все, что ортодоксальная религия запрещала, индийское Возрождение поднимало на щит.

Идеология, мироощущение и художественная образность бхакти вышли из чрева ортодоксального индуизма, но в эпоху Возрождения, когда сближение между индусами и мусульманами усилилось, бхакти стало обретать сторонников также и среди обездоленных слоев мусульман (главным образом, в городах), скрепляя таким образом зарождавшееся индо-мусульманское единство, и в конце концов оно захватило почти всю страну. Важнейшая особенность социального и культурного развития Индии того периода – синтез религиозно-философских идей индуизма и ислама, обогативший индийскую культуру, наполнивший ее духом новаторства. Индусско-мусульманский культурный синтез в средневековой Индии находит свое выражение в искусстве: архитектуре, скульптуре, музыке, живописи, танцах. Он проявляется также в быту и обычаях: нормах поведения, манере одеваться, способах приготовления пищи, праздниках и т.д. Зарождение и развитие в средневековой Индии языка урду, на котором была создана Богатейшая литература, также стало одним из значительных проявлений синтеза двух культур. По заказу Абдуллы Кутб-шаха, правителя деканского княжества Голконда, Мулла Ваджхи написал на урду аллегорию "Саб рас" - "Трогающий все сердца" (1634). Эта аллегория представляет собой *назиру* (поэтический ответ) на поэму персидского поэта Мухампеда Яхьи ибн Себака Фатахи Нишапури "Красота и Сердце", сюжет которой привлекал к себе многих поэтов мусульманского Востока. Он автора поэтического ответа традиция требовала прежде всего сохранения основных сюжетных линий произведения, и Ваджхи подчиняется канону. Но под мистическим покровом его аллегории скрыты новые философские идеи, выражающие возрожденческое мироощущение.

Главные герои, как и второстепенные персонажи *назиры*, - персонифицированные чувства человека, его черты и качества: Разум, Страсть, и их дети – Седце (сын Разума), Красота (дочь Страсти), полководец Разума – Стойкость, полководец Страсти – Жалость, комендант крепости – Мудрость, министр Разума – Сомнение и многие другие. Аллегоричны не только герои произведения, но и места действия – город Уважение, крепость Наставление и т.д.

В столкновении Разума и Страсти на первых порах Страсть берет верх. Но Страсть не в силах закрепить свою победу, ибо она недолговечна. Зато ресурсы Разума безграничны; торжеством его и завершается *назира*. Повествуя о борьбе Разума со Страстью, Ваджхи призывает правителя действовать на благо государству.

Вторая сюжетная линия аллегории связана со взаимоотношениями Красоты и Сердца, которые сочетаются в конечном итоге браком.

Счастливым союз Сердца ("справедливого царя") и Красоты ("красоты нравственной", "красоты человечности") напоминает о давней проблеме Разума и Любви, поставленной иранским Возрождением еще со времен Рудаки (859-941). Породнив Сердце и Красоту, Ваджхи как бы говорит в своем ответе иранским гумнаистам: я ваш собрат.

Несколько раз в аллегории Ваджхи упоминает о себе. Он сравнивает себя с мудрецами Востока и греко-римского мира (с Платоном, Саади и др.). Но в этом сопоставлении нет ни грана самовосхваления. Проводя параллель между собой и учителями жизни, Ваджхи как бы подчеркивает философско-дидактическое значение своего "ответа".

Аллегория начинается рассказом о "живой воде", которую Сердце пытается раздобыть. Это удается ему в самом конце повествования: Сердце узнает, что "живая вода" – слово в устах любимой женщины. Прославление мудрости любви объективно наносит ущерб хвале мудрости осподней.

Оппозиция официально вероучению дополняется у Ваджхи сдержанным отношением к традиционному культу. Он не отвергает намаз, но требует, чтобы его совершали сознательно.

Политический идеал Ваджхи – монархия во главе с мудрым правителем. Он подмечает иногда пороки вассала или придворного поэта, но не монарха. Ваджхи подробно формулирует, каким не должен быть монарх. Идеальный правитель тот, кто не поступает несправедливо, кто избавился от пристрастности, кому не свойственна узость взглядов.

Условность аллегорического жанра назирь и традиционность сюжета не позволили Ваджхи прямо указать, где происходит действие. Он сделал это косвенно, назвав Декан "короной всех стран". Все индийское вызывает любовь поэта: люди, птицы, растения. Традиционная персидско-арабская образность назирь сочетается с индийской образностью.

Лотос для Ваджхи – символ нежности. Как можно предположить, этот цветок не случайно расцвел на страницах книги. Архитекторы династии Кутб-шахов охотно использовали для отделки своих зданий украшения в форме лотоса. Он красуется даже на мазарах бадшахов.

Иногда Ваджхи использует в своей аллегории реалистические детали индийского быта. Свадьба Сердца и Красоты проходит по индийскому обряду. К жениху и невесте в гости являются небесные девы Урваши и Рамбха – танцовщицы при дворе Бога Индры.

Хотя сюжет аллегории сближает поэму Ваджхи с традициями иранской литературы, стиль его сложился под влиянием индийской прозы, в частности художественного слова Махараштры и Гуджарата.

Девизом индийского Возрождения могли бы служить слова бенгальца Чондидаша:

*Слушай меня, о человек, брат мой!  
Человек – это самая высшая истина.  
Нет ничего выше человека.*

Человек был для Чондидаша единственной мерой всех законов и канонов, всех установлений на земле.

Самое трудное из всех слов – слово "человек".  
Человек, который воплощает в себе все веры, все "пути".  
Законы Вед  
И мудрость Вишну  
Не объясняют сущности того,  
Кто зовется человеком.  
Человек неповторим;  
Человек – радость Вселенной.

Движение бхакти зародилось вначале на юге Индии, где кастовый гнет был особенно сильным. Религиозным реформатором в XI-XII вв. там выступил Рамануджа, проповедовавший любовь к единому Богу Вишну и полноценность людей из низших каст. В XV в. один из проповедников южноиндийской общины бхактов, основанной Рамануджей, Рамананд (1400-1470), переселился на север страны, где его идеи о равенстве всех людей перед единым Богом и отрицание кастового строя нашли благодатную почву. Рамананд завоевал огромную популярность, имя его было окружено множеством легенд. Рассказывали, например, что от прикосновения его руки железо превращалось в золото.

Бхакти стало самым распространенным не только религиозно-общественным, но и художественно-общественным движением Возрождения. Оно стимулировало развитие литературы на народных разговорных языках и диалектах Индии. Поэты Хиндустана, принадлежавшие к различным сектам и писавшие на различных языках и диалектах, получили общеиндийское признание.

Поэзия бхакти развивалась в трех направлениях. Два из них были связаны, как было сказано выше, с земными воплощениями Бога Вишну (первое – с Рамой, второе – с Кришной) – это поэзия бхакти, прославляющая божество в человеческом облике – *сагун бхакти*. Третье направление – поэзия бхакти, воспевающая абстрактное божество – *ниргун бхакти*. Это направление явилось результатом взаимопроникновения и синтеза индусских и мусульманских религиозно-культурных традиций. Бог здесь лишен конкретных признаков и

атрибутов определенной религии (индуизма или ислама), он сочетает в себе черты Рамы, Кришны и Аллаха.

## Тема 19. КАБИР – ВЕЛИКИЙ ПОЭТ-ГУМАНИСТ

Поэзия бхакти, включаемая в литературу хинди, создавалась на разных диалектах: брадж (в Матхуре), авадхи (в Айодхье), раджастхани (в Раджастхане) и бходжпури (западная часть Бихара). На этих же диалектах создавал свои произведения и Кабир (1440-1513) - величайший поэт ниргун бхакти. "Прославленный ткач из Бенареса" – так назвал Кабира Дж.Неру. Писатель и литературовед Рангя Рагхав справедливо отмечал, что Кабир своим творчеством "заложил основу народного по своему характеру культурного возрождения Индии". Имя "Кабир", означающее "великий", уже на протяжении пяти столетий почитается в Индии как символ величия ее поэзии, ее самобытной культуры.

Мало известно достоверного о жизни Кабира. Имя этого замечательного поэта и мыслителя окружают многочисленные предания и легенды. Одна из легенд утверждает, что Кабир появился на свет божий из лотоса, растущего в пруду. Но есть и другая: в Каши (Бенарес) жил некий брахман, последователь известного бхакта Рамананда. У него была единственная дочь, которая рано овдовела. Однажды брахман привел свою дочь к Рамананду, и тот благословил ее и предрек рождение сына. Отец в ужасе пал к ногам святого и стал умолять его взять благословение обратно. Но Рамананд отказался и еще добавил, что этот сын будет великим *сантом* (святым). Когда ребенок родился, мать, чтобы избежать позора, отнесла новорожденного на берег озера Лахар и оставила там. Проходившие мимо ткач-мусульманин Ниру и его жена Нима увидели подкидыша и решили взять его к себе. Для наречения ребенка именем они пригласили кади. Тот открыл Коран, и первым словом, которое он увидел, было *кабир* (великий).

До сих пор остается неясным семейное положение Кабира. В некоторых легендах говорится о том, что у него была жена, носившая имя Лои; другие легенды называют Лои его духовной последовательницей и ученицей. Специалисты пытаются подтвердить существование такого лица в ближайшем окружении Кабира ссылками на встречающееся в его стихах обращение типа: "Кабир говорит, слушай Лои..." При этом не следует, однако, забывать, что слово *лои* может служить именем нарицательным со значением "народ", "мир" аналогично *лог*.

Как уже было сказано, в биографии Кабира больше легенд, нежели реальных фактов. Есть и такая: Кабир был женат на Лои, у них были сын и дочь. Чтобы содержать семью, Кабиру приходилось много работать за ткацким станком. Гостеприимный и общительный, он собирал у себя дома последователей разных религий. Однажды к нему пришли голодные странники, а в доме бедного ткача не было ни еды, ни денег. Тогда Лои, жена Кабира, сказала: "Я приглянулась ростовщику. Пойду к нему и попрошу денег". Кабир сказал: "Иди". Ростовщик дал денег Лои, но взял с нее слово, что она исполнит любое его желание. После того как Кабир накормил гостей, он вспомнил об обещании, данном его женой ростовщику. Было темно, шел дождь. Кабир завернул жену в одеяло, взвалил на плечи и понес к дому ростовщика. Жена вошла в дом, а Кабир остался снаружи. Ростовщик спросил у Лои, как ей удалось добраться до его дома в дождь, не замочив одежды и ног. Услышав ответ Лои, ростовщик вышел к Кабиру, упал перед ним на колени и попросил прощения.

Традиция называет, как видим, и двоих детей Кабира: сына Камала и дочь Камали. Однако и здесь может быть всего лишь аллегория, Ведь *камал* означают "совершенный, совершенство". Да и сама традиция порождает на этот счет немало сомнений. Весьма популярны легенды, рассказывающие о чудесном появлении этих детей в доме Кабира: он якобы оживил двоих умерших детей. Такие легенды, призванные подчеркнуть сверхъестественную силу Кабира, его "божий дар", одновременно косвенным образом опровергают версию, будто он имел семью в обычном, житейском ее понимании. Об этом же говорят приписываемые Кабиру стихи, где Камал выступает не как его сын, а как ученик.

Принадлежа к низкой касте ремесленников, Кабир всю жизнь занимался ткацким ремеслом. Он сам так говорил об этом:

Низка моя каста, низка моя каста,  
и все надо мной насмеваются часто.  
Но сердце я отдал своей низкой касте,  
В ней славлю я Бога, и в ней – мое счастье.  
"Бога я отыскал в ткацкой мастерской", - признавался поэт.

Примечательно, что Кабир десятки раз называет себя ткачом, но ни в одном его стихотворении не содержится упоминания о принадлежности его к исламу или индуизму. Зато Кабир не устает повторять, что он не индус и не мусульманин.

В средние века челны касты ткачей, тяготевшие к учению натхов, действительно не были ни мусульманами, ни индусами. Предки ткачей-мусульман были низкокастовыми индусами. Они жили на севере и востоке Индии. Среди ткачей жили традиции натхов и сиддхов. Они не признавали святости брахманов, отвергали учение о перерождении. Ортодоксальные индусы относились к ним с презрением, считали "нечистыми"; ортодоксальные мусульмане в свою очередь видели в натхах и сиддхах "неверных". Однако поскольку ислам был безразличен к кастовому делению, многие натхи и сиддхи искали спасение в перемене веры, не отказываясь в то же время от своих воззрений. Целые поколения ткачей в Пенджабе, Бихаре и Бенгалии становились мусульманами. В этой полуиндусской, полумусульманской среде и вырос поэт-еретик, поэт-бунтарь.

Бхакти окрылило гений Кабира, дало огонь и силу его искусству.

Полулегендарная биография Кабира, окутанная преданиями и притчами, стала таким же оружием борьбы, как и его творчество.

Согласно преданию, правитель Дели Сикандар Лоди, прослышав о мятежнике, приказал бросить его под ноги слону (по другим версиям – утопить в Ганге). Но, видно, тело и душа Кабира были подвластны только "Радже Раме"; земные падишахи были бессильны против бунтовщика. Слон в испуге попятился назад; волны Ганги не приняли поэта-ткача.

Кабир сам поведал о своих муках:

Я в путах под ноги слону был брошен, точно ком.  
Стал гневаться огромный слон и бить о землю лбом.  
Потом взглянул на всех и прочь отправился, трубя, -  
Тогда-то, мудрый, добрый Бог, восславил я тебя.  
Но, дерзостью моих стихов рассерженный, опять:  
«Слона пустите! - стал мулла в отчаянье кричать, -  
Погонщик, на куски тебя изрежу, сатана!  
Эй, почему он не идет? Бей, погоняй слона!»  
Но слон не шел. Меня топтать он не хотел, не мог,  
Затем, что в сердце у него жил добрый, мудрый Бог.  
Тогда я был зашит в мешок и брошен пред слоном.  
Мешок с почетом поднял слон; нашел он брата в нем.  
Напрасно повторял мулла три раза свой приказ,  
Слон удивил того глупца и кротостью потряс.  
Увы, незряч, жестокосерд, не веровал мулла  
Во всемогущество добра, чья мощь сильнее зла.  
Кабир сказал: «Наш господин - Бог света и любви,  
Отвергни суету сует, лишь для него живи!».

\*\*\*

Передо мной святая Ганга, чьи воды широки,  
А я стою, закован в цепи, на берегу реки.  
Но если истинного Бога душа возжаждет вдруг,  
То разве утрашится тело цепей и тяжких мук?  
Под деревом любви людская покоится душа,  
И Ганга смыла наши цепи, свободною дыша.  
И вот на шкуре антилопы, избавясь от цепей,

Кабир сидит и говорит вам: «Нет у меня друзей,  
Прятелей, родных и близких нет у меня нигде, -  
Любовь и правда нам помогут на суше, на воде!»

Наследник еретических идей натхов и сиддхов, Кабир существенно преобразовал их вероучение и догматику. Подобно своим идейным предшественникам, Кабир посягнул на святая святых ортодоксального индуизма - Веды, упанишады и пураны; он отвергал обряды.

Божество, которому поклонялись натхи, - «лишенный качеств» Шива или иной «абстрактный» Бог - состоит в ближайшем родстве с абстрактным Богом Кабира. Но способом общения с божеством у натхов было религиозное созерцание, самоуглубление. Они разработали сложную систему физических упражнений, целью которых было достижение психического состояния, благоприятствующего постижению истинного знания. Эта система, связанная с широко известным ныне на Западе учением о йоге, требовала от человека долгой и сложной тренировки. Натхи пропагандировали свое учение в рамках секты; йогические упражнения являлись одной из форм, отделявших натхов от массы ортодоксальных индусов и мусульман.

Естественно, что для антифеодального движения бхакти, получившего повсеместное распространение, подобные методы были неприемлемы, и Кабир, как и другие деятели Возрождения, не только отвергал, но и высмеивал эту сторону учения.

Путь к спасению Кабир видел не в выполнении и не в изощренных физических упражнениях, а в следовании призывам сердца, в соблюдении духовной чистоты, как того требует Бог - его личность находилась в центре внимания Кабира.

Как мы уже говорили, поэзия бхакти не знала единой догматики. Для одной ветви бхакти было характерно прославление конкретного божества, персонифицированного в облике человека (сагун бхакти - бхакти, обладающему качествами), для другой - абстрактного Бога (ниргун бхакти - бхакти, лишенному качеств). Бог Кабира растворен в мире, в природе, но не имеет зримой формы; он - и гора, но он не гора; он - и море, но он не море; он - и солнце, но он не солнце. «Абстрактным» Бог был только с точки зрения догматики; в поэзии образ абстрактного Бога по своей убедительности, реальности не уступал образу «конкретного» божества.

Кабир был величайшим поэтом «абстрактной» ветви бхакти - ниргун бхакти. Догматика ее получила подробное обоснование в его творчестве.

К вам обращаюсь я, почитатели божества,  
разве я введу вас в обман?

В качестве и проявляется отсутствие качеств,  
а в отсутствии качеств проявляется качество.  
Куда же мы придем, если сойдем с истинного пути?

Одни говорят, что Бог не стареет; другие говорят, что он бессмертен;  
но всей правды не говорит никто.

Бог невидим, нельзя постигнуть его природу.

Верно, что он не имеет формы, не имеет цвета<sup>1</sup>,  
но высшая истина состоит в том,  
что он находится в сердце каждого человека.

Говорят о теле и о космосе, но и тело и космос ограничены  
в пространстве и времени,  
Бог же не имеет ни начала, ни конца.

Но если мы скажем, что Бог находится в теле и в космосе, получим ли  
истинное представление о нем?

Суть в том, что Бог находится и вне тела, и вне космоса.

Кабир утверждает, что Бог находится выше всего.

Он выше абстрактного и конкретного;  
он находится по ту сторону нетленности и бессмертия;  
он вне бесформенности и бескастовости;

<sup>1</sup> (слово «цвет» - *варна* означает также «каста»)

он вне тела и космоса.  
В действительности Бог находится повсюду - и снаружи и внутри;  
поэтому нельзя коротко объяснить его сущность.  
Нельзя распознать Бога ни глазом, ни рукой.  
Он невидим и неразличим; нельзя выразить его сущность,  
описав его в книге.  
Сущность Бога понимают лишь те, кто распознал его;  
те же, кто его не понимает, не поверят ему,  
сколько бы им его не описывали.

Бог находится в душе человека, поэтому служение человеку равносильно поклонению Богу.

Кабир говорит:  
Человек, что ты делаешь в храме?  
Ведь Рама в сердце твоём -  
так подумай о Раме!

\*\*\*

Свет истины храни. Он никому не ведом.  
Ни Веды, ни Коран поведать не могли,  
В чем истина? А мир Корану верит, Ведам,  
Поверит ли тебе, о грешный сын земли!

Отодвинув в сторону сотни богов, Кабир восславил одного. В поэзии Кабира Бог имеет десятки имен: Хари, Говинд, Рам, Кешав, Мадхав, Аллах, Вишну, Кришна и т.д. Но в каком бы обличье ни выступало божество, оно всегда остается «самим собой», не приобретая персонифицированных черт Бога какой-нибудь религии.

К образу Рамы Кабир обращается особенно часто. Хотя Рама Кабира и Рама ортодоксального индуизма носят одно и то же имя, между ними нет ничего общего. Чтобы не придавать Рама черт и признаков персонифицированного бога ортодоксального индуизма (и, в частности, чтобы не делать из Рамы «индусского» бога вообще, что в корне противоречило бы устремлениям Кабира), поэт лишает Раму его богатой «биографии» подробно рассказанной в «Рамаяне» и пуранах. Кабир пришел к Рама другим путем.

В те времена в Индии жил знаменитый мыслитель Рамананда (1400-1470), переселившийся из Декана на север страны. Он отрицал превосходство высших каст, учил о равенстве всех людей перед богом. С именем Рамананды связана одна из легенд о бенаресском ткаче.

Рамананда учил, что каждый, мужчина или женщина, индус или мусульманин, достоин уважения, если предан правде, любви, добру. Кабир хотел стать учеником Рамананды, но тот почему-то отклонил просьбу ткача. Однажды, когда Рамананда спускался к Ганге, чтобы совершить омовение, его нога наступила на тело человека, лежавшего на ступеньках лестницы. То был Кабир, который с умыслом лег на пути проповедника. Рамананда отпрянул в испуге и, как бы прося прощения, пробормотал: «Рам, Рам!» (имя Рамы - восклицание, означающее страх, испуг, удивление). Кабир решил, что Рамананда принимает его в число последователей Рамы. И Рамананда вынужден был признать Кабира своим учеником.

В этой легенде важна утвердившаяся в народном сознании мысль, что Кабир воспринял учение о Рама не из священных книг.

Он проповедовал равенство людей перед единым богом: равенство брахмана и шудры, индуса и мусульманина.

Бог Кабира, лишенный специфических черт индуизма или ислама, - добрый, чуткий бог простых людей, бедняков. Он поселяется в душе каждого человека, услышавшего его голос. Все люди совершенно независимо от касты и веры равны перед богом. Для Кабира он уже не бог в общепринятом значении, он – добро, милость, любовь, справедливость.

Познанию у Рамы участь,  
познанием душа наполняется.

Но трудно понять мне сейчас:  
так кто же кому поклоняется?

Человек не может познать истинного счастья и освобождения, поклоняясь бездушным  
идолам, лишь формально выполняя нерегиозные обряды, - считал Кабир.

Мы плыть хотим по морю бытия  
в ладье обрядов старых и молений.  
Но говорит Учитель, что ладья  
прогнила и потонет в бурной пене...  
\*\*\*

Поклоняться я не стану  
каменному истукану:  
Надо быть большим глупцом,  
чтоб считать его творцом!

Обряды, обеты, священные книги – все это ложь, истинный бог – не в храме, а в душе человека. Истинная святость и правда жизни не в храмах и мечетях, не в Ведах и Коране, а в человеке, в его жизни на земле, в его бескорыстии, доброте, честности и справедливости. Один из главных мотивов, повторяющихся в стихах Кабира, проповедь нравственного совершенствования каждого человека, что должно привести к улучшению общества в целом. Он неустанно разоблачает ханжество и лицемерие. Истинная вера заключается не в формальном соблюдении религиозных обрядов и предписаний, а в "очищении сердца" и высоконравственном поведении. В своих стихах Кабир указывает необходимую, с его точки зрения, модель поведения для верующего, цель которого – соединение с богом. Следование бхакти – верный путь к этой цели, - утверждает Кабир. Вступив на этот путь, следует отринуть свой эгоизм и довериться богу. Обязательное условие бхакти – отречение в той или иной степени от мирских страстей. Поскольку душа человека связана с богом и является его частью, она, так же как и бог, бессмертна. Кабир постоянно подчеркивает трудность этого пути, указывая, что он доступен не каждому.

О брат, живи разумно, сознавая:  
Твое освобождение – жизнь живая.  
Когда в цепях обрядов ты пребудешь,  
Погибнешь, а свободы не добудешь.  
Ложь, будто бы твой дух взвывается к Богу,  
Ужели к смерти нам искать дорогу?  
Омойся в правде – так мы чище станем,  
Сильны мы только света созиданьем.  
\*\*\*

Велик создатель или тот, кто сотворил  
творца живых?  
Велики Веды или то, что породило  
мудрость их?  
Сам человек велик или нет, во что он  
веровать привык?  
Никак загадки не пойму:  
кто в мире истинно велик?

В этом вопросе уже заключен ответ: велик человек, а не глиняное изображение богов индусов или предписания ислама. В последней строке стихотворения – взрывная сила крамольной, мятежной поэзии Кабира. Человек не только не раб государя, жреца, помещика, он даже не раб божий, ибо еще неизвестно, где граница между богом и человеком. Человек – не склоняющийся перед богом раб, а любящий друг, который видит в боге свою духовную опору. Так для Кабира раскрывается тайна бытия:

Все, что сокрыто за вратами храма,

что стало тайной, все это не Рама,  
А Рама – все, что есть добро и милость,  
что в мире повсеместно растворилось.

Мысль о том, что любовь, милость "повсеместно растворилась", особенно дорога Кабиру: любовь и правда – не в святых местах – они всюду; любовь и правда – прежде всего в повседневных поступках человека:

Думал я, что правда – на краю земли,  
а она повсюду, где бы мы ни шли.  
Думал я, что правда – в дальней стороне,  
так как я не понял, что она во мне.

Прославление бога любви и добра сочеталось у Кабира с проповедью дружбы между представителями всех религий и сект. Вся его поэзия пронизана мыслью об индуско-мусульманском единстве как необходимом залого процветания всего индийского общества. "Я одновременно являюсь сыном Рамы и Аллаха", – восклицал Кабир. Эта идея лежит в основе многих легенд и преданий, связанных с жизнью и смертью Кабира. Рассказывают, что Кабир умер в глубокой старости, окруженный многочисленными учениками, среди которых были и индусы и мусульмане. Ученики Кабира задумались, как похоронить усопшего Учителя – предать его тело огню согласно индускому обряду или по обычаю мусульман – погребению. Подняв покрывало, вместо тела любимого Учителя они обнаружили цветы, которые разделили поровну и совершили над ними погребальный обряд по индускому и мусульманскому обычаям. Ученые поначалу видели в легенде только игру народной фантазии. Хазарипрасад Двivedи, видный индийский литературовед, тонкий знаток и истолкователь творческого наследия Кабира, прислушался к легенде внимательнее, чем другие, и поверил ей. Ученый доказал, что легенда основывается на действительных фактах: Кабира хоронили и по индускому, и по мусульманскому обряду. Х.Двivedи удалось установить, что в Трипурском округе (Восточная Бенгалия) ткачи-джоги и поныне сначала предают останки огню, а затем зарывают перел в землю, сочетая таким образом установления обеих религий. Исследователь не без основания полагает, что во времена Кабира в его кругу этот обычай двойных похорон был нормой.

Песня Кабира – ласточка, летящая к весне и солнцу; ей безразлично, мусульманин ли простой человек или индус:

Кто придумал две дороги, что теряются в тумане?  
Кто сказал нам: "Вот индусы, а вот это – мусульмане?"  
Поразмысли-ка, безмозглый, кто устроил ад и рай?  
Уходи, мулла, с Кораном и неверных не пугай!  
Проповедуя гнусаво, ты приносишь нам несчастье,  
Ты народ опутал ложью, ты рассек его на части.  
Я твоим словам не верю, и не верю я делам:  
Почему людей насильно хочешь обратить в ислам?

Неправедному миропорядку Кабир противопоставляет воображаемый мир справедливости и счастья. Блаженство обретет только тот, кто не гонится за мирской славой, но считает других равными себе и неуклонно следует своему долгу. Основой этого общества должно стать не только *бхакти* (бесконечная преданность единому богу), но и *прем* (взаимная любовь всех людей). Бог должен находиться в сердце человека, чтобы оно могло через любовь к богу проникнуться любовью к людям. Мечтатель Кабир уже видит себя и своих соплеменников жителями счастливой страны, земного рая:

Мы – жители этой страны,  
где двенадцать месяцев радость.  
Любовь струится потоком; всюду  
разлит пленительный свет.  
Мы – жители этой страны,

где двенадцать месяцев весна,  
Где с неба струится влага бессмертия.  
Омывающая всех добродетельных людей.  
Мы – жители этой страны, где нет ни касты,  
ни "цвета", ни родовитости,  
Где близки между собой все слова<sup>2</sup>,  
Но где тела не близки друг другу.  
Мы – жители этой страны, где вечно длится игра Всевышнего,  
Где светильник непостижимо горит без фитиля и масла.

Пандиты, ревнители норм ортодоксального индуизма, обрекают "низкородных" на муки:  
Пьем воду – загрязняем воду, и нам воды никто не даст;  
На солнце смотрим – загрязняем: Ведь солнце – не для низших каст!  
Родимся – загрязним рождение; умрем – и станет смерть грязна;  
На всем пятно мы оставляем, и чистым не стереть пятна.  
Но объясни мне: кто же чистый? Скажи мне, пандит: в чем же грех?  
Ты с виду мне добра желаешь, а вот чему ты учишь всех?  
Мы словом загрязним и взглядом...  
Но где же достоинство, где честь?  
Мы с высшими не смеем рядом ни пить, ни есть, ни встать, ни сесть.  
Судьба связала нас цепями, и разум у людей померк.  
Но тот, в чьем сердце свет и благо, неприкасаемость отверг!

Можно легко представить себе, какой отклик находили в душе народа эти слова Кабира!  
Богатство не принесет спасения тем, кто им владеет, - говорит поэт:

Посмотри, как плоть сотворили мою:  
Я из глины и грязной воды состою.  
Я – ничто, у меня за душой – ничего,  
Достояние Рама – мое существо.  
Рама душу вдохнул в этот глиняный прах,  
Мир придумал, где ложь, и нажива, и страх.  
У иных – много денег, услад и отрад,  
Но когда на костре погребальном сгорят,  
Череп их разобьют, как из глины горшок,  
И Кабир говорит: "Этот час недалек.  
Видишь яму, в которой конец обретешь?  
Там и кости твои, и нажива, и ложь!"

Поэт насмехается в своих стихах над знатностью, богатством, религиозным фанатизмом.  
"Если ты называешь себя йогом только потому, что не носишь одежду, то тогда следует называть йогами весь скот Бенареса", "Забыв о Боге, вы в храме молитесь камням, разорвали мочки ушей, отпустили бороды и стали похожими на козлов", - смеется поэт.

По словам Р.Рагхава, "Кабир совершил революцию в форме поэзии". Язык его стихотворений подлинно народный. Возвышенные моральные принципы, религиозно-философские идеи он выражал в простой и понятной форме. Впервые в поэзии хинди широко использовались слова из крестьянского и ремесленного обихода, народный юмор. Стихи и песни Кабира органически слились с фольклором, многие совершенно растворились в нем. Вот уже более пяти веков с любовью и уважением произносят в Индии имя Кабира. Многие выражения из его стихов стали народными пословицами и поговорками.

Кабир искал и нашел адекватную материальную форму, позволяющую ему наиболее полно выразить свои идеи. Опираясь на поэтическую традицию натхов и сиддхов, Кабир разработал специальный кодовый знак *сандхья-бхаши* (язык сандхья). Это слово можно

---

<sup>2</sup> Т.е. идеи, мысли, чувства.

истолковать как "сумерки": стихи, написанные этим условным языком, как бы находятся между тьмой и светом, содержат намек на истинный смысл бытия. Другие понимают слово "сандхья" как *символ*.

В кодовом языке Кабира символы выражают характерные черты, качества, свойства лица, предмета, явления или состояния. Признаками ума являются тонкость и основательность суждения, быстрая ориентация человека в окружающей обстановке. Символы ума в кодовом языке – антилопа, рыба, слон, шакал и т.д.; символы души – сын, ткач, жених, лев, пчела; символы *майи* "иллюзии, мирской тщеты" – мать, жена и др.; символы мира – море, морская пучина, а также чаша, дремучий лес, полный хищников, ибо мир виделся Кабиру как место, где снедаемые корыстью люди находят свою гибель.

"Язык тайны", "язык символа" был идеальным для поэзии бхакти.

Что я вижу кругом? Дурным страстям в угоду  
Мошенник пахтает не молоко, а воду,  
Осел питается лозою винограда,  
И умирает он, как бы вкусивши яда,  
Потомство буйволиц рождается безглавым  
И пожирает всех, кто чист и кроток нравом,  
Из книг священных пьет баран все то, что сладко...  
Ясна ль тебе, Кабир, всех этих дел разгадка?  
Отрекся я от зла, корысти и гордыни,  
И мира скрытый смысл открылся мне отныне.

Символика Кабира означает: осел - лживый человек, виноградная лоза – учение Рамы, буйволица – мирская корысть, безглавое потомство – незнание, невежество, баран – слепая страсть, молоко – суть священных книг индуизма (иными словами, ортодоксальный индуизм служит оправданием низменных стремлений). Знание символики Кабира помогает понять истинный смысл его "небылиц":

Сперва на свет родился сын, потом явилась мать.  
Учитель стал ученику почтительно внимать...  
Ну, где ты слышал, братец мой, подобные слова?  
Где видел ты, чтоб на лугу пасла корова льва?  
Чтоб кошка утащила льва, и лая, и грозясь?  
Чтоб рыба на древесный ствол внезапно забралась?  
Чтоб дерево корнями вверх, листвою вниз росло,  
Являя листьев и плодов несметное число?  
Чтоб вместе с буйволицей бык пасли коня вдвоем?  
Чтоб с белою мукой мешок сам притащился в дом?  
Кабир сказал: "Кто вникнет в смысл нелепых с виду строк,  
Загадки мира разрешит в наикратчайший срок!".

Здесь: сын – человек, мать – корысть, учитель – слово, ученик – душа, лев – знание, корова – речь, изречение, язык, рыба – мифический орган, находящийся в теле человека, посредством его аскеты "познают" Всевышнего, дерево – позвоночник, главная артерия, собака – глупец, кошка – жадность, плоды и листья – лотос с тысячью лепестков, лошадь – ум, душа, интеллект, буйволица – самообуздание, внутренняя дисциплина и т.д.

Ученики Кабира после его смерти основали религиозную секту, связанную с его именем. Один из наиболее талантливых последователей Кабира – поэт Дайал Даду (1544-1603). Говорят, что он был сапожником, мусульманином по вероисповеданию. Стихи и песни Даду отличаются простотой формы, язык их близок к народному.

Идеи *ниргун-бхакти*, воплощенные в творчестве Кабира, оказали также заметное влияние на основоположника идеологии сикхизма Нанака (1470-1540), сыгравшего большую роль в зарождении и развитии пенджабской литературы. В книге стихов и молитв "Ади-Грантх" ("Изначальная книга") собраны произведения Нанака и некоторых других поэтов, связанных с

движением бхакти: Рамананда, Кабира, основоположника поэзии бхакти в Махараштре Намдева (IV в.) и др.

### *Двустихия Кабира из "АДИГРАНТХ"*

1. Все смеются над моей кастой.  
Я приношу себя в жертву той касте, благодаря которой я стал твердить имя творца.
2. В тот день, когда я умру, придет радость  
Я встречу со своим владыкой, и те, кто со мной, восславят Гобинда.
3. Куда ни повернусь – везде зрелище:  
Но там, где нет возлюбившего Раму, для меня пустыня.
4. Мир боится смерти, а я радуюсь ей.  
Ведь только в смерти обретешь истинное блаженство.
5. Получив сокровище – имя Рамы, не развязывай узелок –  
Нет ни базара, (где можно продать его) ни знатока (чтобы его оценить), ни покупателя, ни цены.
6. Это тело исчезнет. Попробуй возьми его снова.  
Ведь босыми ушли те, у кого было богатство на лакхи и кроры.
7. Каждый умирает, но никто не знает как умирать.  
Умри так, чтобы тебе не пришлось умирать снова.
8. Лодка старая, пробита в ней тысяча дыр –  
Самые легкие переплыли, потонули нагруженные доверху.
9. Не возносись, глядя на свой высокий дом, -  
Скоро будешь лежать в земле, а сверху вырастет трава.
10. Не возносись, не смейся ни над одним бедняком.  
Сегодня твоя лодка в море – как знать, что будет с ней завтра.
11. Не возносись, глядя на свое красивое тело.  
Ты скоро расстанешься с ним, как змея со старой кожей.
12. Я считал ученость благом, йогу лучше учености.  
Но буду только бхактом, преданным Раме, даже если люди осудят меня.
13. Куркума – желта, известь – бела.  
Когда любящие Раму встречаются, оба цвета исчезают, сливаясь в один.
14. Куркума теряет желтизну, извести не осталось и следа.  
Я приношу себя в жертву такой любви, благодаря которой забываются каста, сословие и род.
15. Если даже в сонном бормотании слетит у кого-то с уст имя Рамы,  
Так тому на туфли для его ног, отдажу кожу с моего тела.
16. Мы глиняные куклы. Наречены мы людьми.  
Мы недолгие гости на земле, а места занимаем много.
17. Грешнику не нравится бхакти, ему не нравится поклонение Хари –  
Так муха избегает сандала и летит туда, где зловоние.
18. Ты не размышлял о Раме и потому закоснел в грехах.  
А Ведь тело – деревянный горшок, который вторично на огонь не поставишь.
19. Если даже я сделаю семь океанов чернилами, царя леса сделаю пером,  
А землю сделаю бумагой, то все равно мне не описать величия Хари.
20. Я чтил Бога в мире, зная, что он заполняет собой вселенную.  
Кто не чтил имени Хари, тот родился напрасно.
21. Пусть песком наполнится рот у того, кто дает советы другим.  
Он следит за чужим урожаем, а свой давно проел.
22. Дух свой ты не обрил, так зачем же обрил голову?  
Все, что ты сделал, сделал твой дух, так что бритье ни к чему.
23. Немалое это искусство – всей душой чтить имя Хари.  
Это все равно, что балансировать на острие кола: свалишься – не уцелеешь.
24. Густы тучи коней, слонов, колесниц; сотни тысяч знамен полощутся на ветру.  
Но нищенство, при котором день проходит в раздумье о Раме, лучше, чем счастье обладания.
25. Увидев его, как я о нем расскажу? Словам никто не поверит.  
Хари таков, каков есть. Буду жить, радуясь, восхваляя его.
26. То, что сделано, сделал творец.  
Другого, кроме него, нет. Творит он один.

27. Покупают идола, чтобы ему поклоняться.  
Глядя друг на друга, повторяют одно и то же и, заблуждаясь, бредут, не зная дороги.
28. Завтрашнюю работу сделай сейчас; что надо сделать сейчас, делай сразу.  
Потом ничего не сделаешь, когда вдруг придет твой срок (умирать).
29. Подбирая каури, накопил ты лакхи и кроры.  
Но когда пришел час уходить, ничего тебе не осталось – отобрали даже твои ланготы.
30. Пустыня, где есть почитающий Раму, лучше, чем город.  
Место, где нет возлюбившего Раму, для меня – царство Ямы.
31. Люди толпой идут по дороге, по которой пошли пандиты.  
Но по крутой тропе, Ведущей к Раме, взбирается только Кабир.
32. Мулла, зачем ты лезешь на м нарет? Господь – не глухой.  
Ищи в своем сердце того, ради кого издаешь свои крики.
33. Служи Аллаху: когда ты поминаешь его, горе уходит.  
Господь проявит себя в твоём сердце, и огонь, сжигающий тебя, погаснет.
34. Если мука упала в грязь, для тебя она пропала.  
Та же, которую съел сразу, как смолот, пошла тебе на пользу.

## Тема 20. ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА СУФИЕВ

Синтез индусских и мусульманских религиозно-философских идей и культур проявляется и в поэзии хинди, связанной с суфизмом, мистико-аскетическим направлением в исламе, сформировавшимся в результате взаимодействия неоплатонизма, древнеиндийской философии, прежде всего Веданты, а также в какой-то степени идей христианства и иудаизма.

Возникнув в VIII в. в странах Передней Азии, в XI-XII вв. вместе с исламом суфизм проникает в Индию. Вначале он распространяется в районах Синда и Пенджаба, а затем по всей Индии. Идеология суфизма не была столь нетерпимой и суровой, как ортодоксальный ислам, поэтому в Индии, охваченной в то время мощным движением бхакти, она нашла благоприятную почву. И сейчас индусы и мусульмане поклоняются могилам первых проповедников суфизма в Индии – Муинуддина, Кутубуддина Каки, Шейха Чишти, Мубарака Наюри (XII-XVI вв.).

Суфийская поэзия, в основе которой, как и у Кабира, лежат идеи *ниргун-бхакти*, до последнего времени духовно сближает индусов с мусульманами. "По мере того как люди все ближе узнавали друг друга, они начинали все отчетливее понимать, как мало различий между ними, - пишет Хазарипрасад Двиведи. – Мы не можем забывать суфиев, сблизивших характеры индусов и мусульман и сбросивших первые завесы отчужденности между ними". Широкая популярность суфийской поэзии объясняется и ее народным происхождением. Суфийские проповедники оживили народные былины и предания, созданные и бытующие в деревнях. В процессе поэтической обработки эти сказания, такие земные и непосредственные, пронизывались идеологией суфизма с ее символикой, терминологией и поэтическими мотивами, порождавшими в конечном счете суфийское произведение. Индийские литературоведы называют это поэтическое направление *прем-марг* ("Путь любви"), ибо, согласно суфизму, именно любовь к Богу помогает верующему освободиться от бренного существования и воссоединиться с Господом.

В основе суфийской лирической поэзии хинди лежит идея мистической любви, выраженная в форме народных сказаний. В поэтической форме раскрываются возвышенные романтические чувства и переживания, общие у индусов и мусульман. Главной у поэтов суфиев, мусульман и индусов, является тема земного воплощения божественной любви, они обращаются к изображению интимных ее сторон, что было совершенно новым явлением в литературе хинди. Герои таких произведений смело порывали с устаревшими нормами общественной морали. Подлинного мастерства поэты-суфии достигали особенно при описании разлуки влюбленных, символизирующей страдания человеческой души, отделенной от Бога. В основе сюжетов большинства произведений суфийских поэтов – повесть с мистическим подтекстом о любви женщины-индуски. Одним из первых суфийских поэтов был Кутбан-шах (XVI в.), создавший на языке авадхи поэму "Мригавати", повествующую о любви прекрасной

принцессы Мригавати к наследнику престола Чандрагири. Традицию, начатую Кутбан-шахом, продолжил Манджхан, автор поэмы "Мадхумалати" о беззаветной любви принцессы Мадхумалати и принца манохара.

Самым известным поэтом-суфиев был Малик Мухаммед Джаяси, автор замечательной поэмы "Падмават" (около 1540 г.). Сюжет ее связан с подлинным историческим событием – осадой мусульманскими войсками города Читтора в 1303 г.

В поэме рассказывается, как правитель княжества Читтор Ратан Сен, услышав от попугая рассказ о красоте принцессы Падмавати с острова Синхалдвипа (Цейлон), решает во что бы то ни стало покорить ее сердце. Покинув убитую горем жену, он отправляется в далекий путь, на котором встречает множество трудностей. Но сам Бог Шива помогает ему преодолеть все преграды и добиться поставленной цели. В конце концов Ратан Сен находит Падмавати и женится на ней. Но счастье недолго сопутствует ему. ПроВедав о красоте царицы Падмавати, на Ратана Сена идут войной вначале султан Алауддин, а затем царь Девпад. В борьбе с последним Ратан Сен гибнет. Падмавати совершает обряд саможжения.

В поэме этой органически слились индусские и мусульманские литературные традиции. Обращение к Богу, славословия в честь царя и пророка, участие поэта в событиях в качестве лирического героя сближают "Падмавати" с широко разработанной на Ближнем и Среднем Востоке эпической формой поэтического произведения – *маснави*. А то же время характеры большинства героев поэмы отвечают идеалам древнеиндийской эпической традиции, как и построение многих эпизодов. Так, например, в легенде о Нале и Дамаянти (сюжет из "Махабхараты") царевич Наль влюбляется в прекрасную царевну Дамаянти, услышав от гуся рассказ о ее неземной красоте. Ратан Сен влюбляется в Падмавати, услышав о ней рассказ попугая. В "Рамаяне" злая волшебница ракшаси Шурпанатха, оскорбленная Рамой и его братом, своими рассказами о красоте супруги Рамы Ситы подстрекает демона Равану похитить ее, таким же образом строится эпизод нападения на Читтор войска Алауддина.

Поэма Джаяси по своему сюжету и композиции напоминает также поэму феодально-придворного эпоса XII вв. "Притхвираджд-расо" Чанда Бардаи.

Суфийская поэзия на хинди продолжала развиваться и в более поздний период. Так, в 1670 г. Усман создал поэму "Читравали" о любви непальского принца Суджана Кумара и принцессы Читравали. В тех же традициях написана в 1731 г. поэтом-суфием Касим-шахом поэма "Ханс-Джавахар".

В сюжетах суфийских поэм много общего: вначале поэт возносит хвалу творцу вселенной, т.е. Аллаху, пропроку Мухаммаду. Затем восхваляются сила, мудрость и доброта правителя государства, будь то император Шер-шах или Аурангзеб. Вот лишь один пример такого панегирика – Джаяси воспеваает Шер-шаха, правившего Северной Индией в 1540-1545 гг., при жизни поэта:

"И все цари склоняются перед ним. Когда движется его огромная армия на слонах и конях, пыль затмевает солнце и день становится ночью. В испуге дрожит Индра, гора Меру начинает проваливаться в землю, высыхает океан. Справедливость и щедрость правителя безграничны: от его даров моря оскудевают жемчугом, а гора Меру - золотом. В его царстве льет золотой дождь, и, услышав его шум, бедность торопливо уходит в другие края".

Вслед за похвалой небесному и земному правителям авторы поминают имена суфийских святых, а затем отводят несколько строк и себе. Джаяси (слепой на один глаз) рассказывает о себе следующее:

"Единственный глаз поэта подобен зеркалу, в котором отражается мир, а чувства поэта чисты. Тот, кто заглянет ему в лицо, смеется, но, когда прочтет его поэму, плачет. Есть священный город Джаяс, там я сложил эту поэму. Я отомкнул кладовую своего сердца, полную драгоценностей, ключом своего языка".

После такого введения поэт-суфий начинает свое повествование. Главные герои поэмы чаще всего принадлежат царскому роду: он – сын правителя, она – принцесса. Знакомство их завязывается по-разному. Так, герою Джаяси, царевичу Ратан Сену, о несказанной красоте и уме Падмавати рассказал попугай, после чего царевич лишился чувств от любви. Герой поэмы Усмана увидел изображение прекрасной Читравали на полотне и обезумел от любви. Гораздо больше повезло героям поэмы Манджхана: царевича Манохара небесные апсары принесли

прямо во дворец Мадхумалати, где он и встретил ее, и они полюбили друг друга. Но через день апсары вернули Манохара на родину; вдалеке от любимой его терзает горечь разлуки, он жаждет снова увидеть ее. Герои суфийских поэм в разлуке забывают все на свете, мучимые любовной страстью, забрасывают государственные дела, оставляют родных и близких, надевают рубище отшельника и отправляются на поиски возлюбленной. Долог и мучителен путь до нее: герой преодолевает непроходимые леса, где сражается со страшными чудовищами и дикими зверями, пересекает горы, вершины которых касаются неба, переплывает моря и океаны, терпит кораблекрушение, не один раз оказывается на краю гибели.

Сказочные приключения героя на пути к возлюбленной – это внешний план суфийской поэмы, за которым скрыт аллегорический подтекст. Сюжетные линии и ходы произведения служат средством передачи суфийских идей, и прежде всего идеи стремления взыскующего суфия к богу. Таким образом, несказанной красоты Падмавати или очаровательная Мадхумалати – аллегии Бога, а Ратан Сен или Манохар – аллегии человеческих душ, стремящихся к соединению с ним. Поэт-суфий нередко открыто проповедует свою идеологию. Герой "Мадхумалати" Манохар так живописует свою любимую: "Она – все! Ее образ является мне повсюду: во вселенной и Шиве, в обитателях трех миров, в государе и пище!" Трудно суфию при всей его страстной любви к богу достичь его, но ему помогает в этом духовный наставник. Героя поэмы Джаяси сопровождает на пути к любимой попугай Хираман, который советует царевичу, как преодолеть ту или иную преграду на пути. В поэме Усмана таким проводником является голубь, помогающий герою преодолеть трудности на пути восхождения к богу.

Суфийская идеология в упомянутых поэмах является взору читателя в индийском обличье, в индийских одеждах: действие происходит в различных государствах Индостана, временами переносится в Непал или на Ланку. Поэты-суфии не чуждаются изображать события индийской истории, реальных исторических лиц, упоминают индийских философов и поэтов. Персонажи индийской мифологии наполняют поэмы: боги и ракшасы, небесные танцовщицы и музыканты (апсары и гандхарвы) и др. Природа, животный мир и растительность Индии, ее народы и их разнообразные обычаи и верования, концепция перерождений и кармы – все это нашло отображение в поэзии суфиев. Несомненно, взаимодействие идейных течений суфизма и индуизма в средние века, ближе всего идеи суфизма были идеям *ниргун бхакти*, недаром в Индии индийский суфизм относят к этому направлению бхакти.

## Тема 21. ПОЭЗИЯ САГУН БХАКТИ.

### 1. СУРДАС (1478-1583)

Творчество Сурдаса приходится на период, который называют "золотым веком" индийской культуры. Для этой эпохи, в политическом отношении отмеченной возникновением в Северной Индии Могольской империи и быстрым ростом ее могущества, был характерен расцвет литературы и живописи, архитектуры и скульптуры, музыкального и хореографического искусства, дальнейшее развитие научной и философской мысли. В эпоху Сурдаса Северная Индия была охвачена мощным социальным и культурным движением *бхакти* в его многочисленных течениях, которые, несмотря на всю свою сложную противоречивость, в целом носило прогрессивный, демократический характер и было направлено против жречества и ортодоксии. Его идеи получили художественное воплощение и в поэзии Сурдаса. Сурдас, обращавший свои стихи к народу, стоит у истоков кришнаитской лирической поэзии, которая получила признание широких масс. Воспевая Бога Кришну, он слагал стихи религиозные, но силой своего поэтического вдохновения он создал такие песни, которые вырвались из стен храма и зазвучали на деревенских улицах. В душевном мире Кришны Сурдаса отражены вся тонкость и глубина человеческого чувства и мысли.

Вопрос о том, когда и где родился Сурдас, остается до определенной степени спорным. С известной долей вероятности ученые утверждают, что он родился около 1478 г. в одной из деревень долины реки Джамны, между Дели и Агрой, в семье обедневшего брахмана.

Первая половина жизни Сурдаса приходится на тот период истории Северной Индии, когда она была раздроблена на многие самостоятельные государства. Делийский султанат постепенно клонился к закату, междоусобные войны феодалов сотрясали страну. Простой народ Индии страдал от феодальных распрей. Сурдас уже в шестилетнем возрасте лишился родительского крова и до восемнадцати лет проживал в соседней деревне, где о нем заботился заминдар. О своем детстве и отрочестве сам Сурдас говорил так: "Годы ушли: пролетело детство, напрасно растрчена юность... Лотосоокого я не чтил, жизнь проиграл как в джуа (кости), проводя дни и ночи в забавах и наслаждениях..."

В восемнадцать лет во взглядах Сурдаса произошел перелом. Мысль о том, что он тратит время впустую, тревожила его. Он стремится делать людям добро, облегчать им тяготы и страдания жестокого века, о котором впоследствии скажет: "Правители творят беззакония, силой берут урожай с крестьянских полей. Цари приближают к себе лжецов, а честных людей подвергают гонениям. Исчезли справедливость, добро, счастье. В сезон дождей не выпадают дожди, и народ страдает от голода". Тогда же Сурдас оставил гостеприимную деревню и построенный для него покровителем дом со всем имуществом, которое, как он будет петь впоследствии, "лишь сковывает по рукам и ногам". С немногочисленной группой своих почитателей поэт пешком добрался до Матхуры и решил было поселиться там. Однако шумный, многолюдный город не понравился Сурдасу – не было возможности уединиться, сосредоточиться. Вскоре он покинул Матхуру и направился в Агру. Где-то на полпути между этими городами поэт остановился и поселился в маленькой хижине на берегу Джамны, недалеко от деревушки Рунакта. Этот участок реки, безлюдный и живописный, назывался "Гаугхат" – "Коровий водопой". Здесь поэт прожил двенадцать лет, до 1510 года, когда состоялась его встреча с философом и проповедником Валлабхачарьей, оказавшая решающее влияние на всю дальнейшую судьбу Сурдаса. Вместе с Валлабхачарьей поэт покинул Гаугхат и направился в Гокуль, а затем в Гобардхан. Там состоялось посвящение Сурдаса в общину "Валлабха-сампрадай". По обычаю Валлабхачарья три раза произнес на ухо Сурдасу мантру "Шри Кришна – моя обитель". Поэт повторил ее, давая клятву посвятить себя служению Кришне, отдать ему "свое тело, наполненное высокомерием и эгоизмом, свои страсти и желания, жену, сына, семью, дом, Богатство, душу и саму жизнь, землю и небо". В 1511 г. Сурдас был назначен киртанкаром в храме Вишну. Поэт поселился в деревушке Парасоли на берегу озера Чандрасовар. Рано утром он отправлялся в храм, стоявший неподалеку на невысоком холме, и лишь к вечеру спускался к своей хижине. И так продолжалось в течение пятидесяти лет, до самой смерти поэта. Он слагал свои песнопения – *киртаны* – на основе легенд Бхагавата-пураны в духе учения Валлабхачарьи, с произведениями которого ("Содержание десятой части Бхагавата-пураны", "Источник прекрасного знания", представляющее собой комментарий философа к Бхагавата-пуране, и др.) Сурдас познакомился еще в Гаугхате.

Валлабхачарья (1478-1530) родился в семье брахмана в Андхре. Детство его прошло в Бенаресе. Там он познакомился с Ведами и Ведангами, пуранами и философскими учениями своих предшественников. Путешествуя по стране, он проповедовал населению путь *бхакти*, считая, что при создавшейся на севере страны ситуации это единственный и самый простой для людей путь достижения конечной свободы от земных страданий – *мокша*. В своем стихотворении "Кришна – наш приют" он писал:

Страна завоевана мусульманами. Порабощенная, она стала средоточием греха.

Добропорядочные люди подвергаются притеснениям и страдают.

А что сказать о наших священных местах?

Ганг и другие величайшие святыни приходят в запустение из-за нашествия иноверцев.

Кришна – наше единственное спасение!

Бесполезными становятся мантры Вед, ибо из-за необразованности и невежества люди не понимают их смысла.

Исчезла набожность, люди отворачиваются от священных обетов.  
Кришна – единственное наше убежище!

Валлабхачарья утверждал, что этот мир – вместилище страданий и бед. Куда ни бросишь взгляд, повсюду – океан горя, уготованный для нас! Во все времена перед всеми святыми мудрецами стоял этот сложный вопрос: как избавиться от земных страданий навечно? Как выйти на дорогу счастья? Учителя древности предлагали три пути: путь знания, путь кармы (религиозного долга) и путь бхакти. Но разве в силах люди изучать священные трактаты в эти трудные времена, могут ли они по всем правилам совершать ритуальные обряды и церемонии? Если кто-то и может, то уж, во всяком случае, два первых пути недоступны шудрам и женщинам. Зато для всех открыт путь бхакти!

Учение бхакти Валлабхи исключает какие-либо молитвы ("дабы не беспокоить бога"). Здесь нет также аскетов и отшельников, исключены из практики все некогда традиционные религиозные обряды; *гьян* (знание) и *йога* (комплекс действий и упражнений, конечная цель которых – слияние с божеством) не отвергаются, но нередко порицаются и оттеснены на далекую периферию. Если Кабир, Нанак и другие представители ниргун-бхакти выступали с резкой критикой каких бы то ни было ритуальных церемоний, подвергая злым насмешкам "идолопоклонников", то Валлабхачарья считал подобный ритуал необходимым средством воздействия на умы и сердца людей. В вишнуитском храме статуя Кришны несколько раз в день убирается цветами и умащивается благовониями под звуки музыкальных инструментов и пение гимнов. Община Валлабхачарьи объединяла людей независимо от их касты и социального положения, уравнивала в правах Богатых и бедных, дваждырожденных и неприкасаемых. Эта атмосфера демократизма и простоты, несомненно, нашла свое отражение в творчестве многих поэтов, входивших в общину, в том числе и в творчестве Сурдаса. "Валлабха-сампрадай" сыграла значительную роль в распространении идей бхакти на севере Индии. После смерти Валлабхи в 1530 г. в общине происходят разительные перемены: за счет всякого рода пожертвований растет ее благосостояние, община перерождается, утрачивая свой первоначальный демократизм, атмосферу содружества и братства. Многие религиозные общины в Индии прошли аналогичный путь: сначала как бы противопоставили себя идеологии феодального общества, а затем окружающая обстановка деформировала их по своему подобию.

Согласно Валлабхачарье, Кришна является на землю в человеческом облике прежде всего для того, чтобы оказать свою милость людям и дать им возможность полюбить его, т.е. ради любовного бхакти. Вообще, тема любви пастушек Баджа и Кришны является главной темой поэзии кришнаитского бхакти, создававшейся в средние века на всех новоиндийских языках Северной Индии. И Сурдас здесь не был исключением – центральное место в его творчестве отводится этой любви: вначале к ребенку Кришне, затем к отроку и юноше; любви родительской, любви взрослых к ребенку; дружескому обожанию приятелей Кришны; супружеской любви Радхи и Кришны и, наконец, любовной страсти пастушек.

На раннем этапе творческого пути Сурдас сложил большинство *винаи* – гимнов во славу бога, хотя, по мнению ученых, он создавал их и в более поздние годы. Необходимо подчеркнуть, что *винаи* не являлись компонентом храмового ритуала общины в отличие от песнопений о жизни Кришны – *киртанов*, и то немногое, что создал Сурдас в этом жанре, сочинялось поэтом для того, чтобы время от времени "излить душу в страстной молитве". И *винаи* и *киртаны* – это религиозные песнопения, однако различия между ними весьма существенны. *Винани* пронизаны дидактическими мотивами, *киртаны* же повествовательны. Соответственно, для *винаи* характерно мощное идейное звучание, а для *киртанов* – большая художественность. В системе жанров поэзии бхакти *винаи* Сурдаса занимали с рога обусловленное своим содержанием место, будучи взаимосвязаны с одной из ступеней бхакти – *дасья-бхакти* (букв. "рабская приверженность Богу"). Собственно, значение слова *винаи* – "смиранный поклон". В *винаи* поэт с самого начала ставит себя в положение несчастнейшего раба, который со смирением и поклоном испрашивает милосердия от своего господина, а в *киртанах* поэт мог позволить себе непринужденное отношение к Кришне.

Винаи Сурдаса, число которых 223, классифицированы по тематике ("Рассказ о майе", "Рассказ об искушениях" и т.д.). Сурдас, обитая в Гаугхате, постоянно окруженный учениками и последователями, исполнял эти свои ранние произведения в виде гимнических песнопений чаще всего публично. Можно предположить, что пение сопровождалось аккомпанементом на музыкальном инструменте, а текст песнопений записывался или запоминался учениками. При каждой винаи до сих пор указывается мелодия (рага): дханашри, гоури, саранга, билавал и др., хотя первоначальное звучание большинства этих мелодий на наших днях не дошло. Земля в изображении Сурдаса – огромный океан несчастий, бед, грехов. Необходимо переправиться на другой берег, т.е. вырваться из круговорота земных перерождений, при которых человек бесконечно меняет свой облик. Счастьем поэт считает освобождение от земных перерождений, достижение Бога и слияние с ним. Но человек не может добиться этого ни силой своих аскетических подвигов, ни путем овладения глубокими знаниями, ни ревностным исполнением дхармы.

Каким путем несчастному бхакту  
До обители Бога добраться? –

спрашивает Сурдас, и сквозь все винаи проходит идея необходимости любить Бога и уповать на его милость. Поэт изображает Кришну перевозчиком, который благополучно переправит в своей лодке верного бхакта через океан страданий, но не заметит того, кто служит другому Богу или погряз в грехах.

О владыка, принеси мне избавленье на этот раз!  
Я погружен в океан бытия, о Кришна – сокровищница милосердия.  
Глубокие воды его – майя, вздымаются волны его – это страсти людские.  
Любовь мирская – крокодил, который, схватив меня, тянет в глубины бездонные.  
Мои желанья – это зубастые рыбы, которые терзают мое тело; на голове моей  
вьюк тяжелый грехов.

Ноги нигде не находят опоры, опутанные водорослями иллюзий.  
Алчность, злоба, тщеславие, ханжество – это мощные порывы ветра,  
обрушивающиеся на меня.

Сын и жена мешают увидеть мне лодку Бога.  
Услышь меня, средоточие милосердия, я измучен, теряю сознание, выбился из сил.  
Взывает Сурдас: О Кришна, за руку ухватив, вытащи меня на берег!

Ряд винаи Сурдаса посвящен восхвалению имени бога. В поэзии бхакти часто возносят хвалу различным достоинствам бога: его красоте, милосердию, смелости, могуществу и т.д., но воспевание его имени ставится превыше всего.

Милость к бхактам – главное для Господа.  
Не придает значения он касте, роду, происхождению, имени;  
ему безразлично, нищий ты или раджа.

\*\*\*

Бога, подобного Хари, в мире нет.  
Он помнит те пути, которыми его слуги обретают счастье.  
Голодным он едой живот наполнит, страждущих напоит, нагим даст одежды.  
Устремился Бог, словно корова к телятам, узнав о беде,  
нависшей над лесным домиком.  
Великодушен и мудр Всевышний, и нищи перед миллионы таких Богов, как Кубера.  
Верен он бхактам в своем обете: накормит хлебом тех, кто протянет руку.  
Если постигнет несчастье бхакта, немедля спешит ему на помощь  
великий воин бхактов своих.

Говорит Сурдас: велика неблагодарность того,  
кто из миллионов добрых дел Господа не помнит ни одного!

Изрядное число винаи Сурдас посвятил самоунижению, как того требовали вишнуитские кодексы *дасья-бхакти*. Он называет себя не просто грешником, а грешником из

грешников, обремененным самыми тяжкими грехами. "О Господи, все другие грешат считанные дни, я же – всю жизнь". Поэт утверждает, что подобного ему грешника не найти, не отыскать человека более низкого и подлого, чем он. И далее Сурдас переваливает на себя все мыслимые грехи человеческие, тем самым давая возможность слушателю узнать, что же противоречит этическим нормам не только движения бхакти, но и всего индийского общества. Он говорит:

Господи, я – великий преступник!  
Презренный, ничтожный, жалкий, похотливый сластолюбец, низкий подлец.  
Губитель бесчестный, наглый, злобный лицемер, глупый, пустой.  
Разбойник, вор, грабитель, вымогатель, карманник, драчун.  
Нетерпимый, вздорный, клеветник, лжец, вводящий в заблуждение людей.  
Доносчик, игрок в джуа, безжалостный преступник, полный фальши, грязный подлец.  
Скарედный тупица, отказывающийся от своих слов, скандалист, сквернослов, бандит.  
Развратник, лицемер, никчемный, бездарь.  
Безнравственный, дерзкий, надменный, безжалостный, ехидный насмешник.  
Упрямый, вместилище пороков, ничтожный, ненасытный попрошайка,  
выклянчивающий куски.  
Нахальный и гнусный, бесстыдный, безмозглый невежда, вечно канючащий.  
Алчный, не устающий день и ночь протягивать руку, живущий одной заботой –  
набить брюхо и уснуть.  
Очень грубый, бессердечный, всегда готовый согрешить...

Значительное число винаи Сурдас посвятил рассказу о *майе*. В винаи Сурдас говорит, что майя – это иллюзия, мнимость; синонимами майи для него являются неведение, ложное знание, очарование, соблазн и искушение, жадность, которые поэт подвергает резкому осуждению. Он говорит, что хочет служить Господу, идя путем бхакти, но губительное и вредное воздействие майи мешает осуществлению его стремлений. Майя настолько могущественна, считает поэт, что подчиняет себе не только обыкновенного человека, но и мудрецов и богов. У человека два пути: если он отвернется от бога, то немедленно попадет в когти майя. Образы майи в винаи очень красочны и выразительны.

Гопал, как могущественна твоя майя!  
Подчинила себе весь мир.  
Быстрым взглядом, легкой неуловимой улыбкой всех очаровывает она.  
Накинула красное покрывало, а как прелестна ее белая накидка!  
Надела синюю юбку – кто же, увидев тебя, не пленится твоей красотой?  
Блузка ее привела в замешательство Брахму, красное покрывало смущает  
бессмертных богов.  
Легкую юбку увидев под тонким сари, асуры пьянеют от страсти.  
Бросила лишь взгляд мимолетный – и уже околдован Шива.  
Из-за майи все забыли о Боге: вожделиние, злоба, гордыня подняли голову.  
Скромность покинула всех, исчезла дружба.  
Запутавшись в тяжких грехах, человек не обретет спасенья.  
Тех, кто спит спокойным, радостным сном, красавица майя будит.  
Своей красотой отнимает рассудок у одного, а спит с другим!  
Одного увлекает в храм бога, другого развращает и губит.  
Об этом трудно, невозможно рассказать, нет слов, чтобы описать это.  
Гуляет майя с красивыми юношами, не отступая от них ни на шаг, словно тень.  
Всех она обманывает: всех, кто живет в воде, на суше и в небе.  
О Кришна, мудрейший из мудрых, скажи, сколько это будет продолжаться?  
Преступая все семейные традиции, майя пленила своей красотой целый мир.  
В сети заблужденья заманивает незаметно – кто сможет уберечься  
от ее плутовства и обмана!  
Господи, я каждый раз сгораю со стыда, когда рассказываю о проделках твоей майи.  
Молит Сурдас: Шьяма, устрани все это, покончи с порочными поступками майи.

### "Сурсагар" – "океан поэзии Сурдаса"

"Сурсагар" – одно из величайших произведений индийского средневековья. Его созданию Сурдас отдал несколько десятков лет. Оно состоит из четырех с половиной тысяч падов – строф, включающих свяще сорока тысяч стихотворных строк. "Сурсагар" разбит на 12 скандх – разделов, весьма различных по объему и художественному значению: если 11 скандха занимает 3 страницы, а 12 – три с половиной, то 9 рассчитывает 74 страницы, а 10, составляющая ядро произведения, занимает 1462 страницы. В основу деления "Сурсагара" на 12 скандх положена 12-частная "Бхагавата-пурана" – священная книга вишнуизма. Сурдас, естественно, воспринял не одну только форму, но главным образом содержание пураны, однако это было творческое ее восприятие, а отнюдь не перевод или пересказ.

Первый раздел "Сурсагара" (120 строф) начинается, как и большинство остальных, с традиционного прославления бога Вишну: "Хари Хари, Хари Хари, сумиран каро. Хари чаран-аравинда ур дхаро" ("Помни о Боге, помни, помни о Боге! Храни в сердце образ Вишну – лотосостопого"). Далее следует четверостишие об истории возникновения Бхагавата-пураны и "Сурсагара". Затем – история о рождении Шукадева — сына известного мифического мудреца Вьясы Двайпаяны (букв. «Вьяса, разделивший Веды на части»). Матерью Шуки была апсара Гхритачи, которая странствовала по земле в виде самки попугая. Шука родился из яйца попугая (поэтому получил имя Шука — букв. «Попугай»), причем в тот момент, когда Шива передавал своей супруге Парвати сокровенные знания. Шука все подслушал Шива заметил это, пришел в ярость и метнул свой *тришуль* (трезубец) в Шуку. Спасаясь от грозного оружия, Шука залетел в рот одной из жен Вьясы, когда та читала молитву. 12 лет оставался он в ее чреве, и за это время Вьяса поведал сыну все 12 частей Бхагавата-пураны. Впоследствии Шука стал великим мудрецом и, в свою очередь, пересказал Бхагавата-пурану царю Парикшиту.

Далее говорится о любви мудреца — *риши* — Парашары к юной Сатьявати и о появлении на свет Вьясы Двайпаяны. В Бхагавата-пуране Вьяса называется аватарой Вишну. Сурдас, следуя за пураной, также считает мудреца Вьясу воплощением Вишну на земле. Поэт пересказывает эту историю очень коротко и сухо. Затем он говорит о пользе прославления господя; об отказе Кришны пировать во дворце высокомерного Дурьйодханы и о его скромной трапезе за столом Видуры, дяди Кауравов и Пандавов.

В следующей части повествуется о спасении Кришной жены Пандавов Драупади, проигранной в карты и подвергшейся оскорблениям во дворце Кауравов. Сурдас посвящает этому эпизоду, получившему широкое распространение в поэзии бхакти, 14 строф-песнопений, в каждой из которых развивается тот или иной драматический момент эпизода: вот Духшасана, один из братьев Кауравов, за косы втаскивает упирающуюся Драупади в переполненный людьми зал; «вот ради насмешки ее начинают раздевать на глазах у ее грозных и могучих мужей, а Пандавы сидят молча и недвижно, связанные данным словом; вопли женщины достигают небес, и Кришна спешит ей помочь: на месте каждой сброшенной с Драупади одежды появляется одна или две новых. Сурдас поет хвалу Кришне, его доброте и могуществу. Нетрудно заметить, что известный эпизод из второй книги «Сабхапарва» «Махабхараты» получает в изложении Сурдаса новое звучание, новую интерпретацию: читатель подводится к мысли о необходимости поклонения **Кришне**, величайшему из Богов.

Далее повествуется о царе Парикшите, который оскорбил святого отшельника, повесив ему на плечо дохлую змею, за что был проклят и умер через семь дней, сожженный ядом властителя змей Такшаки. Образ Парикшита, сохраняя традиционное содержание, получает иную трактовку, выдержанную в духе концепции бхакти. Парикшит — преданный бхакт Кришны, поэтому тот оживил его, когда Парикшита, находившегося еще во чреве матери, сразила стрела. Парикшит попадает в рай Кришны.

Затем следуют наставления разуму. Обращаясь к своему разуму, душе (*ман*), Сурдас советует ему всегда помнить о Вишну, восхвалять его добродетели, осуждает злость, жадность, гордыню, сладострастие, приводит примеры истинного бхакти или, напротив, невнимания к Богу с соответствующим воздаянием в конце жизненного пути.

Второй раздел (38 строф) начинается с восхваления Вишну; славятся его преданные бхакты и осуждаются те, кто отвернулся от Вишну. Превозносится хорошее общество, т. е. общество святых бхактов, пребывание в котором равносильно омовению в священных реках. Говорится о том, что люди погрязли в мирских заботах о богатстве и славе, предаются земным удовольствиям. Жизнь коротка, и поэт призывает подумать о служении богу. Затем следует небольшой рассказ о самопознании. Брахма перечисляет своему сыну мудрецу Нарате 24 аватары (земные воплощения) Вишну, из них десять основных. Рассказы о каждом воплощении содержатся в последующих разделах «Сурсагара».

В третьем разделе (13 строф) повествуется о рождении Видуры (дядя Пандавов и Кауравов), о появлении духовных сыновей Брахмы: Санаки, Сананданы, Санаткумары и Санатаны (собирательное — Санаки, т.е. «сыновья Брахмы»), ставших верными последователями Вишну. Очень коротко поэт рассказывает известные по «Махабхарате» и Бхагавата-пуране истории рождения семи великих мудрецов — Маричи, Бхригу, Васиштхи и др., а также Богов и асуров. Сурдас подчеркивает, что семь великих риши родились в "тот момент, когда Брахма повторял имя Вишну. В одной небольшой строфе упоминается вторая аватара Вишну, когда он появляется в облике огромного вепря и держит на своих клыках землю, чтобы она не погрузилась в океан. Сурдас повествует и о братьях Джае и Виджае, которые были привратниками во дворце Вишну. Однажды они остановили Санакиев, когда те хотели видеть Вишну. «Кто может воспрепятствовать лицемерию Вишну, — в гневе воскликнули Санаки,— одни только демоны! Вы будете демонами в трех рождениях!» Проклятье сбылось: Джай в следующих рождениях стал демоном Хираньякшой («Злато-головый»), правителем Ланки десятиглавым Раваной и Шишупалой — правителем страны Чеди (современный Бунделькханд), который прославился своей жестокостью и был убит Кришной. Виджай родился соответственно асуром Хираньякашипу (отец Прахлады, популярного в поэзии бхакти), могучим Кунбхакарной — братом Раваны и жестоким Кансой.

Четвертый раздел (13 строф) открывается коротким рассказом о воплощении Вишну на земле в облике мудреца, йога и отшельника Даттатреи, сына знаменитого мудреца Атри и его жены Анусуйи. Поскольку на просьбу великого аскета Атри о сыне откликнулись сразу три Бога, то Анусуйя кроме Даттатреи родила еще злого мудреца Дурвасу, в которого одной из своих частиц воплотился Рудра (Шива), и Бога луны Сому, или Чандраму. Затем идет рассказ об аватаре Вишну в облике Ягья-пуруши, символизировавшего одно из божественных начал. Ягья-пуруша в РигВеде считался символом мира: луна была его душой, солнце — глазами, ветер — дыханием, огонь — ртом, пожирающим жертвоприношения. Со временем его значение трансформируется, и в Бхагавата-пуране он символизирует божественное могущество и силу.

Коротко упоминается о бракосочетании дочери Гималаев Парвати и Бога Шивы. Далее следует история о стойком почитателе Вишну мальчике-бхакте Дхруве.

Сурдас рассказывает об аватаре Вишну в образе Притху («Выровнявший землю»), который был первым царем на земле. Однажды к нему пришли его подданные с жалобой, что им негде жить. Притху взял лук, сдвинул горы и разровнял землю. Там люди и поселились.

Пятый раздел (4 строфы) открывается рассказом об одном из воплощений Вишну, радже Ришабхадеве, сыне раджи Набхи и его жены Меру. Когда Ришабха вырос, отец передал ему управление страной, а сам удалился в лес и стал отшельником. Государство Ришабхадева процветало, народ был счастлив, и слава о мудром правителе разнеслась по всему миру. Зависть закралась в сердце Бога Индры, и перестал проливать он дождь на поля и луга. Началась засуха. Тогда силою собственного могущества Ришабха заставил дождь пролиться на землю. И люди были очень рады.

Затем следует история об отшельнике Джарбхарате, или Бхарате, привязавшемся к олененку и забывшем о Вишну. Раздел заканчивается беседой Джарбхараты и раджи Рахугана о необходимости и преимуществах постоянного служения Вишну, о том, что надо обуздывать свои земные страсти.

Шестой раздел (8 строф) после традиционного прославления Вишну открывается вопросом царя Парикшита, обращенным к Шукре: «Каким образом Бхарата выбрался из ада;

Ведь он совершил тяжкий грех, полюбив олененка и совершенно забыв о Боге?» На это Шукрадев отвечает: «Имя Бога Хари означает „освобождающий от грехов“; тот, кто в час своей кончины обратится к нему, назовет по имени, немедленно найдет спасение. Я расскажу тебе об этом одну историю». И далее следует рассказ о брахмане Аджамиле. Благородный брахман однажды гулял в лесу и увидел, как низкородная женщина из касты вещь предавалась любовным утехам с каким-то шудрой. Аджамиль влюбился в женщину и привел ее в свой дом. Вскоре хозяйство брахмана пришло в упадок, а законная жена оставила его. Аджамиль пил, играл в кости и даже начал воровать. От любовницы он имел десять сыновей, младшего из них, самого любимого, назвал по имени Бога — *Нараяна* (эпитет Кришны, букв. «Возлежащий на водах»). Пришел последний час грешного брахмана, он увидел у своего изголовья страшных посланцев Бога смерти Ямы с сетями в руках, приготовленными для его души. Испугавшись, Аджамиль позвал к себе младшего сына: «Нараяна!». Вишну, довольный тем, что в смертный час Аджамиль изрек его имя, простил брахману грехи и указал дорогу в рай.

История эта пуранического происхождения и пользовалась большой популярностью у поэтов вишнуитского бхакти. Так, помимо неоднократных упоминаний у Сурдаса история Аджамилы встречается и у Тулсидаса в его сочинениях «Прошение» и «Собрание стрóf» (1613). Вся жизнь брахмана Аджамилы вопиюще противоречит нормам индуистской нравственности, он совершает самые чудовищные с точки зрения морали своего времени грехи (связь с неприкасаемой, игра в кости, пьянство, воровство) и попадает не в ад, а в рай лишь потому, что имя его сына совпало с именем Бога. Противоречия подобного рода не могли не привлечь внимание Сурдаса. «Непонятны поступки твои, о сокровищница доброты! — говорит поэт. — Брахман по происхождению, Аджамиль погряз в пороках, стал послушным рабом проститутки, а ты его в рай отправил за то лишь, что он позвал к себе своего сына Нараяну». Основное место в истории об Аджамиле Сурдас отводит полемике посланцев ада и служителей рая. Последние разъясняют, что Вишну спешит на зов даже тогда, когда этот призыв бессознателен, ошибочен (как в случае с Аджамилем). Вишну и тогда откликается на свое имя, когда оно произнесено в гневе или в шутку. Сурдас объясняет случай с Аджамилем безмерной чуткостью и добротой Вишну к людям, его всепрощением.

Далее в разделе утверждается необходимость всемерного прославления и почитания наставников — *гуру*.

Шестой раздел заканчивается пересказом двух легенд из Бхагавата-пураны, объединенных идеей осуждения страсти к чужой жене. Однажды Бог Индра воспылал любовью к жене мудреца Гаутамы Ахалье. Зная о ее преданности мужу, Индра в отсутствие мудреца принял его облик и наслаждался любовью с Ахальей. Гаутама проклял их обоих. Жену он превратил в камень, и она освободилась от проклятия лишь через много лет, когда нога великого Рамы коснулась камня. Индре же мудрец сказал: «Ты возжелал *йони* (лоно)? Их будет у тебя тысяча!» И тело Бога Индры покрылось тысячью йони. Не зная, куда скрыть себя от позора, Индра забрался в полый стебель лотоса, где и провел тысячу лет. Через десять веков пришел наставник Богов Брихаслати, и святые риши вознесли молитвы во спасение Индры. И тогда на месте каждой йони у него образовался глаз. Вот почему один из эпитетов Индры — «Тысячеглазый». Сурдас заканчивает песнопение назиданием: «Тот, кто прельстится чужой женой, еще при жизни терпит муки ада».

Другая легенда озаглавлена «Урок пристойного поведения» («Рассказ о Нахуше»).

Покуда Индра скрывался в стебле лотоса, царство богов осталось без своего правителя. Боги предложили одному из представителей лунной династии — Нахуше — сесть на райский трон. Он согласился. Осматривая свои новые владения, Нахуша увидел одинокую Шачи, супругу Индры, и воспылал к ней страстью. Шачи согласилась ответить взаимностью, если Нахуша прибудет к ней в паланкине, который понесут семь великих мудрецов. По пути к возлюбленной Нахуша непрерывно торопил носильщиков. Наконец, когда с возгласом «Сарп, сарп!» («Сарп, сарп!» — «Идите скорее!»). Но *sarp* — на санскрите «змея») он ударил ногой Дурвасу, злейшего из мудрецов, тот вышел из себя и воскликнул: «Вот ты и будешь змеей!» И

правитель царства Богов Нахуша на многие годы стал змеей. «Такова любовь к чужой жене, — заключает Сурдас, — надо быть глупцом, чтобы пойти на это».

Седьмой раздел (8 строф) открывается песнопением о воплощении Вишну в облике человека-льва Нрасинхи (Нарасинхи). Этот облик Вишну принял для того, чтобы выручить своего верного бхакта Прахладу, сына злобного ракшаса Хираньякашипу. Брахма в свое время наградил Хиранью даром не быть убитым ни днем, ни ночью, ни во дворце, ни вне его, ни человеком, ни зверем, ни оружием. Вот почему Вишну появился в облике человека-льва, вечером и прикончил демона на пороге его дворца, раздрав ему грудь когтями. Отношение Брахмы к Хиранье Сурдас также относит к числу непонятных и недобрых поступков Богов, из-за которых разрушается дхарма. Именно благодаря Брахме Хираньякашипу обрел такое могущество, что стал царем демонов и отнял у Индры три мира. Некогда могучий Бог Индра, наряду с Агни и Сурьей входивший в главную триаду Ведийского пантеона, в «Махабхарате» и пуранах не только утрачивает бывшее величие, но и становится героем историй, подчеркивающих его слабость, беспомощность. У Сурдаса тоже Индра нередко оказывается поверженным, утратившим гордость, совершающим дурные, аморальные поступки, попадает в неловкую, порой смешную ситуацию. Что касается Шивы и Брахмы, то в поэзии Сурдаса эти Боги также оказываются оттесненными на второй план Вишну.

История о Прахладе восходит к древним легендам. В «Махабхарате» упоминаются царь демонов-дайтьев Хираньякашипу и его сын Прахрада (Прахлада). Более обстоятельно эта история изложена в Бхагавата-пуране, Вишну-пуране и других, откуда ее сюжет заимствуют Сурдас и многие другие поэты виш-нуитского бхакти.

Необходимо отметить один незначительный на первый взгляд эпизод истории о Прахладе. Убив демона Хиранью, Нарасинха говорит Прахладе: «Скажи мне, что ты желаешь, и я немедля выполню любое твое желание». Естественно было бы услышать от Прахлады просьбу об освобождении из круговорота земных рождений — высшей цели пути бхакти. В Вишну-пуране Прахлада просит именно *мокши*. В «Сурсагаре» он говорит: «Нет у меня иного желания, кроме как остаться твоим верным бхактом». Итак, Прахлада добровольно отказывается от *мокши* ради *бхакти*, т. е. бхакти из средства достижения счастья в потустороннем мире становится самоцелью на земле! У Сурдаса не раз встречаются упоминания о почитателях Вишну, которые вместо мокши выбирают вечное бхакти. И не только у Сурдаса. В «Рамачарита-манасе» Тулсидаса в третьей («Лесной») книге есть эпизоды, в которых Рама, Сита и Лакшмана встречаются с мудрецами-подвижниками и лесными отшельниками (Атри и др.). На предложение Рамы, довольного оказанным гостеприимством, исполнить самое заветное желание отшельников последние просят его о постоянном бхакти, а отнюдь не о мокше.

Возникла ли идея подобного «бхакти ради бхакти» лишь в XV—XVII вв., когда творили Сурдас и Тулсидас? Нет. Еще в Бхагавата-пуране и других говорится, что вечное бхакти выше мокши. Но если идея конечного освобождения от страданий земной жизни в потустороннем мире (идеалистическая в своей основе) все же содержала в себе нечто понятное для народных масс: констатацию и осуждение тягот и несправедливости жизни, мечту о лучшем будущем, то идея вечного бхакти, идея чистого, рафинированного бхакти, оторванного от человеческих забот и радостей, от всего земного, в лучшем случае звала в храм. Это было бхакти для избранных, для «святых», для тех, кто еще при жизни положил к стопам Бога собственное «я». Именно таких называют религиозными фанатиками. К их числу принадлежал талантливый певец «Союза восьми» Говинда Свами, не захотевший говорить с родной дочерью, которая прошла пешком половину Индии, чтобы повидать отца! Не пожелал говорить, чтобы «не касаться мирского, земного». Подобным фанатиком был и Вилвамангал Сурдас, который выколол свои «грешные» глаза, когда влюбился в деревенскую девушку.

Но широкие массы не понимали и не принимали такого вечного бхакти. Для них бхакти было лишь средством достижения лучшей жизни, путем ухода от земных страданий и унижений. Такие воззрения типичны для религиозного сознания народных масс индийского средневековья. Больше того, индийский крестьянин и ремесленник искали для себя счастья не

только в загробном мире, но и на земле, и не с одной лишь молитвой на устах, но и с оружием в руках. Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с историей антифеодальных движений Индии.

Седьмой раздел завершается двумя пураническими легендами. В первой из них демоны по совету Брахмы построили крепость Трипуру и, обретя надежное укрытие, похитили *амриту* (божественный напиток бессмертия) у Богов. Боги обратились за помощью к грозному Шиве, но тот не смог одолеть демонов, могущество которых возросло от частично уже выпитой амриты. Шива вынужден был просить помощи у Вишну. Вишну принял облик коровы удивительной красоты, превратил Брахму в своего теленка, и они отправились в лагерь асуров. Среди демонов разгорелся спор: убивать корову или нет. Воспользовавшись поднявшейся суматохой, Вишну похитил амриту.

В другой легенде говорится о том, как из-за проклятья Брахмы его сын Нарада в следующем рождении стал стом рабыни и брахмана. Однако после пребывания среди бхактов Нарада вступил на путь почитания Вишну и обрел прежний облик. Так еще раз подчеркивается идея, что для Вишну все люди равны.

Восьмой раздел (17 строф) открывается рассказом о спасении богом Вишну своего приверженца, царя слонов, из пасти чудовищного крокодила. Борьба между слоном и крокодилом продолжалась много лет. Слон ослабел и, увлекаемый крокодилом в воду, позвал на помощь Вишну. Эта история широко представлена в творчестве вишнуитских бхактов и, по всей видимости, имеет более позднее происхождение по сравнению с другими легендами. Облик, принятый Вишну для спасения слона («Гадж-мочан аватар»), не входит в число 24 его классических воплощений, хотя Сурдас и называет его аватарой. Дело в том, что в эпоху средневековья в связи с развитием и разветвлением вишнуизма количество аватар Вишну возрастает. Аватарами Вишну стали считать, например, известного религиозного философа Бенгалии Чайтанью (1486—1533), Валлабху, каннадского брахмана Пундалику (XIII в.), основателя вишну-шиваитской общины «Виттхал-сампрадай» и др. Упоминание об освобождении слона встречается во многих винаи Сурдаса.

Далее следует рассказ о воплощении Вишну в облике гигантской черепахи, которая служила опорой богам и асурам во время пахтанья мирового океана. В «Махабхарате» речь идет просто о царе черепах, который не был аватарой Вишну. Впервые эта мифическая черепаха объявляется воплощением Вишну в Падма-пуране.

Когда в результате пахтанья океана была добыта *амрита*, демоны похитили ее. Чтобы отнять амриту, Вишну принял облик красавицы, и асуры сами отдали божественный напиток в его руки. «Никто еще не родился в трех мирах, кто не поддался бы очарованию женской красоты», — говорит Сурдас, осуждая влечение к женщине, ибо все это иллюзия, майя, а майя «всегда с тем, кто лишен покровительства бога. Кого только не заставляла она плясать, подобно обезьяне».

Затем пересказывается легенда о всемогущих братьях-асурах Сунде и Упасунде, которые убили друг друга, повздорив из-за красавицы Тилоттамы. Легенда входит в некоторые пураны и «Махабхарату». Но если в «Махабхарате» эта история, рассказанная Нарадой мужьям Драупади Пандавам, заканчивалась призывом любить жену и не вступать в раздоры из-за нее, то у Сурдаса мораль иная. Он предостерегает: «Кто прельстится увиденной женщиной, тот пропадет».

Затем следует история о воплощении Вишну на земле в облике карлика Ваманы, который попросил у асуров три шага земли, а когда те согласились, вырос до необычайных размеров и двумя шагами отнял у демонов два мира, оставив им подземное царство. История эта подробно изложена в Вамана-пуране. Завершается восьмой раздел повествованием о воплощении Вишну в облике огромной рыбы, спасшей Веды и земную жизнь во время всемирного потопа. Однажды раджа Сатьяврата увидел в реке рыбу, которая заговорила с ним человеческим голосом. Это Вишну в облике рыбы предупредил раджу, что через семь дней начнется всемирный потоп и вода поглотит все три мира. За оставшееся время надо построить большую лодку, разместить в ней растения, животных, людей и семь великих мудрецов. Раджа

так и поступил, а Вишну направил лодку в Гималаи и привязал к одной из высочайших вершин. После потопа Сатьяврата — этот индийский Ной — фигурирует под именем Ману Вайвасваты и считается прародителем человеческого рода.

Девятый раздел «Сурсагара» (174 строфы) — это пересказ легенды о Раме, если исключить несколько коротких историй, открывающих раздел и не имеющих прямой сюжетной связи со сказанием об этом герое. После традиционного призыва «помнить о Хари со стопами-лотосами» поэт рассказывает о царе Пуруравасе и его жене Урваши, прекраснейшей из небесных апсар, которая спускалась к царю на землю и родила от него шестерых сыновей. Известный еще Ведам сюжет о любви Пурураваса и Урваши получил широкое распространение в индийской литературе, и в частности лег в основу драмы Калидасы «Мужеством добытая Урваши», переведенной на русский язык К. Бальмонтом. Сурдас акцентирует внимание на тех мотивах, которые дают возможность восславить Вишну. Так, в конце своей жизни царь Пуруравас становится на путь служения Вишну. Он отвергает Урваши, уходит в лес, сетуя на то, что «многие годы провел в бесполезных любовных наслаждениях, забыв о Боге». По «Махабхарате» жизнь Пурураваса завершается совсем иначе. «Опьяненный своим могуществом, Пуруравас поссорился с брахманами. Он захватил Богатства брахманов. И жадный царь был тогда проклят разгневанным риши и, потеряв рассудок от непомерной гордыни, скоро погиб».

Далее следует рассказ об аскетических подвигах подвижника Чьяваны, до самых глаз засыпанного муравейником, об освобождении богом раджи Анбариша от проклятья мудреца Дурвасы. Затем Сурдас пересказывает на основе Бхагавата-пураны историю подвижника Саубхари, который однажды, стоя на берегу реки Джамны, увидел в воде рыбу, весело резвящуюся со своим потомством. И захотелось отшельнику жениться и вкушать радостей семейной жизни. Он пошел к царю и попросил у него в жены дочь. Царь ответил: «У меня пятьдесят дочерей, выбери себе любую». Саубхари женился на всех пятидесяти, построил для них дом с садом, наполнил его предметами роскоши. А рабов и рабынь (*даси-дас*) у него было несчетное множество. Жил Саубхари долго и счастливо с женами, родили они ему тысячу сыновей. Но не чувствовал он полного удовольствия от жизни, чего-то ему недоставало. Понял Саубхари, что нельзя удовольствоваться в жизни одними радостями, что не хватает ему служения богу, бхакти. И Саубхари вновь предался подвижничеству. Идея этой истории в отрицании радостей земной жизни, в призыве к аскетизму и служению Вишну.

Затем следует история о том, как небесная река Ганга усилиями мудреца Бхагиратхи была низведена на землю, о воплощении Вишну в облике Парашурамы, сына брахмана Джамадагни и его жены Ренуки. Эта аватара Вишну представляется во многих отношениях необычной. Во-первых, будучи воплощением Вишну, Парашурама является горячим поклонником Бога Шивы, который подарил ему боевой топор— *парашу* (Парашурама — букв. «Рама с топором»), и, во-вторых, встречается Парашурама с царевичем Рамой (т. е. происходит встреча двух воплощений Вишну!) в эпизоде, когда Рама ломает могучий лук Шивы (это нашло отражение и в «Рамачаритаманасе»). Как правило, аватары Вишну хронологически несоместимы.

Легенда о Парашураме имеет давнее происхождение, входит в «Махабхарату» и пураны. Герой ее действует своим топором без устали: отрубает голову матери (правда, вскоре воскрешает ее), мстит за обиду, нанесенную отцу царем Картавирьей, отсекая у царя тысячу рук, вырубает всю касту воинов — кшатриев — на земле. После этого кшатрийки обратились к брахманам с просьбой помочь им в продолжении рода. Брахманы откликнулись, и род кшатриев вновь начал процветать. Далее идет собственно «Рамаяна» (158 строф). Нет смысла пересказывать содержание истории о Раме, главные герои которой и основная сюжетная линия сохраняются во всех произведениях индийских авторов на эту тему на протяжении многих веков. Упоминание о Раме встречается еще в РигВеде. Сказания и песни о нем имели широкое хождение в народе, исполнялись бродячими певцами и актерами — *чаранами*. Главный герой Рама выступает в них как человек — могучий, смелый, справедливый, честный, верный в своей любви к Сите. Правда, земной, человеческий облик

Рама наделяется и чертами сверхъестественными, свойственными богам. Впервые называет его воплощением Вишну на земле Вишну-пурана (ок. IV в.). Во всех пуранах Рама уже выступает как аватара Вишну в человеческом облике, и в этом своем качестве Рама изображается в произведениях поэтов бхакти, в том числе в стихах Сурдаса и Тулсидаса, на творчество которых оказала большое воздействие пураническая литература. «Рамаяна» Сурдаса хронологически предшествует тулсидасовской, но значительно уступает последней и в художественном отношении и в объеме. Она уступает по объему и «Кришнаяне», хотя и превосходит в несколько раз любую из историй предыдущих разделов «Сурсагара». В этом нет ничего удивительного, если вспомнить, что Сурдас, как и другие поэты «Союза восьми», был представителем кришнаитского бхакти и его духовным идеалом был Бог-пастух Кришна. Сказание о Раме в меньшей мере интересует Сурдаса — поэт обращается к нему, лишь отдавая дань традиции. Поэта привлекает не столько воинская доблесть, бесстрашие и мужественный характер Рама (как, например, Тулсидаса), сколько душевные переживания героя: нежность к Сите, боязнь ее потерять, печаль от разлуки с любимой, похищенной демоном Раваной. Традиционные разделы сказания о Раме — «Рождение», «Детство», «Айодхья» и др. — занимают очень небольшое место, характеристики героев и ситуаций беглы и неглубоки, язык поэта лаконичен и скуп. У Сурдаса просто нет времени для поэтического описания событий, для создания полнокровных художественных образов: поэт спешит к своей заветной цели, к изображению жизни Кришны. Однако можно выделить разделы «Прекрасная» и «Ланка», в которых ряд эпизодов отличается высоким художественным уровнем: драматической напряженностью ситуаций, тонкостью и глубиной психологических характеристик героев, живостью и образностью их речи. К таким эпизодам относится разговор Раваны с Ситой: демон обещает пленнице сделать ее владычицей мира, подарить ей четырнадцать тысяч рабынь.

К лучшим фрагментам «Рамаяны» Сурдаса относятся также: встреча Ситы и Ханумана на Ланке, разговор Раваны и его жены Мандодари, которая просит мужа добровольно освободить пленницу Ситу, постройка моста через океан и переправа на Ланку. В отличие от «Рамачаритаманасы» Тулсидаса и «Луны Рама» Кешавдаса «Рамаяна» Сурдаса лишена назидательности и поучений, которых довольно много в первых двух произведениях (например, постоянные напоминания о божественном происхождении Рама у Тулсидаса). Сурдас подчеркивает простоту и естественность поступков героев сказания и их чувств, «земных» и по-человечески понятных. «Рамаяна» Сурдаса делится на шесть частей в отличие от традиционных семи, как в «Рамаяне» Вальмики, «Рамачаритаманасе» Тулсидаса и др. У Сурдаса отсутствует история изгнания Рамой Ситы, что составляет основное содержание седьмой книги поэмы Вальмики. «Рамаяна» Сурдаса заканчивается счастливым воцарением Рама и Ситы в Айодхье.

Десятый раздел «Сурсагара» — «Кришнаяна» — занимает главное место в произведении и требует подробного анализа. Но прежде коротко остановимся на двух заключительных разделах «Сурсагара» (одиннадцатом и двенадцатом).

В одиннадцатом разделе (4 строфы) говорится о земном воплощении Вишну в облике Нараяны, сына Дхармы и его жены Мурти. Однажды Нараяна предавался суровой аскезе в Гималаях. Устрашенный тем, что Нараяна превзойдет своим могуществом всех в трех мирах, царь Богов Индра решил воспрепятствовать этому. Он послал к обители аскета Бога любви Каму вместе с прекраснейшими небесными апсарами, которые стали соблазнять сурового подвижника. Но чтобы устыдить небожителей, Нараяна создал из своей груди Урваши и еще несколько девушек такой дивной красоты, что они затмили всех небесных танцовщиц. Индра повинился перед Нараяной, а сотворенных им красавиц направил в царство Богов.

Сурдас упоминает, что рассказал эту историю по Бхагавата-пуране. Различные варианты легенды о Нараяне содержатся в «Махабхарате», пуранах и других источниках.

В следующей истории рассказывается о воплощении Вишну в образе вселенского наставника. Однажды Санакьи — сыновья Бога Брахмы — спросили у отца, как соотносятся друг с другом разум и чувства. Брахма сам не смог дать ответа и призвал на помощь Вишну. Вишну появился в облике вселенского наставника и объяснил, что понятия и чувства

неотделимы друг от друга и являются майей, т. е. обманом, иллюзией. Необходимо с любовью вспоминать Бога, и этот путь истины, путь бхакти, приведет к стопам Вишну.

Двенадцатый раздел (5 строф) открывается пересказом истории о воплощении Вишну в облике Будды (девятая аватара). Это яркий пример использования вишнуизмом тех либо реальных, либо легендарных персонажей, чьи идеи и деятельность получили широкое признание у народа. И хотя учение Будды во многом шло вразрез с религией вишнуизма, уже пураны сделали Будду своим героем, конечно, с известными поправками. В различных величальных гимнах Вишну упоминается эта его аватара. Ее описывают и Джаядева («Гитаговинда») и Тулсидас. Сурдас рассказывает, как демоны, чтобы одолеть Богов, по совету Шукры устроили жертвоприношение. Перепуганные Боги попросили помощи у Вишну. Приняв облик Будды, Вишну отправился к демонам и сказал им, что любое живое существо надо считать себе подобным и не убивать его. Демоны прекратили жертвоприношение.

Затем следует история о будущем воплощении Вишну в облике Кали, который восстанавливает справедливость на земле, покончив с жестоким железным веком. «В век Кали, — заявляет Сурдас, — правители творят беззакония, силой берут урожай с крестьянских полей». Поэт говорит, что правители приближают к себе лжецов, а честных людей подвергают гонениям. Люди не соблюдают предписаний религии, не признают кастовых законов. Домохозяева забыли о своем долге и не проявляют к гостям необходимого гостеприимства. Исчезли справедливость, добро, счастье. В сезон дождей не выпадают дожди, и народ страдает от голода. Редко кто доживает до ста лет. Люди не обуздывают своих страстей и предаются наслаждениям.

Описание железного века у Сурдаса очень напоминает изображение Калиюги Тулсидасом в «Рамачаритаманасе». Сейчас общепризнанно, что под мифическим железным веком Тулсидас изобразил современную ему индийскую действительность. Так, А. П. Баранников пишет: «Эта картина Калиюга, железного века, по существу, очень слабо замаскированная картина современности Тулси Даса». Несомненно, многие черты железного века распространяются на эпоху Сурдаса (и Тулсидаса тоже), но было бы ошибочно утверждать, что Сурдас отображает лишь современную ему действительность. Сурдас говорит, что свое изображение железного века он дает, основываясь на Бхагавата-пуране. Предание о четырех веках имеет давнее происхождение и отражено в древнеиндийской литературе (эпосе, пуранах и пр.) Сложилась стойкая характеристика железного века как греховного, аморального, века стихийных бедствий, болезней и голода, уменьшения времени жизни человека (у Тулсидаса до 50 лет, в Вишну-пуране до 23-х). Люди обретают различные пороки: женщины становятся бесстыдными, купцы нечестными, правители тиранами. «В этих преданиях о далеком прошлом, очевидно, нашли отражение неясные и искаженные представления о действительном ходе исторического развития. В югах (мифологических эпохах индийской периодизации истории) обнаруживаются некоторые параллели к историческим эпохам: в описании века Крита („золотого“) можно усмотреть идеализированный первобытнообщинный строй, века Кали — классовое общество и обострение общественных противоречий. Таким образом, железный век Сурдаса не является отображением только современной поэту эпохи. Это своего рода литературный штамп, который складывался и повторялся веками.

Затем дается описание характерной для индийской мифологии периодизации истории вселенной, объясняются понятия «ночь и день Брахмы» (*кальпа*), дается их исчисление (4 320 000 000 лет). Говорится о периодических разрушениях вселенной (*пралая*) и всеобщем разрушении (*махапралая*), когда умирает даже Бог Брахма, сливаясь с божественной субстанцией — *брахмой*. История заканчивается смертью Парикшита, сожженного ядом змея Такшаки. Поскольку раджа Парикшит в течение семи дней накануне смерти слушал Бхагавата-пурану, он попал в рай Вишну.

Двенадцатый раздел, а с ним и все произведение Сурдаса завершается кратким изложением истории о царе Джанамеджае, который был сыном Парикшита. Мстя за смерть отца, Джанамеджая решил истребить всех змей на земле и устроил гигантское змеиное жертвоприношение. Были уничтожены почти все змеи. Лишь появление великого подвижника

Астики прекратило это жертвоприношение. Сурдас говорит, что все во власти Вишну, и возносит ему хвалу, призывая всегда помнить Лотосостопого.

Рассмотренные одиннадцать разделов «Сур-сагара» из двенадцати в совокупности составляют немногим более 11% всего произведения. Десятый же раздел по объему в восемь раз превышает все остальные. Уже из одного этого количественного соотношения видно, что Сурдас центральное место в своем произведении отводит Кришне. Остальные разделы для поэта имеют второстепенное значение, хотя он и не мог не считаться с вишнуитской традицией и особенно с традицией «Союза восьми», в которой 12-частная Бхагавата-пурана почиталась священным каноном. К Бхагавата-пуране Сурдас более всего привязан именно в рассмотренных разделах и дальше всего отходит от нее в десятом; кроме того, эпические и пуранические сказания содержат в себе ключ к пониманию *винаи* — ранних произведений поэта, проникновение в смысл которых затруднено без знания сюжетов сказаний; в-третьих, содержание рассмотренных разделов и сопоставление их с эпическими и пураническими сказаниями дает общее представление о той идейно-художественной традиции, которая легла в основу творчества Сурдаса и всей литературы вишнуитского бхакти, поскольку эпические и пуранические сказания, их герои, сюжеты, художественные образы, претерпев трансформацию в духе идеологии бхакти, стали типичными и популярными в литературе вишнуитского бхакти XV—XVII вв. как кришнаитского, так и рамаитского толков. Сказания рассмотренных нами разделов «Сурсагара» носят дидактический, нравоучительный характер, хотя он и не настолько ярко выражен, как в винаи. Сурдас продолжает возвеличивать могущество и доброту Вишну, подчеркивая его превосходство над Индрой, Шивой, Брахмой и другими Богами, во многих историях говорит о милосердии Вишну к бхактам, о спасении их от смерти, позора и заблуждений. Сурдас последовательно проводит идею необходимости *бхакти* — пути любви и почитания именно Вишну, самого могучего и доброго из Богов. Он настойчиво доказывает, что путь бхакти доступен всем людям независимо от касты, имущественного и социального положения, возраста, пола, нравственных качеств и т. д., и не только людям, но и животным и демонам.

Как и в винаи, Сурдас не раз противопоставляет бхакти мирской жизни. В данном случае очевидно влияние на поэта идей Бхагавата-пураны. Надо заметить, что взгляды Сурдаса на соотношение мирской и духовной жизни со временем претерпели эволюцию: резкое противопоставление бхакти земным радостям в винаи несколько смягчено в рассмотренных разделах «Сурсагара». Думается, что именно стремление донести до масс идеи бхакти определило отбор Сурдасом эпических и пуранических сказаний, их дидактичность. Но наставление, назидание, рассудочность в значительной мере ослабляют художественное достоинство произведения. И это одна из причин их относительно невысокого художественного уровня.

Десятый раздел, или «Кришнаяна» (4309 строк), как уже говорилось, является основной частью «Сурсагара». Здесь поэтический талант Сурдаса раскрылся во всем блеске, глубине и многогранности. Выше отмечалось, что некоторые ученые собственно «Сурсагаром» считают только «Кришнаяну», а остальные одиннадцать разделов не относят к произведениям поэта. Эту точку зрения легко понять, если учесть, что именно десятый раздел в силу своего художественного совершенства получил широкую популярность в Индии и ценители поэзии Сурдаса фиксировали в своих рукописных сборниках в первую очередь «Кришнаяну». Однако большинство исследователей творчества Сурдаса справедливо считает, что, подобно Бхагавата-пуране, «Сурсагар» состоит из двенадцати разделов, и, несмотря на относительно невысокий по сравнению с «Кришнаяной» художественный уровень остальных разделов, нет оснований приписывать их авторство другим поэтам. Напротив, все двенадцать разделов «Сурсагара» представляют собой цельную структуру, объединенную идеологией бхакти. Легенды и сказания одиннадцати разделов являются своеобразным идейным обрамлением десятого раздела, своего рода раковиной, внутри которой покоится великолепная поэтическая жемчужина — «Кришнаяна». И обрамление это не только результат выполнения Сурдасом «социального заказа» общины и своего гуру Валлабхи, который настаивал на песенно-поэтическом переложении

нии 12-частной Бхагавата-пураны на язык, понятный народу, но и необходимый художественный компонент. Сказания этих разделов как бы подготавливают слушателя (и читателя) к восприятию сложных идей, выраженных в «Кришнаяне» в блестящей художественной форме. В частности, огромное значение в средние века приобрела концепция об аватарах Вишну и Шивы. В «Кришнаяне» поэт рассказывает о жизни Кришны, который был одной из 24 аватар Вишну, хотя и важнейшей (наряду с Рамой). Сказания об этих его земных обликах дают представление о «предшествующей» жизни Вишну, помогая создать в «Сурсагаре» в целом образ Кришны более полный. Ведь основная, гуманистическая, идея земных воплощений Вишну — помощь попавшему в беду человеку или всему человечеству — пронизывает многие аватары. Благодаря знакомству читателя с «прошлой» жизнью Кришны его образ становится глубже, многогранней и вместе с тем по-человечески понятным и психологически убедительным. То же самое можно сказать о Кансе, злобном правителе-тиране. Его образ получает художественную завершенность благодаря знакомству читателя с легендой о братьях Джае и Виджае (третий раздел), из которой следует, что Канса в прошлом рождении был демоном Хираньякашипу, отцом Прахлады, а затем правителем Ланки Раваной. Отрицательные качества Хираньи и Раваны, их демонизм как бы аккумулируются в образе Кансы. Можно упомянуть об образе Индры, великолепно разработанном в разделах, предшествующих «Кришнаяне». Этот мифический царь Богов в изображении поэта нередко выглядит жалким и смешным, он сладострастен, заносчив и неумен, постоянно попадает в нелепые ситуации, терпит поражение в столкновениях не только с Вишну, но и с мудрецами и даже демонами. Вот почему в десятом разделе «Сурсагара», в эпизоде с поднятием Кришной горы Гобардхан, читатель, зная «прошлую» жизнь Индры, его характер, догадывается, чем может закончиться его столкновение с Кришной. Поэтому и восприятие всего эпизода и действующих лиц очень яркое, объемное, глубокое.

Таким образом, двенадцать разделов «Сурсагара» не являются только данью композиционному построению священной Бхагавата-пураны. Они несут определенную идейно-художественную нагрузку. «Сурсагар» — это не только сказание о Кришне, хотя оно и составляет 89% объема всего произведения. Это поэма о Вишну в его «земной жизни», во всем многообразии его земных ликов и поступков, о тех земных, а нередко и небесных героях, с которыми Вишну прямо или косвенно соприкасался. Идея «бхагаватизма», вишнуитского бхакти пронизывает все разделы «Сурсагара» объединяя их в одно нерасторжимое целое. «Сурсагар», как уже достаточно убедительно доказано индийскими учеными, не является ни переводом, ни изложением Бхагавата-пураны. Это законченное, самостоятельное произведение. И наиболее ценно в нем прежде всего то, что не традиционно, что идет от Сурдаса и его эпохи. Авторская самобытность, творческое «я» поэта наиболее полно проявились в десятом разделе «Сурсагара». Приведем содержание «Кришнаяны».

В Матхуре правит жестокий царь Канса, который отнял престол у своего отца Уграсены и бросил его в темницу. Несправедливый правитель творит беззакония и притесняет народ. Боги решают покончить с произволом тирана. Во время празднования свадьбы раджи из рода ядавов Васудевы и двоюродной сестры Кансы рани Деваки небесный глас возвещает о том, что восьмой сын Деваки убьет Кансу. Канса, считая, что «если с корнем вырвать дерево, то на нем не появится ядовитый плод», выхватывает меч, чтобы отрубить голову невесте. Однако Васудева уговаривает Кансу пощадить Деваки («убить женщину — позор для мужчины») и обещает отдавать ему всех родившихся у Деваки сыновей. Канса бросает новобрачных в застенки. Одного за другим убивает он новорожденных младенцев. Супруги с трепетом ожидают часа рождения восьмого сына, не зная, как спасти его от гибели. И наконец, родился «тот, кто свободен от рождений» (т. е. не зависит от вечного потока земных перерождений), «владыка мира, приносящий радость». Кришна возник в своем традиционном желтом шелковом одеянии, с короной на голове, с чакрой и лотосом в руках. Родители изумлены, хотя и знали заранее, что восьмой сын будет необычен. (Этот момент — один из тех редчайших, когда, согласно философии Веданта, человек видит мир таким, каков он есть на самом деле, а не сквозь иллюзорную завесу майи.) Кришна наставил родителей на путь бхакти и исчез: вместо блестящего, могучего Бога перед взором родителей лежал и плакал новорожденный младенец. Отец решил тайком отнести Кришну в дом своего друга Нанды, который жил в деревне на другом берегу реки Джамны. Темнота ночи озарялась вспышками молний, грохотал гром. Незамеченным пробрался Васудева мимо стражников,

вышел из города, переправился через реку и достиг дома Нанды. Васудева положил Кришну рядом со спящей Яшодой и той же ночью возвратился в город. Так Кришна был спасен от гибели и обрел новых родителей, которые вырастили и воспитали его.

В поэзии кришнаитского бхакти Нанда и Яшода выступают как отец и мать Кришны, а о Деваки и Васудеве часто даже не упоминается. В «Сурсагаре» Нанда и Яшода входят в число главных героев, тогда как Васудеве и Деваки посвящено лишь около десятка песнопений. Это и естественно: первые, не будучи родителями, фактически стали ими, воспитывая Кришну со дня рождения и до того дня, когда он, молодой и сильный, простился с ними и ушел в Матхуру. Настоящие же отец и мать Кришны были с ним всего несколько часов. Мало того, Сурдас сравнивает отношение Деваки и Яшоды к новорожденному младенцу, и это сравнение — не в пользу рани. Деваки удивлена, поражена тем, что у нее родился четырехрукий, темнокожий сын, она не хочет верить, что Кришна — ее сын, хотя заранее знала, что родит необычного ребенка. «Гляжу на него и не могу поверить, — признается она Васудеве, — четыре руки у него, и в каждой — оружие» (речь идет о четырех атрибутах Вишну: *чакре* (диск с острыми краями), *шанкхе* (морская раковина, громкие звуки которой призывали к сражению или молитве), *железной палице* и *лотосе*). Деваки отнюдь не лишена материнского чувства: она волнуется за сына и, боясь Кансы, торопит мужа поскорее унести Кришну из города, избавить от опасности. И все-таки радость Деваки окрашена и легкой растерянностью и удивлением, а любовь ее смешивается с еле уловимой недоверчивостью. В сравнении с этой холодноватой любовью рани особенно трогает восторг, горячее и нежное чувство, которым переполнилось сердце пастушки Яшоды при виде новорожденного Кришны. Яшода уверена, что она — мать Кришны, хотя той ночью у нее родилась дочь, которую Васудева взял в город, оставив взамен Кришну. Здесь отчетливо звучит уже знакомый нам мотив, что истинное чувство надо искать не во дворце, а в крестьянской хижине, не в сердце придворного аристократа, а у простого человека, хотя поэт и не говорит об этом прямо. По-настоящему Кришну любят только в народе, и место его — среди простых пастухов. Так считает Сурдас. Именно поэтому большую и лучшую часть десятого раздела и всего произведения поэт посвящает жизни Кришны в деревне. Кришна — правитель, воин и дипломат не интересует Сурдаса. Поэтому та часть раздела, которая повествует о жизни Кришны в городах Матхуре, а затем Дварке, предельно сжата и лаконична. Для сравнения укажем, что рассказу о жизни Кришны в деревне в «Сурсагаре» отведено более тысячи страниц, о городской — менее 150, а из девяноста глав Бхагавата-пураны, посвященных Кришне, лишь сорок девять, т. е. немногим больше половины, повествуют о жизни Кришны в деревне.

Кришна — один из тех «вечных» героев в индийской литературе, к изображению которого писатели обращались на протяжении многих веков. Естественно, образ Кришны на отдельных этапах развития индийской культуры нередко претерпевал весьма значительные изменения в идейном и художественном отношении. Поэтому, прежде чем говорить о трактовке образа Кришны поэтами бхакти, и в частности Сурдасом, интересно хотя бы коротко рассмотреть место Кришны в индийской литературе древности и раннего средневековья. Еще в Ригведе говорится о мудром наставнике Кришне-Ангирасе и о демоне (!) Кришне, многотысячная армия которого была разгромлена Индрой. В Чхандогья-упанишаде упоминается Кришна — сын Деваки, ученик Гхоры Ангирасы. В буддийских джатаках содержатся две истории о Кришне, одна из которых очень близка по сюжету сказанию Бхагавата-пураны. «Махабхарата» содержит большое число эпизодов, героем которых является Кришна. Здесь для его образа характерно сочетание земных качеств сильного и смелого воина, искусного политика и дипломата с чертами «верховного Бога». В «Махабхарате» совершенно не показана жизнь Кришны в деревне, его любовные лилы с пастушками. Кришна как один из героев «Махабхараты» мало напоминает воспитанника пастуха Нанды. Вероятно, в одном образе слились разные эпические герои. В „Махабхарате" появление Вишну на земле в виде Кришны объясняется необходимостью уменьшить количество людей на земле. Эту задачу Кришна успешно выполнил... Таким образом, в «Махабхарате» образ Кришны-пастуха не разработан, он лишь упоминается, так же как и в ранних Хариванша-пуране (которая считается приложением к «Махабхарате») и в Вишну-пуране. Очевидно, Гопал (Кришна-пастух) появился

в индийской литературе на более позднем этапе, нежели Кришна — политик и воин, а впоследствии эти два или даже три героя слились в одно художественное целое. О непрочности такого слияния, о дисгармонии в этом многоипостасном образе Кришны говорилось уже немало. Вот почему в литературе индийского средневековья трудно найти произведение, где Кришна как герой был бы одинаково полно и хорошо представлен всеми сторонами своего противоречивого характера. Одних поэтов больше интересовал Кришна-пастух (к ним относятся большинство поэтов кришнаитского бхакти в Северной Индии), других (например, маратхского поэта Нарендру, XIII в.) привлекал образ Кришны — воителя, дипломата и царя. В «Семьсот песнопений» (ок. I в.) поэта Халы Сатваханы, созданных на пракрите, входит значительное количество строф о Кришне-пастухе, о Радхе, Яшодде и других персонажах. Для нас очень важно то обстоятельство, что в этих песнопениях нет и намека на бхакти, Кришна не Бог, а простой пастух, и если многие пастушки охвачены любовью к нему, то их чувство вызвано чисто человеческими достоинствами Кришны: красотой, силой, смелостью. Не менее важно и то, что произведения Халы очень близки народным песням и сказаниям о пастухе Кришне, носят фольклорный характер.

В пракритской и санскритской литературе VIII—XII вв. обожествление Кришны-пастуха также происходит постепенно: он начинает выступать как одна из аватар Вишну, его называют супругом Лакшми, а любовь к нему пастушек, Радхи и приемной матери Яшодды, теряя свои земные качества, приобретает характер благоговейного обожания. Соответственно изменяется внешний облик Кришны: во многих произведениях он утрачивает свойственные простому пастуху манеры и непритязательность в одежде. Здесь Кришна блистает удивительной красотой, изяществом, драгоценностями на платье, которые, конечно же, не могут оставить равнодушными деревенских красавиц. Возможно, это еще и не бхакти, но уже все пути ведут к нему.

Приблизительно в то же время меняется понятие об аватаре: наряду с прежней функцией избавления мира и людей от всяческих бед воплощение Бога на земле становится необходимым для контакта людей с ним, для выражения ему их любви.

В XIII—XV вв. на санскрите продолжают создаваться произведения о Кришне в различных жанрах: драмы, поэмы и циклы песнопений, причем авторы все чаще в основу своих произведений кладут Бхагавата-пурану.

Однако наряду с письменной традицией постоянно существовала и развивалась устная, народная традиция — песни и сказания о пастухе Кришне, в которых он сохранял качества, больше всего ценимые простым людом. И на протяжении многих столетий профессиональные авторы непрестанно черпали из этого кладезя народной мудрости. И Сурдас не был исключением.

В XV—XVI вв. движение бхакти захлестнуло всю Северную Индию и приобрело массовый характер. Развивалась литература на местных языках: брадже, авадхи и др. Религиозные общины бхактов стремились привлечь на свою сторону народную аудиторию. Вот почему перед Сурдасом стояла задача создать, во-первых, правдивый поэтический образ Кришны-человека, выходца из простонародья и, во-вторых, образ Кришны-Бога. Выше уже говорилось о тенденции все большего обожествления Кришны-пастуха, характерной для средневековой литературы Северной Индии. Эта тенденция достигает своей кульминации в «Кришнаяне» Сурдаса: здесь Кришна выступает не просто как аватара Вишну, он — верховный Бог, который выше всех Богов, он — высшая божественная субстанция. И одновременно он — человек, обыкновенный пастух. Сурдас искусно вылепил этот художественный образ из, казалось бы, взаимоисключающих элементов реального и потустороннего, земного и небесного, из человеческого и божественного. Итак, кто Кришна? Богочеловек? ЧеловекоБог? Герой Сурдаса прежде всего и в главном **Человек**, а потом уже **Бог**.

У Сурдаса младенец Кришна, благополучно миновав ночь, грозу, бушующую Джамну, оказался в Гокуле, где и обрел свое «второе рождение» в доме приемных родителей — пастуха Нанды и его супруги Яшодды. Проснувшись утром Яшода и, увидев родившегося сына, «не смогла ничего сказать, ибо от радости у нее перехватило дыхание, счастье не вмещалось в ее сердце».

Весть о рождении Кришны быстро разнеслась по всей округе, и скоро в деревне начались праздничные торжества: звучала музыка, пели и веселились принаряженные сельчане. Сурдас нарисовал красочную и реалистическую картину деревенского праздника по случаю рождения ребенка со всеми обычаями и ритуалами, которые характерны для этого торжества. Здесь и составление гороскопа новорожденного, и необходимые в таких случаях подарки родителям, и обрызгивание друг друга простоквашей и маслом, и благословения и мантры (молитвы) брахманов, и дарение коров брахманам. В стихах Сурдаса мы видим светлую картину народного веселья, в которой отдельные элементы гиперболизации вполне органичны. Так, у коров, которых дарят брахманам, «медные копыта, серебряные спины, позолоченные рога», коровы, которые до этого «паслись на берегах Джамны, в два раза больше молока дают», и «не счесть было подаренных коров».

Гипербола является важным средством создания художественного образа в поэзии Сурдаса и применяется поэтом очень часто. У него нередки сложные, многозначные преувеличения, пронизанные символикой, аллегорией и мистицизмом, которые в совокупности с другими приемами в известной мере деформируют реальность, но изменяют ее в полном соответствии с идейно-эстетическими канонами вишнуитского бхакти. Таковы эпизоды с шестнадцатью тысячами жен Кришны, его воплощением одновременно во всех пастухов и телят, похищенных Брахмой, принятие облика горы Гобардхан, расправа ребенка Кришны с могучими и свирепыми ракшасами и т. д. Однако еще раз необходимо подчеркнуть, что идейно-эстетические воззрения Сурдаса отнюдь не тождественны идеологии и эстетике вишнуитского бхакти учения Валлабхи, Витхальнатха и др. Если Сурдас-философ им близок и его религиозно-философские взгляды в целом не выходят за рамки общей концепции вишнуизма, то Сурдас-художник самобытен и достаточно независим для того, чтобы идти своим творческим путем, где на первый план выдвигается стремление к жизненной правде. В этом противоречивость Сурдаса, характерная для творчества и многих других крупных поэтов индийского средневековья, среди которых упомянем Кабира и Тулсидаса.

Много дней длились торжества по случаю рождения Кришны, и были «рады все: от брахмана до нищего», и «радость распространилась на три мира». «Все бессмертные (т. е. Боги), охваченные ликованием, непрерывно осыпали землю цветами». Наконец, ушли брахманы и нищие, унося Богатые дары, а торжества сменились буднями, заполненными работой, а для Яшоды — хлопотами, беспокойством и радостью воспитания младенца. Она убаюкивает его, нося на руках и нежно прижимая к груди, целуя и напевая. То закроются глаза младенца, то откроются — внимает он пению матери. Сурдас говорит: «Счастье, которое испытывала жена Нанды, редко выпадает даже на долю Богов и святых». «Радостно простирает ручонки Кришна, и довольная мать прижимает его к груди... Улыбается Кришна, что-то весело лепечет». Все вполне реалистично.

Раджа Канса узнает, что Кришна жив и невредим и находится в Брадже. Он решает направить в Брадждемоницу Путну, чтобы погубить младенца. Приняв облик красивой женщины, Путна натерла грудь смертельным ядом и, войдя в дом Нанды, дала ее Кришне. Но Кришна не умер — вместе с молоком он высосал жизнь из Путны, и она упала мертвой за йоджану от дома.

Перед нами пример того, как волшебное, фантастическое вторгается в реальную обстановку жизни семьи Нанды. Ни одной фальшивой ноты мы не отыщем в этих эпизодах, отображающих действительность, осмысленную и глубоко прочувствованную большим поэтом. Сурдас тонко проникает в психологию матери и характер малолетнего ребенка, создавая образы Яшоды и Кришны. Но если Яшода во всех эпизодах остается простой деревенской женщиной, если ее художественный образ на всем протяжении «Кришнаяны» сохраняет удивительную целостность и реалистическую завершенность, то в отношении образа Кришны все обстоит гораздо сложнее. Стремление Сурдаса соединить в одном лице простого пастуха и высшего из Богов породило парадоксальную ситуацию: несовместимость двух начал в едином целом, антагонизм земного и божественного, вылившийся, хотел этого поэт или нет, в борьбу человеческого и божественного в произведении. Парадокс заключался в том, что чем ярче стремился изобразить поэт жизнь Кришны-Бога в облике простого пастуха, тем меньше божественных качеств сохранялось в Кришне-пастухе. Крупный художник, Сурдас не в силах

был изменить правде жизни, поэтому все противоестественное, надчеловеческое как бы «выталкивалось» за рамки земного образа в иную плоскость, в сферу чудесного. Так образовались в «Кришнаине» два плана изображения — реалистический и волшебный. И если остальные герои произведения и в том и в другом плане по ходу развития остаются самими собой, то Кришна разительно меняется. Можно говорить о своеобразном «раздвоении личности» главного героя. В реалистическом плане Кришна — всегда человек, ничем не выделяющийся из общей массы. В плане волшебном Кришна — всегда Бог, хотя внешне он может быть и человеком, и горой, и космосом. В эпизоде с убийством ракшасы Путны Кришна сохраняет облик младенца даже в самый драматический момент, когда он умерщвляет демоницу, и она падает за йоджану от дома. Но разве Кришна остается прежним очаровательным и беспомощным ребенком, вызывающим у матери и соседок только чувство нежной любви и заботы? Безусловно, нет. Это другой Кришна: что-то чуждое и непонятное угадывается в нем, что-то недетское, невообразимо огромное и могучее. И в эти минуты Яшода и близкие испытывают перед ним какой-то благоговейный трепет, переживают удивление и тревогу. Собственно, к этому и стремился Сурдас: именно эти волшебные эпизоды, периодически вводимые им в реально-бытовую ткань повествования, должны напомнить читателю (слушателю), что Кришна не простой ребенок или пастух, а Бог. Реалистический художественный образ Кришны-младенца с появлением Путны претерпел значительную трансформацию, волею автора в этом эпизоде фантастическое берет верх.

Любой поэт-бхакт, изображая Кришну или Раму, вынужден был считаться с «двуликостью» своего героя — человека и Бога одновременно. Каждый поэт по-своему решал проблему соотношения и взаимоотношения божественного и человеческого начал в образе своего героя. Попробуем сравнить образы Кришны и Рамы, нарисованные Сурдасом и Тулсидасом.

В изображении Тулсидасом детства Рамы мы обнаруживаем несомненное влияние Сурдаса. Однако это влияние имело свои границы, отчасти потому, что оба героя в земном плане находились на противоположных концах иерархической лестницы. Маленький царевич и пастух схожи чисто детскими проказами и проделками, отношением к родителям и т. д. Сходны эпизоды «Сурсагара» и «Рамачаритаманасы», где мать учит свое дитя первым шагам, мечтает о том, как ее сын вырастет и станет сильным и красивым. Но постепенно Тулсидас начинает изображать поступки Рамы уже с оглядкой на его высокую родословную царя и верховного Бога: и держится его герой не по-детски величественно, и ничего лишнего, мальчишески-вольного себе не позволяет. И даже когда Рама играет с друзьями-царевичами в чауган (нечто наподобие травяного хоккея), поэт не может не подчеркнуть его превосходство, напомнив, что Рама — Бог. Все персонажи «Рамачаритаманасы», которые так или иначе соприкасаются с Рамой, знают, что он — Бог, друзья Кришны, напротив, этого не знают. Отсюда простота и естественность его взаимоотношений со своими друзьями, мальчишками-пастухами. У Сурдаса тоже есть сцена игры в чауган, но как не похожи здесь отношения между игроками на изображенные Тулсидасом. Едва Кришна, потерпев поражение, попытался отспорить результат, как ему немедленно дали отпор, едко заметив, что в игре все равны, а если ему захотелось командовать, то пусть идет и командует своими коровами.

Сурдас изображает Кришну-ребенка со всеми слабостями и недостатками, которые присущи любому мальчишке. И, так же как в жизни, он может быть обруган и высмеян за неправоту своими друзьями. Вот этого Тулсидас уже никак не может допустить по отношению к Раме: не только критика маленького царевича отсутствует у поэта, но и изображение каких-либо капризов, баловства, так свойственных детям. Кришна у Сурдаса удивительно естествен и реалистичен, он органически связан с деревней, с крестьянской средой. И если Тулсидас не захотел полностью порвать узы условностей и традиций в изображении Бога-царевича, то Сурдас живописует Бога-пастуха свободно и раскованно. Сурдас, изображая Кришну-человека, так же как и Тулсидас, прекрасно помнил о его божественной сущности. Но эта сущность отнюдь не прокламировалась. Просто не было необходимости окрашивать чисто земного

Кришну в мистические тона, так как прекрасную возможность для изображения божественного могущества героя предоставляли Сурдасу вставные традиционные эпизоды Бхагавата-пураны, на которые целиком опирается волшебный план «Сурсагара».

После убийства ракшасы Путны младенцем Кришной царь Канса не расстался с надеждой погубить Кришну. Он посылает в Баджа жестокого брахмана Шридхара. Однако Кришна легко справился с Шридхаром, вырвав у него язык и не убив лишь потому, что «дурное дело — брахмана убить». Затем один из приближенных Кансы, демон Кагасур, принял облик ворона и, подлетев к колыбели Кришны вознамерился выклевать ему глаза. Однако в пухлых ручонках младенца таилась невероятная сила и потрепанный, полужадушенный Кагасур едва добрался назад в Матхуру. Затем маленький Кришна убил демона Тринаварту, появившегося в Бадже в облике ужасного урагана, ударив его о скалы. Освободил сыновей Бога Богатства Куберы, превращенных много лет назад мудрецом Наурадой в деревья - арджун. Когда в Бадже появился брат Путны демон Бакасур, который, приняв облик огромной цапли, попытался проглотить Кришну, ребенок разорвал ему клюв. Та же участь постигла Агхасура, который принял облик огромного удава и пытался проглотить Кришну вместе с пастухами. Кришна начал расти в пасти удава и тот вначале задохнулся, а потом был разорван на куски. Кришна убил демона Дхенука, воплотившегося в облике осла и пытавшегося залягать Кришну и его брата Баларама. Кришна освободил своего отца Нанду из подводного царства Варуны, задушил демона Вьомасура, покушавшегося на его жизнь, покончил с демоном Кеши, который принял облик лошади, такой огромной, что «люди и Боги боялись ее».

Все эти волшебные эпизоды, построенные на мифологических сюжетах, поэт вводит в реально-бытовую ткань повествования легко и непринужденно. Чаще всего перед включением такого эпизода следует упоминание о радже Кансе, показывается его двор и очередной совет с демонами о том, как погубить Кришну. Кто-либо из демонов вызывается покончить с Кришной и отправляется в Баджа, изменив свою личину, приняв человеческий облик (красавица Путна, мальчик-пастух) или вид животного (лошадь, осел, цапля, удав), урагана. И хотя действующие лица меняются (Путна, ворон, ураган, лошадь), поступки или функции их в точности повторяются: каждый демон ищет встречи с Кришной и стремится его погубить. Мотивировка этих поступков проста: сослужить службу своему покровителю Кансе, которому предсказана смерть от руки Кришны. Во всех случаях Кришна заранее угадывает своего врага и справляется с ним — но не раньше, чем демон начнет осуществлять свой замысел. Эпизоды заканчиваются радостью и ликованием Яшоды, Нанды и жителей Баджа, которые находят Кришну живым и невредимым. Их радость нередко сменяется удивлением и недоумением, как ребенок избавился от гибели. Затем наступает *озарение* — люди осознают божественную сущность Кришны. Сурдас возносит ему хвалу, и чудесный эпизод завершается.

Что касается повторяемости функций, поступков действующих лиц в подобных волшебных сюжетах-близнецах, то В. Я. Пропп говорит о них следующее: «Заметим, что повторяемость функций при различных исполнителях уже давно замечена историками религии в мифах и верованиях... Подобно тому как свойства и функции Богов переходят с одних на других и, наконец, даже переносятся на... святых, точно так же функции одних сказочных персонажей переходят на другие персонажи... Этим объясняется двоякое качество волшебной сказки: с одной стороны, ее поразительное многообразие, ее пестрота и красочность, с другой — ее не менее поразительное однообразие, ее повторяемость». Отмеченные В. Я. Проппом особенности мифов можно целиком отнести к фантастическим эпизодам поэмы Сурдаса, разумеется не отождествляя их. Они сконцентрированы вокруг Кришны-Бога, идейно и художественно направлены на раскрытие и возвеличение его всемогущества и доброты. По времени они охватывают младенческие, детские и отроческие годы жизни Кришны. Кришна побеждает не только демонов, но и богов. Однажды Бог Брахма похитил пасшихся телят, а с ними и мальчиков-пастухов Баджа. Обнаружив их исчезновение, Кришна догадался, чьих рук это дело, и решил посрамить Бога-творца. Он воплотился в точно такое же количество пастухов и гелят, которые ничем не отличались от пропавших. Вечером родители радостно встретили своих сыновей, пригнавших из леса телят, и даже не заподозрили подмены. А

Брахма спустился с небес и заходил, незримый, в каждый пастушеский дом, ожидая встретить горе и слезы. Но все спокойно было в семьях пастухов, звучали шутки и смех, и телята стояли рядом с коровами. Понял тогда Браhma, что пастухи находятся под покровительством Кришны, и проклял свою забывчивость. Обратился он с мольбой к Кришне: «По незнанию я причинил тебе неприятность; прости мою вину, о владыка трех миров!». И далее Браhma говорит о полнейшем своем ничтожестве перед Кришной: «Я — Браhma — в этом мире подобен червю в плоде фиго; в каждом твоём волоске, о господи, миллионы Браhm и Шив».

В отличие от других поэтов индийского средневековья (Тулсидаса, Видьяпати) Сурдас не испытывает ни малейшего почтения к богам индуистского пантеона, кроме, разумеется, Вишну. Поэт сознательно принижает их, говорит об их ничтожестве, никчемности, позволяет себе насмеяться над ними. Лишь один Бог господствует над всем — Вишну в облике Кришны. И если в предыдущих аватарах Вишну пребывал одной своей малой частицей, то пастух Кришна, по Сурдасу, это не часть Вишну, а Вишну абсолютный.

В эпизоде с похищением пастухов и телят Сурдас проводит ещё одну идею, характерную для концепции бхакти. Напомним, что проповедники бхакти (любви к богу) апеллировали к самым обычным человеческим чувствам: материнской любви, дружеским, товарищеским чувствам, супружеской любви и т. д., только спроецированным на божественную сущность Кришны, Рамы и пр. Естественно, что объекты поклонения (любви) должны были быть максимально «приземлены», близки и по-человечески понятны народу, чтобы вызвать к ним соответствующие чувства и эмоции. Происходит постепенное перенесение эстетически-чувственных характеристик практической жизни в сферу нравственно-религиозных переживаний. В эпизоде с похищением пастухов и телят Браhma поэт развивает одну из форм бхакти — *ватсалья-бхакти* (букв. «родительская любовь к детям»). Действительно, жители Браджа не знали, что Кришна заменил собой их похищенных сыновей, и оделяли родительской лаской высшего из богов. Так же горячо, как сына, надо любить Кришну — в этом идея ватсалья-бхакти Сурдаса. Но невозможно отличить и любовь Яшоды и Нанды к Кришне от обычной, «земной» родительской любви к своему ребёнку. К этому и стремился поэт и достиг совершенства в изображении глубокого человеческого чувства. Разве это не победа реального над мистическим, человеческого над божественным? Индийский учёный Гулабрай говорит по этому поводу: «Сур, конечно, не упускал из виду божественности Кришны, но это ни в коей мере не помешало поэту создать образ человека во всем его естестве».

Если в винаи поэт четко различал и противопоставлял любовь к Богу и мирское чувство, которое осуждалось, ибо мешало сосредоточиться на одном лишь Кришне (Вишну), то в «Кришнаяне» положение в корне меняется. Сурдас отождествляет любовь к богу с любовью к человеку, ибо любить Кришну-пастуха значило в одно и то же время любить и бога и человека. Более того, любовь к богу поэт конкретно мог выразить лишь посредством любви человека к человеку. В реально-бытовом плане это легко понять, ибо здесь Кришна выступает лишь как человек, а мысль о его божественной сущности отступает в глубину подсознания читателя. «Чувство любви к ребёнку (Кришне) настолько естественно и глубоко, что представление о величии и всемогуществе бога на какое-то время исчезает». Что же касается плана волшебного, то в момент проявления сверхъестественного в Кришне люди испытывают по отношению к нему чувство страха, удивления, озадаченности и т. п., но отнюдь не любовь, не *бхакти*. Волшебные эпизоды, которые все имеют традиционное происхождение, сигнализировали о божественной сущности Кришны, но были препятствием для поэта в изображении чувства любви к человеку и богу. В момент включения этих сигналов нарушалась органическая целостность реально-бытового повествования. Сурдас должен был находить поэтические приемы и средства сглаживания последствий вторжения фантастических эпизодов в реалистическую ткань повествования, в частности для того, чтобы «страх и преклонение перед божественным величием Кришны не заглушали живого чувства любви к Кришне-человеку». После того как пастухи становились свидетелями божественной сущности Кришны, Бог своей волей заставлял их забыть все сверхъестественные события, и люди вновь

видели в Кришне простого человека, пастуха. Это лишь один из художественных приемов поэта, позволявший ему возвратиться от чудесного на почву реальной действительности.

Для Сурдаса вообще характерно стремление к верности правде, к реалистическим мотивировкам происходящего. Так, побег Васудевы с новорожденным младенцем Кришной из темницы удался не потому, что все боги были на их стороне, и сами собой спадали оковы, распахивались двери темницы, и обмелела на пути беглецов полноводная Джамна (так говорится в Бхагавата-пуране, но Сурдас умалчивает об этом), а потому, что страшная буря с проливным дождем укрыла беглецов, «уснули стражники и собаки».

Бхагавата-пурана была каноном для поэта, однако он не только следовал ему, но и отступил от него. Сурдас заземляет возвышенное, развенчивает и опрощает пышно-волшебное, поверяет свою поэзию жизнью. В пуране мальчишки-пастухи, выгоняя коров в лес, блистают украшениями из золота, хрусталя и драгоценных камней, чего, конечно же, не мог допустить в своих стихах Сурдас. В Бхагавата-пуране бог Кришна (так и сказано) величаво идет несколько впереди своих спутников пастушков, а они наперебой стараются коснуться его, чтобы набраться святости. Этого иконографического эпизода нет и не могло быть у Сурдаса, потому что мальчишки-пастухи считают Кришну своим товарищем, во всех отношениях равным себе, они и не подозревают о его второй ипостаси. И если место действия в Бхагавата-пуране является собой уголок рая (куда, правда, наведываются ракшасы), то у Сурдаса изображена обычная пастушеская деревня, населенная простыми людьми, обыденная жизнь которых прерывается время от времени сказочными, волшебными событиями.

Необходимо отметить насыщенность «Кришнаны» бытовизмами, юмором, комическими ситуациями, в которые попадает и Кришна (например, эпизод, где влюбленный Кришна, занятый мыслями о Радхе, пытается доить быка). Бытовые детали противостоят высокой торжественности религиозного экстаза, возвышенным думам о Боге.

Юмор пришел в поэзию Сурдаса из гущи народных масс, так же как и великолепные пословицы и поговорки, сочные и яркие обороты разговорной речи, обиходные выражения и бытовая терминология деревенской действительности. И, конечно же, сурдасовский Кришна не похож на величественный, холодновато-монументальный иконописный лик героя Бхагавата-пураны. Да, пуранический Кришна явился прообразом главного героя Сурдаса, но как мало традиционного сохранилось в нем и как много новых черт и свойств характера придала ему реальность XVI в., преломленная в поэтическом видении Сурдаса! Человеческое в образе Кришны властно заявляет о себе и оттесняет божественные качества героя на второй план. Центральное место в поэме Сурдаса занимает Кришна-человек!

Многие прогрессивные индийские ученые считают, что для Сурдаса идеи бхакти были лишь своеобразной формой выражения передовых идей времени. "Сурдас был великим гуманистом, - говорит М.Шарма, - слепой поэт обратился к своим соотечественникам с посланием любви, с призывом укреплять узы дружбы между всеми людьми". Популярность "Сурсагара" объясняется также его органической связью с фольклором. "В "Сурсагаре" Сурдаса, - пишет Х.ДвиВеди, - нельзя не заметить развитие какой-то древней, не дошедшей до нас песенно-поэтической традиции". "Сурсагар", как и другие произведения Сурдаса, написано на брадже, диалекте языка хинди, распространенном в районе Матхуры, легендарной родины Кришны. Со времени Сурдаса брадж становится традиционным языком кришнаитской лирики.

## ОТРЫВКИ из ПОЭМЫ "СУРСАГАР"

### Глава 1

#### *Беседа Кришны и Дурьодханы*

"Почему ты, Кришна, пошел к сыну рабыни,  
Покинув дворец Бхишмы, Карны, Дроны, оставив мое жилище?  
Дружишь ты с нищими презренными шудрами, неприкасаемыми.  
К ним ты отправился обедать – позор это для рода Ядавов".  
Ответил Хари: "Выслушай, Дурьодхана, слова истины."

Те нищи, бесчестны и презренны, кто забыл о моих стопах.  
Ты – поклонник Шакти, они же – мои бхакты, защищенные мною от врагов и бед  
К сожалению, нет у тебя ко мне любви, а совсем противоположное чувство.  
На что мне дворцы, высоко вознесшие золотые крыши?  
Я поселился в жилищах бхактов, хотя кровля их из соломы.  
Проникающий в сердца – мое имя, я понимаю желанье сердец людских.  
Несу я тогда милость бхактам, становлюсь рабом бхактов".

## Глава 2

### *Осуждение отвернувшихся от Вишну*

Удивление вызывают такие люди.  
Отвернувшись от налитой амритой плода – от имени Шьямы - тянутся они к ядовитому плоду майи.  
Отвергнув душистый сандал, натираются пеплом.  
Оставив берега озера Манас, в котором плавают лебеди, они купаются в озере, над которым кружат вороны.  
Не понимают глупцы, что огонь у них под ногами, и бросив дом, гасят кучу мусора.

\*\*\*

Не прославляющие Бога, вы подобны собакам и свиньям.  
Словно мышь в доме, где есть кошка, вы живете в страхе расплаты за грехи наслаждений.

### *Самопознание*

Постигни природу истинного!  
До той поры ты будешь бродить по миру, как олень по лесу в поисках мускуса, забыв, что запах его исходит от него самого.  
Увидит глупец свое лицо, испачканное чернилами, расстроится,  
И чтобы оттереть черноту на лице, моет свое отражение в зеркале.  
Пусть светильник наполнен маслом, вставлен фитиль, приготовлен огонь – не будет он светить, пока не зажжешь его.  
Разве рассеется тьма от одних лишь слов?  
Сурдас, если ты не постиг этого – напрасно растрочены все прожитые дни.  
Разве поймет значение солнца слепой, который знает лишь тьму.

### *Осуждение отвернувшихся от Хари*

Тот, кто отвратил свой лик от Бога, после смерти попадает в ад.  
Там он испытывает многие муки, затем снова входит в число восьми миллионов четырехсот тысяч.  
После многих перерождений попадает в человеческое тело:  
От соединения мужского и женского начал завязывается плод.  
... На восьмом месяце он складывается окончательно.  
И вот он лежит головой вниз, ногами вверх; материнская утроба его жжет, как огнем.  
В это время испытывает он большие мучения – тогда и приходят воспоминания о прежних рождениях.  
На девятом месяце он снова возносит молитвы: "Господи, избавь меня от этих мук!  
Если выберусь я отсюда наружу, день и ночь буду прославлять тебя.  
Сейчас пошли мне милость, дай возможность стать твоим верным бхактом."  
И покуда воспоминание о прошлых рождениях не исчезает из памяти, раз за разом возносит он эту молитву.  
На десятом месяце выходит из чрева и обо всем забывает.  
Во младенчестве переносит всякие напасти, но не может рассказать о них, не умея еще говорить.  
То измажется в нечистотах, то мухи искусают.  
Когда пойдет шестой год, у него появляется желание побегать, поиграть.  
Отец и мать запрещают ему играть, и это приносит ему большое огорчение...  
Время идет. Вот уже и десять лет ему, а вот он стал юношей.

Женят его на красавицу, появляется потребность в разнообразных одеждах и кушаньях.  
А если нет денег, то откуда все это возьмется? И опять терзается его душа.  
Вновь и вновь пытается он разбогатеть, а когда оказываются тщетными его усилия,  
Страдает так, что трудно выразить словами.  
Затем наступает старость, убывают силы, притупляются чувства.  
Уши не слышат, плохо видят глаза, речь становится невнятной.  
Когда же утрачивает он вкус к еде и питью, его душа начинает терзаться раскаяниями.  
И охваченный горем, он умирает. А так как не служил он Хари, то вновь попадает в ад.  
Многие муки переносит в аду. И так бесконечно его круговращение.  
Тот, кто не вспоминает о Боге, претерпевает многочисленные страдания.

## Глава 10

### *Праздник по случаю рождения Кришны.*

Огромная радость в Гокуле – драгоценный камень украсил нашу землю.  
Танцуют старики, молодежь и дети; суматоха и шум поднялись.  
Сурдас ликует: море счастья – Господь, прекрасный Шьяма Канхайя!

\*\*\*

Эй, подружки, что же вы не спешите?  
Почему медлите, услышав весть о радости такой?  
В доме Яшоды сын родился, она зовет всех к себе.

\*\*\*

В Бадже у нанды сын родился. Когда улышали об этом люди,  
Всех радость охватила, астрологи Гокуля  
Тщательно выполнили религиозные предписания, вкопали столб надежно,  
И время выверив по расположению созвездий, прочли из Вед священные слова.  
Услышав добрую весть, собрались все женщины Баджа, природу собой украсив.  
Надели новые одежды, каджаром подвели глаза.  
Тугие кофточки надели, на лбу алеет тилак, гирлянды украшают грудь.  
Браслеты на руках, подарки на подносах. Все приготовлено для торжества.  
Красивые серьги покачиваются в ушах, волосы в косы заплетены.  
Прекрасные цветы усыпали голову, словно брызги дождя.  
Лицо подрумянено – очень ярка красная краска.  
Кольшется легкий анчал на груди, красивы яркие сари.  
Они напоминают бутоны лотоса, распутившиеся на рассвете при виде солнца.  
В первый раз приблизившись к любимому, счастьем переполнились женщины.  
Когда их позвали, в дом вошли, к стопам младенца прикоснулись.  
Одна, откинув с него покровы, взглянула на обнаженного, благословила, пожелала счастья:  
"Живите вечно, Яшода и Нанда, невзгод не зная!  
Да славится и этот день, и эта ночь, и каждый час, и каждый миг!  
Да славится Яшода, будь счастлива сама и счастьем мужа и сына!  
Те, у кого такой сын родился, вкусили плоды счастья.  
Да благоденствует вся семья и не имеет тягот на душе!"  
Потом пастушки вновь запели, загалдели ребяташки.  
Сплетали ветки гунджа, растирали охру и рисовали знаки на своих руках, груди, лице.  
Поставив на голову горшки с простоквашей и маслом, новые песни запели.  
Ударили в бубны, барабаны и тарелки, все к дому Нанды направились.  
Все танцевали, веселились, обрызгивали друг друга простоквашей и куркумой.  
Будто дождь в месяц бхадон, рекой текли молоко и топленое масло.  
Что бы ни попало на глаза, становилось предметом шуток и забав.  
Все было радостно для пастухов, все вызывало веселье.  
Один все догонял Нанду и припадал к его ногам.  
Другой от счастья шутил и хохотал над самим собой.  
Этот срывал украшения, никого и ничего не страшась.  
Тот лил всем на головы простоквашу и душистую жидкость – горочан.  
Затем Нанда, совершив омовение, взял в руки священную траву куш,  
Совершил обряд предков, развеяв все печали сердца.

Истолкли сандал, Яшоду подозвали, брахманы ей тилак на лбу нарисовали.  
Родители коснулись стоп всех, кто подарил новорожденному одежды.  
Не счесть подаренных коров. Телят же было еще больше.  
Коровы, что паслись на берегах Джамны, в два раза больше молока давали.  
Медные копыта, серебряные спины, позолоченные рога.  
Много таких коров дали брахманам, и те, довольные, читали благословения.  
Все были здесь желанными гостями, друзьями, братьями, все весело беседовали между собой.  
Стирали мускус с аРаматной камфарой, рисовали тилаки на лбу.  
На шею вешали драгоценные ожерелья, дарили красные одежды.  
Бескорыстно здесь дарили одежды, подарки, уважение.  
Певцы, сказители, рассказчики заполнили и дом и двор.  
Каждого славил они, называя по имени, и не забыли никого.  
Те, кто раньше побирался, теперь дарили, проявляя несказанную щедрость.  
Те, кто раньше в одежде нуждался, выбрали прекрасные сари.  
Пастухи и пастушки разошлись по домам все очень довольные.  
В каждом доме гремели барабаны и барабанчики, звенели бубны и тарелки.  
Цветочницы украшали прекрасными гирляндами стены и золотые кровли домов.  
С того дня счастье и Богатство не покидали жителей Баджа.  
Сур говорит: послушай, все это доступно для тех, кто служит Господу.

\*\*\*

До каких пор я буду рассказывать о красоте Кришны?  
Глядя, как он играет на золотом дворе Нанды, я напоил свой взор его красой!  
На голове Кришны красуется шапочка, переливаясь всеми цветами,  
Будто Индра на самом верху свежего грозового облака натянул свой лук – радугу.  
Чаруют душу прелестные нежные волосы малыша, рассыпавшиеся по его щекам.  
Будто рой черных пчел кружит над распутившимся лотосом.  
На лбу покачивается подвеска из синих, белых, желтых и красных драгоценных камней,  
Будто Сатурн, Венера и Юпитер встретились с Марсом.

#### *Встреча Кришны и Радхи*

Играя в Бадже, Хари свернул в переулок.  
На талии его желтая набедренная повязка, в руках игрушки.  
На голове султан из павлиньих перьев, в ушах – серьги, сверкают зубы, затмевая блеск молнии.  
Вышел Шьяма на берег Джамны – дочери солнца, украшен сандаловым тилаком.  
И увидел вдруг Радху; большие глаза у Радхи и красный тилак на лбу.  
На ней синяя юбочка, коса ниспадает на спину.  
Идет со своими подружками ему навстречу, прекрасно как день ее белое тело.  
Сур, Шьяма сразу был очарован красотой, их взоры встретились.  
Спрашивает Шьяма: "Кто ты, красавица?"  
Где живешь? Чья ты дочь? Никогда не встречал я тебя на улочках Баджа".  
"Для чего мне ходить по Баджу? Играю с подружками у своего дома.  
А вот о сыне Нанды говорят, что постоянно ходит он воровать масло и простоквашу,  
А меня не нужно красть, пойдем вместе поиграем".  
Сурдас, большой любитель развлечений Кришна – он тут же забыл обидное замечание простодушной Радхики.

#### *Танцы Кришны и Радхи*

Снова танцует Шьяма свой танец, полный веселья.  
Женщины Баджа собрались, за руки взялись – столько страсти в этом танце, опьяняющем сердца.  
Так мелодично поет свирель Кришны, что боги и люди отдались ее власти.  
Так пленяет танец Кришны. Что даже луна и звезды сбились со своего пути.  
То же случилось с Джамной, свой бег прекратившей; ветер ослаб, замер, перестал дуть.  
Чем стремительнее становился этот танец, тем растерянее чувствовал себя Кама.

И сама ночь, и девушки, и молодые жены Баджа – все опьянены любовью к Кришне.  
Сур, так пленяет танцем Шьяма, что, увидев его, засмушалась любимая (Радха).

\*\*\*

Великолепен Мохан в хороводе пастушек.  
Шьяма подобен озеру, полному амриты, танцует с чистым наслаждением.  
Юные женщины Баджа собрались яркой стаей, за руки взялись, образовали хоровод.  
Руки – стебли лотоса – украшены гирляндами цветов, руки, подобные прекрасным золотым колоннам.  
Плавна поступь красавиц, пьянящий, напоенный сандалом ветерок колышет их головные накладки.  
И они, как белые, желтые, красные, серебристые флажки, трепещут от дуновения прохладного ветерка.  
Восторженный трепет тела ослабил тесемки канчуки, безмерна радость.  
Груди – пара чакв – избавились от печали, ночь ушла из сердца.  
Зубы – бутоны жасмина, зерна граната – вспыхнут молнией, сверкнут и исчезнут.  
Губы – бимба ярко-красные плоды, на них капельки сладкой амриты, тело переполнено любовью.  
Во время танца из кос выпадают цветы, рвутся гирлянды на груди.  
Медленно плывут осенние облака, словно где-то дождем пролились.  
Прекрасны их лица, живые глаза полны страсти, радости.  
Словно две влюбленные трясогузки на пруду, заросшем белыми лотосами.  
Пышные бедра, стройные ноги, стопы-лотосы, бесподобны луны ногтей – драгоценных камней.  
Словно луна, очарованная лотосами, приняла десять обликов.  
Уши крепко держат серьги, не дают им упасть, сердце полнится радостью.  
Звенят ножные браслеты (с колокольчиками), позванивает на талии пояс, ладони отбивают такт и бренчат браслеты на запястьях.

\*\*\*

Радостен, опьяняющ танец юного Гопала; с женщинами Баджа наслаждается весь Вриндаван.  
Мелодично звучит свирель, и, услышав ее напев, пришли в восторг боги, люди и гандхарвы.  
Юн Кришна и юны пастушки, так и мелькают тела их – облаченного в желтое Кришны и в синие шелковые одеяния девушек.  
Танцуют, отбивая ладонями такт. Видя это, восторгается Сурдас.

\*\*\*

Ночь сегодня прекрасна, восхитительна осень.  
Веет прохладный, нежный, душистый ветерок, приносящий сладость телу и душе.  
Святы, чисты берега Джамны; радости полные и любви, люди собрались в круг, образовали хоровод.  
Радха с девушками танцует, а в центре – царевич Кришна.  
Серьги в их ушах, круглые и в виде цветка, в вихре танца слились в один сверкающий круг, сияют щеки раскрасневшихся красавиц.  
Сурдас возносит хвалу Богу.

## 2. МИРАБАЙ (1499-1547)

Народные песенно-поэтические традиции Индии оказали заметное влияние на творчество выдающейся поэтессы Мирабай (1499-1547). Как и Сурдас, она пишет на диалекте брадж и посвящает все свои стихи и песни Богу Кришне.

Время сохранило мало достоверных сведений о ее жизни. В творчестве самой поэтессы встречаются лишь упоминания, что она была родом из знатной семьи, имела мужа и детей, но безграничная любовь к Кришне заставила ее покинуть семью, родной дом и посвятить себя служению Кришне. Она вела жизнь, полную лишений, бродя вместе со странствующими брахманами-певцами, сочиняя стихи и песни о Кришне:

Мне не нужны ни отец, ни мать, ни брат, ни родственники.  
Что мне до гордости моего знатного рода!

Зачем мне заботиться о ком-то!  
Живя в окружении святых, я потеряла всякий земной стыд.

Основная тема творчества Мирабай – описание ее любви к Кришне:

Гиридхар – мой верный возлюбленный.  
Я восхищена его великолепием.  
Лишь только наступит ночь,  
Я отправлюсь к нему  
И вернусь лишь на рассвете.  
Я готова развлекать его и днем и ночью.  
О темнолицый! Ради тебя  
Я принесла в жертву мое богатство и юность!

В то время как Сурдас и другие поэты-кришнаиты как бы со стороны наблюдают за любовью Кришны и Радхи, Мирабай сама становится в роль возлюбленной Кришны. Поэтому лирика поэтессы отличается особенной интимностью, эмоциональностью. Со всей полнотой и страстностью раскрывает она мир чувств и переживаний любящей женщины: надевает, идя на свидание с Кришной, новые украшения, танцует перед ним, испытывает счастье в его объятьях. Любовь к Кришне доходит у Мирабай до самозабвения:

Его прекрасный облик словно околдовал меня.  
Он заполнил все мое существо.  
Могу ли я теперь жить без моего любимого!  
Без того, кто является каждым корешком дерева моей жизни!

Поэтесса хочет слиться со своим любимым, как сливается Ганг (согласно индийской традиции, Ганга – женского рода) с океаном:

Я всегда стремлюсь к океану.  
Это моя счастливая судьба, что океан поглощает меня.

Много стихов и песен посвящено поэтами бхакти описанию разлуки и любовного томления. Однако никто не выразил эти чувства так искренне, с такой эмоциональной силой, как это сделала Мирабай:

О друг, я схожу с ума от любви.  
Никто не знает, как я страдаю.  
Всю ночь я не сомкнула глаз.  
О Когда же наконец забрезжит рассвет!  
Я теряю сознание, свет луны  
Больше не волнует меня.  
Всю ночь я провела в ожидании Возлюбленного, шепча его имя.  
Ночь длинна, словно полгода.  
... О мой друг, весь мир погружен в сон.  
Лишь я одна не смыкаю глаз.  
... Всю ночь я гадаю по звездам.  
Когда же настанет минута счастливого соединения!

Боль разлуки, переполняя душу поэтессы, разоивается повсюду. Вся природа тоскует вместе с женщиной, покинутой возлюбленным. О своих душевных муках поэтесса рассказывает птицам, и они начинают рыдать вместе с ней.

Картины природы в сезон дождей и ранней весной в лирике хинди, как правило, символизируют счастье и надежду, только у Мирабай и они наполняются тоской и печалью. В весеннем куковании птицы койлы Мирабай слышит не радостный призыв, а печальную песнь разлуки.

На ветке мангового дерева закуковала койла,  
Весь мир слышит в ее песнях счастье,

Я же улавливаю лишь смертельную тоску.

Земля и небо, все живые существа и растения переполняются чувством тоски и одиночества. Однако за разлукой наступает встреча, тоска и печаль сменяются радостью. Любовь не иссушает душу, а приносит человеку счастье и вдохновение. "Свет его лица наполняет меня жизнью!" – восклицает поэтесса.

Мирабай мастерски использует богатство языково-стилистических средств поэзии хинди. Ее стихи и песни исключительно музыкальны, очень своеобразны по ритмическому рисунку и звуковому построению. И сейчас лирика Мирабай пользуется огромной любовью в Индии. Объясняется это прежде всего тем, что поэтесса в совершенной поэтической форме сумела правдиво и глубоко раскрыть чувства и переживания женщины, проникнуть в тайники ее духовного мира. "Красота ее поэзии подобна здоровой и нежной врожденной красоте наивной, неприсотливой и уверенной в себе деревенской девушки. В стихах Мирабай сплелись наивность дикой лани и музыка необычайной красоты" (С.Синха).

Среди поэтов, продолжавших традиции Мирабай, нельзя не упомянуть Госвами Хитхариванша (XV-XVI вв.), основателя секты Радхаваллабхи (букв. "Возлюбленные Радхи"). Члены этой секты поклонялись Радхе, носили женские одежды и считали себя подругами Кришны.

О Кришне писали не только поэты индусы, но и мусульмане. Наибольшей известностью из последних пользуется Раскхан. Его стихи объединены в сборнике "Прембатика" ("Цветник любви"). Существует легенда о том, что в молодости он стал жертвой несчастной любви, и лишь преданность Кришне избавила его от земных печалей. Подобные легенды, по-видимому, сочинялись и распространялись бхактами в целях популяризации в народе своей религии.

### 3. ТУЛСИДАС (1532-1624).

В средневековой поэзии хинди существовало и другое направление "сагун бхакти" – рамаизм, оказавшее большее влияние на ее развитие. Имя Рамы также восходит к истокам древнеарийской цивилизации. Начиная с "Рамаяны" Вальмики Рама становится одним из наиболее популярных героев индийской литературы и искусства. На сюжет "Рамаяны" создано множество произведений, вошедших в сокровищницу индийской культуры. Величайшим поэтом хинди, чье творчество связано с культом Бога Рамы, был Тулсидас.

Тулсидас жил и творил в Бенаресе. До сих пор к его маленькому домику, стоящему недалеко от того места, где сливаются река Варанаси и Ганг, нескончаемой вереницей идут люди. Индийский народ свято чтит память своего великого сына. Лучшее его произведение "Рамачарита манаса" ("Море подвигов Рамы") почти четыре тысячелетия является настольной книгой многих поколений индийцев. Индийский литературовед П.Гупта пишет: "В нашей стране нет более популярной книги среди народа, чем "Рамаяна" Тулсидаса, так как она зовет индийский народ к освобождению от тяжких невзгод, притеснений и эксплуатации".

В основу своей "Рамаяны", написанной на хинди, Тулсидас положил одноименный древнеиндийский эпос, создание которого которого приписывается легендарному поэту древности Вальмики. "Рамаяна" Тулсидаса звучала в свое время актуально и злободневно. Несмотря на то, что в ней действуют мифические герои, Тулсидас выдвигал многие проблемы современной ему Индии. Поэт пропагандировал сохранение и развитие культурных традиций прошлого, боролся с нравственным падением индусской общины, гнетом и насилием, с религиозной рознью, Ведущей к разъединению народа. Великий поэт, проповедник высоких философских, религиозных и этических принципов, своим творчеством помогал народу сплотиться и объединиться, вселял в него веру в торжество справедливости. Значение "Рамаяны" Тулсидаса особенно возрастало в годы народных бедствий или в периоды обострения борьбы за независимость. В сознании народа сказание о Раме – избавителе и заступнике – приобрело живой, реальный смысл. Когда десятиглавый демон, царь тьмы Равана,

подчинил себе все живое на земле и во Вселенной, явился царь света, царевич Рама, воплощение Бога Вишну на земле. Он уничтожил Равану и спас все живое от гибели. Тулсидас воспевал неисчерпаемые богатства духовных сил человека и провозглашал целью жизни достижение счастья, добра и справедливости. Торжество правды, света и разума над злом и насилием – основная идея "Рамаяны" и всего творчества Тулсидаса.

О жизни и деятельности Тулсидаса мало достоверных сведений. Его имя окружено легендами и преданиями. Большинство исследователей считают, что он родился в 1532 г. в районе Раджапура в семье брахмана. В раннем детстве он лишился родителей, и ему пришлось вести жизнь, полную лишений и невзгод. Ребенка подобрали и воспитали нищие странствующие брахманы. Во многих легендах говорится, что одной из причин, побудивших Тулсидаса отказаться от мирской жизни и стать святым отшельником – сантом, явилась несчастная любовь. Тулсидас смог забыть свое горе, лишь отдавшись служению Богу Раме.

Он бродил по городам и селам Индии, сочинял и пел стихи о Раме, о его любимой супруге, прекрасной Сите, сохранившей чистоту и верность, несмотря на все невзгоды и испытания. В песнях рассказывалось также о благородстве братьев Рамы, Лакшмана и Бхараты, самоотверженности и преданности верно помощника Рамы, обезьяны Ханумана, о кварстве и жестокости Раваны.

Есть сведения, что император Акбар, известный как покровитель науки, искусства и литературы, приглашал Тулсидаса стать придворным поэтом, но Тулсидас отказался. Больной и одинокий, поэт умер в нищете близ Бенареса в 1624 г.

Живя постоянно в самой гуще народа, скитаясь по городам и селам, Тулсидас глубоко познал жизнь всех слоев общества средневековой Индии. Поэтому его произведения до сих пор поражают своей житейской мудростью, прекрасным знанием быта и нравов, проникновением в заветные чаяния простого человека.

Поэту приписывали огромное число произведений, но к настоящему времени доказано, что он создал двенадцать. Лучшие из них – "Рамаяна", "Винаяпатрика", "Дохавали" и "Кавитавали". Все они – собрания гимнов, посвященных Раме.

По оригинальности, выразительности и богатству содержания многие индийские исследователи сопоставляют творчество Тулсидаса с творчеством Шекспира. Поэтике художника присуща органическая связь со всей духовной культурой Индии, ее природой, ее легендами и преданиями. Следуя лучшим канонам, Тулсидас широко и с большим художественным вкусом использует традиционные для индийской поэзии приемы: украшения *аланкары* и изящные речения *субхашита*. Субхашита Тулсидаса неразрывно связана с фольклором: загадками, песнями, поговорками и пословицами. Многие из них пронизаны острой сатирой и житейской мудростью. Вот некоторые субхашита из "Дохавали":

Тулсидас говорит: два пути есть у богатства.

Один к человеку, другой от него.

Когда оно приходит, то человек становится слепым,

Когда оно уходит, что человек становится несчастным.

Невозможно получить удовлетворение и счастье от зла,

Причиненного другому – так же как невозможно

Посадив колючее растение, собрать с него плоды манго.

Влага дождя наполняет весь мир радостью,

Уничтожает жару, уносит горе, утоляет жажду.

И если от этой живительной влаги засыхает

Сухое колючее растение джваса, то можно ли за это

Винить облака, приносящие влагу?

Тот, кто хочет приобрести личную славу за счет другого,

Тот не сможет избавиться от позора даже после смерти.

Для Тулсидаса характерно стремление оживить старые, порой уже омертвевшие художественные образы, наполнить их новым содержанием. Так, например, возлюбленный образ древнеиндийской поэзии – слон, символизирующий, как правило, величие и силу, в стихах Тулсидаса выступает в значении сердца Рамы, рвущегося к любимой. Мятущаяся душа сравнивается со слоном в горящем лесу. Слон, теряющий гирлянду, – это душа, оставляющая тело.

Сердце Рамы словно пойманный недавно слон:  
Земное царство для него оковы.  
Он узнал, что он свободен, – хочет убежать  
В леса, в нем радость оживает снова.

В новых интерпретациях используются у Тулсидаса образы льва, лебедя, пчелы, черепахи, коровы, различных растений и т.д. Широко применяет поэт инкорпорации, позволяющие в ходе повествования излагать философские, религиозные и моральные идеи.

Характерным для Тулсидаса поэтическим приемом, при помощи которого он добивается большей выразительности, является применение в одном произведении различных языковых и метрических форм. Так, в "Рамаяне" поэт отказывается от традиционной санскритской поэтической традиции. В поэму он вводит народные языки авадхи и браджд, новые поэтические размеры и приемы, типичные для поэзии на новоиндийских языках. Чаупаи у него чередуются с доха, соратха с чхандом. Это делает его произведение доступным для народа.

В творчестве Тулсидаса, как ни у кого из других поэтов бхакти, переплетаются народно-демократические и феодально-брахманские тенденции. Последние вытекают из его философских воззрений, представляющих синтез философской системы Шанкары с идеями бхакти. По мнению Тулсидаса, реально существует лишь одна божественная субстанция – *Брахма*, а весь мир является ее отражением – *майей*. Но если весь реальный мир лишь отражение Брахмы, то и содержание его мира: зло и благо, страдания и печаль, счастье и радость – также иллюзорно. Душа, как утверждает поэт, лишь частица божественной субстанции, отделенной от ее призрачной майей. В то же время тулсидас отвергает традиционный для высших каст путь знания, который считался недоступным для низших каст, и проповедует познание божества путем бхакти, доступным для всех людей, независимо от их кастовой принадлежности. Хотя он и оставался в рамках ортодоксальной философской системы индуизма и защищал кастовый строй и привилегии брахманов, как великий поэт своей эпохи, Тулсидас не мог не отразить реальности, правды жизни. Поэтому зачастую Тулсидас-поэт опровергает Тулсидаса-философа. Отсюда проистекают противоречивые суждения о его месте в развитии индийской литературы. Ранее в Индии бытовало мнение о Тулсидасе как о выразителе феодально-брахманской идеологии. Однако в 30-40-е годы XX века, после того как в Индии начало складываться научное литературоведение, старая точка зрения была отброшена. Начали принимать во внимание социальные и политические условия, в которых развивалось творчество поэта и наличие противоречивых идеологических концепций в средневековой Индии.

В настоящее время Тулсидаса рассматривают как одного из основоположников демократической традиции в литературе хинди. "Цель его произведений, – пишет П.Гупта, – состоит в том, чтобы служить народу... и несмотря на то, что реакционеры стремились придать поэту другое лицо... лучшей оценкой его является та всенародная любовь и почитание, то испытание временем, которое прошло его творчество". Вся его поэзия пронизана страстным стремлением возвысить человека, придать ему силы в борьбе с трудностями жизни.

Творчество Тулсидаса стимулировало возрождение всей индийской культуры. Оно способствовало укреплению демократических тенденций в литературе хинди. До последнего времени многие писатели следуют традициям, открытым Тулсидасом. Крупнейший индийский поэт XX века Сурьякант Трипатхи Нирала в годы борьбы за независимость страны создает прекрасные поэмы "Тулсидас" и "Рам ки Шакти пуджа" ("Поклонение Рамы богине Шакти"), наполненные духом борьбы. Морально-этические принципы и нормы поведения, изложенные в

"Рамаяне", до сих пор имеют самое широкое признание народа. С "Рамаяной" связаны и многие народные праздники Индии: Дашехра в честь победы Рамы, празднование которого сопровождается танцами и сжиганием огромных чучел Раваны и его соратников; Бхарата Милап – семейный праздник дружбы и любви, который связывается со встречей Рамы с любимым братом Бхаратой; Дивали – праздник огней, символизирующий возвращение Рамы из изгнания в столицу Айодху, и многие другие.

"Рамаяна" Тулсидаса оказала плодотворное влияние и на развитие других видов искусства страны: архитектуру, скульптуру, живопись. Многие архитекторы, скульпторы, художники современной Индии (как и в прошлые века) черпают сюжеты и идеи из неиссякаемой сокровищницы "Рамаяны". Певцы и музыканты исполняют музыкальные произведения, созданные по мотивам и на сюжеты "Рамаяны". Широко популярные народные танцы и пантомимы, собирающие многочисленных зрителей, связаны с различными эпизодами "Рамаяны". Народный язык хинди впитал в себя множество стихов, пословиц, поговорок, воспринятых из "Рамаяны" Тулсидаса.

Как уже говорилось выше, движение *бхакти* в эпоху развитого феодализма и вызванные им коренные изменения во всей духовной и культурной жизни индийского общества можно сопоставить с *Возрождением* в Европе. Так же как и в европейском Возрождении, характеризующемся освобождением культуры от церковной опеки, защитой свободы мысли, стремлением к раскрепощению личности, в Индии борьба с феодально-брахманской реакцией выразилась в возникновении протестантства, вольномыслия, в развитии религиозных ересей. Слова Ф.Энгельса о том, что "революционная оппозиция феодализму проходит через все средневековье. Она выступает соответственно условиям времени то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в виде вооруженного восстания", полностью могут быть отнесены к индийскому средневековью. Как и в странах Европы, в Индии религиозно-еретические движения нередко перерастали в антифеодальные восстания, как, например, в Пенджабе, где крестьяне понимали восстания под руководством секты сикхов. Как для литературы европейского Возрождения, для поэзии бхакти характерны антиклерикальные мотивы, проявившиеся прежде всего в поэзии Кабира.

Если основой идейного содержания литературы и искусства Европы в эпоху Возрождения был гуманизм, то и в Индии основным стимулом развития поэзии бхакти стал интерес к человеку, к его внутреннему миру, стремление раскрыть природу и характер человека во взаимосвязях с окружающей средой. Поэзия бхакти как бы открывает земного человека, заглядывает ему в душу. "Божественная сущность" человека, как правило, отступает на задний план, и перед нами предстает земной человек со всеми его чувствами и переживаниями. Возвеличивается не божество, не некий мистический дух, а человеческая личность.

В высших своих проявлениях гуманизм поэзии бхакти приобретает активный характер. Представление о человеке, рожденном для великих дел, присущее европейскому Возрождению, во многом созвучно героической концепции человека, свойственной поэзии бхакти. Не ограничиваясь проповедью счастья для отдельного человека, поэты бхакты идею самопожертвования связывают со всеобщим счастьем. Человек выступает у них тираноборцем, который сокрушает злые силы и восстанавливает справедливость. При этом божественная природа героев – Рамы, Кришны – не заслоняет их человеческой сущности. В таком раскрытии человека проявляются и реалистические тенденции поэзии бхакты, также дающие основание для ее сопоставления с реализмом эпохи Возрождения.

Важнейшая черта поэзии бхакты – народность. Ее тематика, образы, сюжеты и ситуации в основном взяты из народной жизни. Народна и художественная форма, во многом заимствованная из фольклора.

Своеобразное проявление возрожденческих тенденций в средневековой индийской литературе нельзя не заметить в таких памятниках устного народного творчества, как, например, рассказы и анекдоты о мудром Бирбале. Если поэзию бхакты можно рассматривать как выражение Рамантического направления с типичными для нее возвышенными героями

Рамой и Кришной, то в Бирбалиане нельзя не видеть сатирической линии. Идеи социальной справедливости выражались в такого рода литературе более непосредственно, без религиозной оболочки: образ мудрого и насмешливого Бирбала, героя народных рассказов и анекдотов, является олицетворением народного оптимизма, своеобразного протеста против гнета и несправедливости.

Поэзия бхакти явилась важнейшим стимулом формирования живых литературных языков. Современный хинди во многом обязан своим развитием и становлением великим поэтам бхакти, порвавшим с традиционным литературным языком средневековья классическим санскритом и создавшим замечательные поэтические произведения на живых разговорных диалектах хинди.

## Тема 22. ПРИДВОРНАЯ ПОЭЗИЯ ХИНДИ

В культуре Индии XVII в. возникло, как уже говорилось, новое явление — поэзия *рити* (*ритикавья*) на языке хинди (диалект *брадж*). Это была орнаментальная поэзия усложненного стиля, ориентирующаяся на санскритскую поэтику, откуда и был заимствован сам термин *рити*. В классической индийской поэтике он означал «стиль» и являлся, наряду с *дхвани* (скрытое содержание поэзии, букв. «отзвук»), *раса* (поэтическая эмоция, букв. «вкус»), *аланкара* (поэтическая фигура, букв. «украшение») и *вакроти* (метафора, букв. «гнутая речь»), одним из пяти основных ее принципов. В средневековой литературе термин *рити* утратил свой первоначальный, узкий смысл и стал употребляться как некое обобщающее определение высокой (в отличие от проповеднической литературы бхакти) поэзии (рити-кавья) и поэтики (*рити-шастра*). Почему он приобрел такое широкое значение в позднее средневековье, сказать трудно. По-видимому, его следует толковать как категорию особой «стильности» литературы в духе придворного искусства того времени.

Чаще всего поэты *рити* писали любовную лирику, выдержанную в шрингар-раса (раса любви), что естественно, поскольку *рити-кавья* возникла в русле бхакти. Одним из немногих поэтов, который писал стихи, проникнутые не *шрингар-раса*, а *вир-раса* (раса героизма), был Бхушан Трипатхи (1613—1715), придворный поэт Шиваджи. Но и его героические песни не отличались по общему стилю от рити-кавья.

Индийская классическая поэтика предписывала литературе в шрингар-раса определенные сюжеты (в средневековой литературе, как правило, связанные с любовными похождениями Кришны), строго канонизированные приемы, традиционные нормы в описании героев и героинь, чувства любви и пр. Поэты рити не просто соблюдали эти нормы; а превратили их в единственный предмет своей поэзии, поскольку не сюжет интересовал их, а различные тонкости поэтического мастерства. Поэт обращался к Кришне или его возлюбленным, но герои были для него лишь поводом показать искусство владения правилами поэтики. Так поэзия и поэтика поменялись местами, и последняя стала не столько средством, сколько целью.

Поэзия рити дает право считать ее формалистической. Пристрастие к изысканности, своего рода литературное гурманство, безусловно, суживало диапазон искусства, но оно и расширяло функции поэзии в целом, выводя ее за рамки религиозной проповеди. Аналогии, приводимые многими индийскими исследователями между рити-кавья и санскритской лирикой периода упадка (XII—XIII вв.) с ее поэтической изощренностью, подчеркнутой ученостью и чрезмерным креном в эротику, не лишены убедительности, однако следует помнить, что у поэтов XVII в. были собственные задачи: своим творчеством они утверждали, что брадж, так же как и санскрит (или для куртуазной поэзии могольского двора — фарси), пригоден для изысканной и тонкой поэзии.

Наиболее талантливым поэтом школы рити считается Бихарилал Чаубе (1603—1664/65). Предание так рассказывает о начале его удивительной карьеры. Джайпурский раджа Джайшах, женившись на юной принцессе, забросил государственные дела и предался любовным наслаждениям. Всякого, кто нарушал его покой, казнили на месте. Никто из приближенных не

решался напомнить монарху о государственных делах, и вот по их просьбе Бихарилал, тогда еще малоизвестный поэт, написал двустишие о шмеле и розе, спрятал его в бутоне цветка, который положил на пустой трон. Традиционный в индийской поэзии образ, обыгранный несчетное количество раз сотнями поэтов, зазвучал у Бихарилала неожиданно и ярко. Не шмель — этот вечный и неутомимый искуситель — покоряет доверчиво открывшийся ему навстречу цветок, а бутон еще не расцветшей розы пленил шмеля своей прелестью, лишив его силы и власти:

Нет на цветах пыльцы, нет на кустах цветов.  
Весны не будет ныне — убит бутоном шмель.

Согласно преданию, двустишие возымело должное действие, а восхищенный талантом поэта Джайшах пригласил Бихарилала ко двору и заказал ему семьсот строф. Так появилось на свет знаменитое «Сатсаи» («Семьсот строф», 1663). Вряд ли найдется в литературе хинди после «Рамаяны» Тулсидаса произведение более популярное, чем «Сатсаи», породившее обильную комментаторскую литературу и множество подражаний. Это свободное поэтическое произведение, не связанное сюжетом, состоит из отдельных двустиший, каждое из которых представляет собой законченную лирическую миниатюру, — произведения поэтов XVII в. часто распадаются на отдельные строфы, не связанные в единое целое. В «Сатсаи» мы находим великолепные образцы поэтических фигур, среди которых особенно много разного рода *артха-аланкара* (семантических украшений стиха). Бихарилал мастерски владел техникой санскритской поэтики, он создавал замечательные строки о природе, любви, красоте человеческого тела и любовной страсти. Вот, например, одна из строф «Сатсаи», в которой обыгрывается традиционный для индийского искусства мотив разлуки. Согласно устоявшейся традиции героиня, разлученная с любимым, чахнет, и с ее худеющих рук спадают кольца и браслеты — образ, любимый в индийской живописи и литературе, ставший как бы символом любовной тоски (вспомним «Шакунталу» Калидасы). У Бихарилала он получает новое освещение:

Из страха с похудевших пальцев перстни потерять,  
Она идет с воздетыми руками.  
Как будто бы готова разлуки океана измерить глубину.

Бихарилал расширяет тематический круг поэзии шрингар-раса. Он пишет не только о любви Кришны и Радхи, но и о современной ему феодальной семье, о чувствах женщины, покидающей отчий кров и уходящей в дом мужа, об отношении невестки со свекром и т. п. Поэт так педантично и виртуозно описал в своем «Сатсаи» женскую одежду и украшения, что теперь мы можем представить себе средневековый быт разных слоев городского населения Индии.

Изящная, изысканная поэзия Бихарилала порой сложна для восприятия, но в ней нет пустого, пусть и виртуозного, версификаторства, которое стало целью эпигонов самого Бихарилала.

## Имена собственные и термины

- Айодхья** – страна в древней Индии, находившаяся между реками Ганг и Гомти.
- Ананда** - один из наиболее преданных учеников Будды.
- Атман** — главная суть существ: часть многомерного организма, пребывающая в высшей пространственной мерности.
- Бхагиратха** - так в древности называли реку Ганг.
- Бхараты** – название одного из племен древней Индии, упоминаемых в "Ригведе".
- Белувана** - местность близ города Раджагрихи.
- Брахман** — Верховный Бог, Святой Дух.
- Буддхи-йога** — система методов развития сознания человека, следующая за раджа-йогой.
- Бхарукаччха** - торговый порт в Индии (совр. Брочх в штате Катхьявар).
- Варанаси** - древний священный город на берегу Ганга.
- Варны** — эволюционные ступени развития человека, которым соответствует его социальная роль: *шудры* — слуги, *вайшьи* — торговцы, крестьяне, ремесленники, *кишатрии* — предводители, воины, *брахманы* — в первоначальном смысле слова — достигшие состояния Брахмана.
- Варуна** – одно из божеств ведийского пантеона, повелитель вод.
- Вайнатейя** - имя Гаруды.
- Винанта** - мать Гаруды.
- Вина** - струнный музыкальный инструмент.
- Вихара** - буддийский монастырь.
- Вритра** – имя демона, олицетворявшего силы зла в ведийском пантеоне.
- Гандхара** – древнеиндийское царство, находившееся на западе Индии и охватывавшее территории между реками Инд, Кабул, Кунар
- Гандхарвы** – полубоги, небесные музыканты.
- Гатха** - строфа буддийского стихотворного текста.
- Гауди – один из стилей индийской литературы раннего средневековья; отличался избытком сложных слов, выпендренностью и сложным синтаксисом.
- Гуны** — три качества человека: *тамас* — тупость, невежество, *раджас* — энергичность, страстность, *саттва* — гармония, чистота. Каждый человек, эволюционируя, должен подняться по этим гунам-ступеням и затем идти выше (об этом см. в тексте). Качества, присущие гунам раджас и саттва, должны быть последовательно освоены каждым, чтобы он смог идти дальше.
- Гуру** — духовный учитель.
- Даса** – собирательное название племен и народностей древней Индии, с которыми столкнулись переселившиеся в Индию племена арьев. Позднее термин *даса* приобрел значение "раб".
- Девадатта** - родственник Гаутамы Будды, вошедший в буддийскую общину и впоследствии ставший противником Будды.
- Джетавана** - монастырь близ города Саваттхи, где Будда обычно говорил свои проповеди.
- Дулдул** - мул пророка Мухаммеда, обладавший колоссальной силой
- Дхарма** — объективный закон жизни; предназначение, путь человека.
- Дхоти** – род мужской одежды, состоящей из длинного куска ткани.
- Индра** – одно из главнейших божеств ведийского пантеона, бог грозы и бури, повелитель богов. Позднее он утрачивает свое значение и включается в число младших божеств.
- Индрии** — "щупальцы", которые мы "протягиваем" из своих органов чувств, а также умом (манасом) и буддхи — к объектам восприятия или размышления.
- Ишвара** — Бог-Отец, Творец
- Йоджана** – расстояние, равное 8-9 милям.
- Йога** — санскритский эквивалент латинского слова "религия", означающего "связь с Богом", "методы продвижения к Нему", "слияние" человека с Богом. Можно говорить о йоге: а) как о пути и методах религиозного продвижения и б) как о состоянии единения с Богом
- Кальпа** - один день Брахмы, равный 4.320.000.000 солнечных лет.
- Лати** – один из стилей древнеиндийской литературы; характеризуется преимущественным употреблением коротких сложных слов и аллитераций.
- Магадха** – царство в древней Индии; территория его примерно соответствовала южной части современного Бихара.
- Майя** — Божественная Иллюзия: мир материи, кажущийся нам самосущим.
- Макара** - мифическое морское чудовище.

**Манас** — ум, разум.

**Мантра** – магическое заклинание, молитва; ведийский гимн.

**Махатма** — "Великий Атман", "Великая Душа", т.е. человек, имеющий в высшей степени правильно развитое сознание, эволюционно зрелый, мудрый человек.

**Меджнун** - герой арабской романтической повести, согласно которой, он лишился рассудка из-за несчастной любви к Лейли

**Муни** — мудрый, мудрец.

**Наг** - разновидность полубогов с человеческой головой и змеиным телом.

**Параматман** — Высший, Божественный Атман: то же, что Ишвара.

**Пракарана** — род драмы.

**Пракрити** — космическая материя (в собирательном смысле).

**Пралайя** - конец мира

**Пуруша** — космический дух (в собирательном смысле), Первочеловек.

**Раджа** — правитель, царь.

**Риши** — мудрец.

**Самсара** (сансара) - мир (океан) рождения и смерти.

**Серумадипа** - область на севере Цейлона (совр. Джафна).

**Сарипутта** - главный ученик Будды.

**Саваттхи** - древняя столица североиндийского государства Кошалы.

**Тхера** - старший буддийский монах, или монах, отличавшийся определенными достоинствами.

**Шива** — в индийской мифологии бог разрушения и созидания.

**Шлока** – наиболее распространенная форма строфы в древнеиндийской поэзии; двустишие.

**Шраддха** - церемония для умершего.

**Читрагупта** - имя существа, которое записывает дела людей.

**Яма** - бог Смерти.

**Якши** – полубоги, служители бога Куберы, охраняющие его сады и богатства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Артамонов С.Д. Литература древнего мира. М.: Просвещение, 1988.
2. Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы (перевод К.Бальмонта. Автор введения, вступительной статьи и очерков Г.Бонгард-Левин). М.: Наука, 1990.
3. Бабкина М. П., П о т а б е н к о С. И. Народный театр Индии. М.: Наука, 1964.
4. Бонгард-Левин Г.М., Ильин Г.Ф. Индия в древности. М.: Наука, 1985.
5. Бхартрихари. Шатакатраям (перевод с санскрита, исследование и комментарий И.Д.Серебрякова). М.: Наука, 1979.
6. Вишневская Н. А. Индийская одноактная драма. М.: Наука, 1964.
7. Гафурова Н.Б. Кабир и его наследие. М.: Наука, 1976.
8. Гринцер П.А. Древнеиндийская проза (обрамленная повесть). М.: Наука, 1963.
9. Гринцер П.А. "Махабхарата" и "Рамаяна". М.: Наука, 1970.
10. Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. М.: Наука, 1974.
11. Гусева Н.Р. Многоликая Индия. М.: Наука, 1980.
12. Дандин. Приключения десяти принцев (перевод с санскрита академика Ф.И.Щербатского). М.: Наука, 1964.
13. Джатаки (пер. с пали Б.Захарьина). М.: Наука, 1979.
14. Джаядева. Гитаговинда. (перевод с санскрита, вступительная статья, комментарий и приложения А.Я.Сыркина). М.: Наука, 1995.
15. Драматургия и театр Индии. М.: Наука, 1961.
16. Древняя Индия (отв. ред. Г.М.Бонгард-Левин). М.: Наука, 1982.
17. Дхаммапада. Перевод с пали, введение и комментарии В.Н.Топорова. М.: Наука, 1960.
18. Зарубежная литература древних эпох, средневековья и Возрождения: Энциклопедическое издание (Ред. и сост. В.И.Новиков). М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1997.
19. Индийская лирика II-X вв. М.: Наука, 1978.
20. Индийская средневековая повествовательная проза. М.: Наука, 1982.
21. Индия. Ежегодник. М.: Наука, 1980-1984 гг.
22. История индийских литератур (под ред. д-ра Нагендры). М.: Наука, 1964.
23. История и культура Древней Индии. М.: Наука, 1990.
24. Кабир. Лирика (перевод С.Липкина). М.: Наука, 1965.
25. Казахстан – Индия: древность, средневековье и современность. Материалы Первой Казахстанской конференции по исследованиям в индологии. А.: ИВ МОН РК и Посольство Республики Индия в РК, 2002.
26. Калидаса. Рагхуванша (введение, перевод с санскрита и примечания В.Г.Эрмана). СПб, 1996.
27. Каниткар В.П., Оуэн Коул У. Индуизм. М.: Фаир-пресс, 2001.
28. Классическая драма Древней Индии. М.: Наука, 1984.
29. Литературы Индии. М.: Наука, 1958.
30. Литература и культура древней и средневековой Индии. М.: Наука, 1979.
31. Мифы Древней Индии (литературное изложение В.Г.Эрмана и Э.Н.Темкина). М.: Наука, 1975.
32. Невелева С.Л. Мифология древнеиндийского эпоса. М.: Наука, 1975.
33. Панчатантра (перевод с санскрита и примечания А.Я.Сыркина). М.: Наука, 1958.
34. Поучительные истории о падишахе Акбаре и его советнике Бирбале. М.: Художественная литература, 1976.
35. Рабинович И.С. Сорок веков индийской литературы. М.: Наука, 1969.
36. Ригведа. Избранные гимны (перевод и комментарии Елизаренковой). М.: Наука, 1982.
37. Серебряков И. Д., Древнеиндийская литература, М.: Наука, 1963
38. Серебряков И.Д. Очерки древнеиндийской литературы. М.: Наука, 1971.
39. Серебряков И.Д. Литературный процесс в Индии VII-XIII вв. М.: Наука, 1979.

40. Серебряков И.Д. Литературы народов Индии. М.: Высшая школа, 1985.
41. Серебряков И. Д. "Океан сказаний" Сомадевы как памятник индийской средневековой культуры. М., 1989.
42. Сомадева. Океан сказаний. Избранные повести и рассказы (перевод с санскрита, послесловие, примечания и глоссарий И.Д. Серебрякова). М.: Наука, 1982.
43. Сухочев А.С. От дастана к роману: Из истории художественной прозы урду XIX в. М.: Наука, 1971.
44. Сыркин А.Я. Некоторые проблемы изучения Упанишад. М.: Наука, 1971.
45. Три великих сказания древней Индии. Сказание о Раме. Сказание о Кришне. Сказание о великой битве потомков Бхараты. (Литературное изложение Э.Н.Темкина и В.Г.Эрмана). М.: Наука, 1978.
46. Хрестоматия по истории Древнего Востока. Части 1, 2. М.: Наука, 1980.
47. Цветков Ю.В. Сурдас и его поэзия. М.: Наука, 1979.
48. Цветков Ю.В. Тулсидас. М.: Наука, 1987.
49. Чаухан Ш. Очерк истории литературы хинди. М.: Наука, 1960.
50. Чельшев Е.П. Литература хинди. М.: Наука, 1968.
51. Шахнович М.И. Первобытная мифология и философия. Л.: Наука, 1971.

...

1. Lindsay Hebbard. Cultural Portraits of India. Delhi, 1998.
2. Ramchandra Sukla. Hindi sahitya ka itihās. Dilli, 1997.
3. Pranānath Pankaj. Kabir. Dilli, 2004.
4. Varadpande M.L. History of Indian Theatre. Delhi, 1987.