

920033

АРХАИЧЕСКИЙ РИТУАЛ
В ФОЛЬКЛОРНЫХ
И РАННЕЛИТЕРАТУРНЫХ
ПАМЯТНИКАХ





ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

И. С. Брагинский
Г. А. Зограф
Е. М. Мелетинский (председатель)
С. Ю. Нежлудов (секретарь)
Е. С. Новик
Б. Л. Рифтин
С. С. Цельникер

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

A

82.3 (3/8)

A87

АРХАИЧЕСКИЙ РИТУАЛ
В ФОЛЬКЛОРНЫХ
И РАННЕЛИТЕРАТУРНЫХ
ПАМЯТНИКАХ

920033

Рос. сср

У
МОСКВА 1988

Составитель

Л.Ш.Рожанский

Ответственный редактор

Е.С.Новик

Рецензенты

Г.Г.Бандиленко, В.И.Брагинский

Основная часть публикуемых материалов посвящена реконструкции ритуальных истоков некоторых мотивов и сюжетов в литературах древнего мира и средневековья — японской, индийской, древнееврейской и древнегреческой (последняя представлена работами из наследия Вяч.Ив.Иванова и О.М.Фрейденберг). Выявляется ритуальная обусловленность структурно-композиционных особенностей произведений различных жанров, обнаруживается мифологическая семантика ряда образов и приемов построения сюжетов.

А $\frac{4603030000-133}{013(02)-88}$ КБ-6-72-1988

ISBN 5-02-016671-5

© Главная редакция
восточной литературы
издательства "Наука", 1988

Серия "Исследования по фольклору и мифологии Востока", выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства "Наука" с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникающих при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительного и сравнительно-типологического характера и чисто теоретические, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов.

В ряду явлений, имеющих большое значение при изучении мифопоэтических традиций, стоит архаический ритуал. Несколько книг серии, например монографии Б.Н.Путилова "Миф — обряд — песня Новой Гвинеи" (1980), М.И.Никитиной "Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом" (1982), Е.С.Новик "Обряд и фольклор в сибирском шаманизме" (1984), сборник трудов английского исследователя В.Тэрнера "Символ и ритуал" (1983), уже продемонстрировали необходимость и продуктивность обращения к ритуалу для теоретического осмысления самого широкого круга явлений традиционной культуры. Предлагаемый читателю сборник составлен из статей отечественных авторов, посвященных выяснению природы архаического ритуала и той роли, которую он сыграл в формировании фольклорных и раннелитературных памятников Востока. В сборник включены также неопубликованные или ставшие библиографической редкостью материалы — разыскания Вяч.Ив.Иванова и О.М.Фрейденберг в области обрядовых источников античной драмы.

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

В.Я.Прот. Мифология сказки. 1969

Г.Л.Пермяков. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б.Л.Рифтин. Историческая эпоепа и фольклорная традиция в Китае (устные и книжные версии "Троецарствия"). 1970.

Е.А.Костюшин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н.Рошлян. Традиционные формулы сказки. 1974.

П.А.Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). Сост. Е.А.Мелетинский и С.Ю.Неклюдов. 1975.

- Е.С.Котляр*. Миф и сказка Африки. 1975.
- С.Л.Невелева*. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.
- Е.М.Мелетинский*. Поэтика мифа. 1976.
- В.Я.Протт*. Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.
- Е.Б.Вирсаладзе*. Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.
- Ж.Дамезиль*. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.
- Паремиологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). Сост. Г.Л.Пермяков. 1978.
- О.М.Фрейденберг*. Миф и литература древности. 1978.
- Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. Под ред. Е.М.Мелетинского. 1978.
- Б.Л.Рифтин*. От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.
- С.Л.Невелева*. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.
- Е.М.Мелетинский*. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. 1979.
- Б.Н.Путилов*. Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. 1980.
- М.И.Никитина*. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. 1982.
- В.Тэрнер*. Символ и ритуал. Пер. с англ. 1983.
- М.Герхардт*. Искусство повествования (Литературное исследование "1001 ночи"). Пер. с англ. 1984.
- Е.С.Новик*. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. 1984.
- С.Ю.Неклюдов*. Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.
- Паремиологические исследования. Сборник статей. Сост. Г.Л.Пермяков. 1984.
- Е.С.Котляр*. Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.
- Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Пер. с англ., франц., румынск. Сост. Е.М.Мелетинский и С.Ю.Неклюдов. 1985.
- Ж.Дамезиль*. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.
- Ф.Б.Я.Кейпер*. Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.
- Н.А.Спешнев*. Китайская простонародная литература (Песенно-повествовательные жанры). 1986.
- Е.А.Костяхин*. Типы и формы животного эпоса. 1987.
- Я.Э.Голосовкер*. Логика мифа. 1987.

Готовятся к печати:

А.М.Дубянский. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской дирики.

Г.Л.Пермяков. Основы структурной паремиологии.

О РИТУАЛЕ.
ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ

В течение нескольких десятилетий ритуал как научная проблема у нас почти не исследовался, во всяком случае, его изучение было сведено к минимуму. Традиции Потебни, Веселовского, давших блистательные образцы реконструкции на основании данных, относящихся к ритуалу, и нескольких поколений этнографов, фольклористов, специалистов в области мифологии и религии, историков культуры, трудившихся над собиранием, описанием и истолкованием конкретных форм ритуала в разных культурах, были практически прерваны, и те, кто пытался следовать им и развивать их, составляли исключение¹. Во всяком случае, официальный глас прошедшей эпохи, безусловно, негативно оценивал подобные исключения, которые в свете сегодняшней науки, напротив, расцениваются как одни из высших достижений той глухой полосы в истории гуманитарного знания.

В последние годы отчетливы признаки изменения ситуации. Их можно видеть в появлении пока еще немногочисленных книг об отдельных ритуально-мифологических традициях, в публикации ряда статей и даже сборников статей, в существенной своей части посвященных проблеме ритуала (настоящая книга — первое специализированное собрание исследований о ритуале преимущественно на материале восточных традиций), в переводе на русский язык ряда лучших западных работ, в которых тема ритуала занимает видное место (ср. книги Леви-Стросса, Тэрнера, Кёйпера, Джезиля, Г.Франкфорта и др.)², в общем изменении оценки важности ритуала, особенно в жизни архаичных коллективов, и во все возрастающем интересе к разным сторонам темы ритуала — от конкретных описаний его структуры до исследования наиболее общих теоретических аспектов ритуала и его места в кругу других знаковых культур. Разумеется, эти отрадные признаки поворота к углубленному и вместе с тем более широкому, многостороннему изучению ритуала не определяют всей картины или даже большей ее части³, но они, несомненно, указывают на становление новой ситуации и в этом смысле должны расцениваться как важные явления, определяющие суть этой ситуации и, следовательно, будущее исследований в области ритуала.

Само же это будущее обязывает помимо дальнейшего изучения конкретных ритуалов, их культурологического, сравнительно-исторического и типологического исследования (в частности, выработки разных типов классификационно-

таксономических описаний ритуалов) попытаться определить суть ритуала вообще, его (пользуясь платоновским языком) идею как тот предел бесконечно возрастающего становления, к которому данное явление стремится⁴, и роль, которую играет ритуал в самом широком контексте (духовном, культурно-историческом, биолого-антропологическом) и в самых интенсивных и глубинных жизненных ситуациях, к разрешению которых направлен ритуал.

В том, что суть ритуала и роль, которую он играл в жизни человечества, в разные периоды разными учеными понимались по-разному, нет, конечно, ничего удивительного. Более показательны постоянная недооценка роли ритуала и стремление трактовать ритуал как нечто вторичное, "неподлинное", внешнее, как чистую условность и в этом смысле противопоставлять ему подлинную реальность жизни — социальной, экономической, культурной, — главное, определяющее, не мнимость, а дело. Недооценкой ритуала объясняется многое в истории его научного изучения: очень позднее обращение науки к исследованию ритуала (это произошло немногим более века назад, хотя к этому времени уже были накоплены значительные материалы, относящиеся к ритуалу в античных, древневосточных и в других "мертвых" культурах, а также в экзотических "живых" традициях, ставших известными начиная с эпохи Великих географических открытий); вся эволюционно-позитивистская линия в изучении ритуала с характерным для нее предпочтением проблем происхождения, развития, дегенерации и отсутствием интереса к сути и функции ритуала, к тому неясному, неуловимому, но глубоко укорененному творческому компоненту, который в конечном счете их и определяет⁵; широко распространенное до сих пор "нечувствие" к тайному нерву ритуала как отражение общей "религиозной немужественности"⁶ и т.п.

Особенно тяжелые формы, болезненно отозвавшиеся на исследованиях в области ритуала, приобрела эта недооценка ритуала и всего комплекса религиозно-мифологических проблем у нас, в силу чего в 20—30-е годы получила распространение и утвердилась как официальная и, следовательно, практически монополярная вульгарно-социологическая оценочная трактовка ритуала или как результата "обмана и надувательства", или как свидетельства невежества, мракобесия, дикости. Подобная трактовка должна расцениваться решительно отрицательно. В историко-социальной перспективе ее генеалогия — в синтезе худших сторон бездуховного "просветительства", обывательской точки зрения, ставящей под сомнение онтологичность духовных ценностей и, в частности, видящей в ритуале, иногда даже ценящей в нем только внешнюю, казовую сторону и не предполагающей в нем более глубоких и актуальных смыслов и, наконец, того наукообразия, которое, имитируя элементы научной формы, во всем остальном противоположно науке. Нельзя сказать, что такое отношение к сути ритуала и его роли — удел уже перевернутой страницы книги

науки. Наследие прошлого в этой области знания еще живо у нас и дает о себе знать — и непосредственно и косвенно. Поэтому, вероятно, не будет лишним обращение к более широкому кругу вопросов, связанных с ритуалом, с тем чтобы в общих чертах описать отношение к ритуалу тех, кто находится внутри данной ритуальной традиции и для кого в ритуале концентрируются высшие ценности этой традиции, а сам ритуал переживается как непосредственная данность, актуализирующая глубинные смыслы существования.

*

Прежде всего необходимо очертить общий контекст ритуала, взятого в его "сильной" позиции, т.е. там и тогда, где и когда он реализуется в максимальной полноте и органичности содержащихся в нем потенций. Такой "позицией" для ритуала можно считать мифопоэтическую или "космологическую" эпоху, определяемую соответствующим типом мировоззрения, миропонимания, точнее — миропереживания, переживания мира в процессе контактов с ним, реализующихся прежде всего через деятельность — как "наглядно-практическую", так и "теоретическую" (см. об этих двух типах в трудах Л.С. Выготского). Указанные определения ("мифологический", "космологический") при всей их условности оправданы прежде всего тем, что основное содержание текстов (в семиотическом смысле) этой эпохи состоит в борьбе упорядочивающего космического начала с деструктивной хаотической стихией, в описании этапов последовательного сотворения и становления мира, а основной способ понимания (конкретно-образного постижения-переживания) мира и разрешения его противоречий (в частности, и парадоксов) обеспечивается мифом, мифологией, понимаемой не только как набор (или даже система) мифов, но и — главное — как особый тип мышления, хронологически и по существу противостоящий историческому и естественно-научному типам мышления.

Космологические схемы, порожденные архаичным мышлением и не ставшие еще штампом, чистой формальностью, в наибольшей степени определяют представления о мире, свойственные носителям этого мышления. Об этих схемах лучше всего можно судить по достаточно полным синтезированным вариантам, относящимся обычно уже к стадияльно более продвинутым периодам (ср. гелиопольскую версию древнеегипетского мифа о творении, шумерскую, вавилонскую, древнееврейскую версии, древнекитайские, полинезийские, сибирские варианты, схемы, отраженные в "Ригведе" /X, 129/, "Пополь-Вухе", "Старшей Эдде" /прорицание вельвы/ и т.п.).

Соответствующие тексты часто состоят из двух частей. Первая из них описывает то, что было "до начала" (т.е. до акта творения), — Хаос, характеризуемый обычно серией общенегативных суждений типа: "Тогда не было ни сущего, ни не-сущего; ни неба, ни земли; ни дня, ни ночи; ни жизни, ни смерти..." или: "Земля же была безвидна и пуста,

и тьма над бездною...". Вторая часть схемы построена иначе. Она состоит из серии положительных суждений дискурсивного характера о последовательном сотворении элементов мироздания в направлении от общего и космического к более частному и человеческому (микрокосмическому); ср. обычные последовательности — отделение Хаоса от Космоса, неба от земли, вод от суши; возникновение Солнца и Месяца, светил, ветров, дня и ночи; появление основных элементов ландшафта (гор, долин, рек, озер и т.п.), камней, растений (в частности, монокультур, растений, из которыхготавливаются напитки галлюциногенного или просто опьяняющего действия, растений с развитыми символическими ассоциациями), животных (с особым акцентом на тех, которые могут выступать в качестве тотемов или представителей разных космологических зон); возникновение человека ("первочеловека", первого культурного героя, основателя традиции и т.д.), коллектива (группы), социальной иерархии, структура которой обуславливается набором основных функций и указанием связей между ними, социальных институтов, культурной традиции и т.п.

Как отмечалось ранее⁷, для структуры подобных текстов характерны следующие особенности: 1) построение текста как ответа (или серии ответов) на некий вопрос; 2) членение текста, заданное описанием в акте творения событий, которые отражают последовательность временных отрезков с указанием начала; 3) описание последовательной организации пространства (в направлении извне внутрь); 4) введение операции порождения для перехода от одного этапа творения к другому; 5) последовательное нисхождение — "оплотнение" от космического и божественного к "историческому" и человеческому (как следствие — совмещение последнего члена космологического ряда с первым членом исторического /или хотя бы квазиисторического/); 6) указание правил социального поведения, в частности и нередко — правил брачных отношений для членов данного коллектива и, следовательно, схем родства⁸. Для текстов космологической эпохи исходными и основными нужно считать схемы трех типов: 1) собственно космологические ("креационные") схемы; 2) схемы, описывающие (или объясняющие) систему родства и брачных отношений; 3) схемы мифо-исторической традиции, реализующиеся чаще всего в мифах и в том, что условно можно назвать "историческими" преданиями.

Характерно, что обычно не вполне ясное различие между двумя последними компонентами традиции для современного исследователя, как правило, весьма четко фиксируется архаичным сознанием. Можно думать, что "исторические" предания, согласно логике этого сознания, связаны с участием человеческих существ, подобных носителям данной традиции, во-первых, и с событиями, охватываемыми актуальной памятью коллектива (собственная память рассказчика, память поколения отцов, генеалогические схемы и т.п.), во-вторых. Любопытно, что сходные "историче-

ские" предания соседних племен квалифицируются внутри данной традиции как лежащие в мифологическом (а не "историческом") времени. Не менее существенно и то, что для "исторических" преданий этого типа все прошлое за пределами охватываемого актуальной памятью лежит недифференцированно в одной плоскости без различия более или менее удаленных от времени рассказчика событий. Актуальность "исторических" преданий подтверждается жанром этиологических объяснений основных объектов на территории данного коллектива и его основных социальных установлений.

В силу операционности определения объектов в мифопоэтическом мышлении (как это сделано?, как произошло? и т.п.) актуальная картина мира неминуемо и неразрывно связывается с космологическими схемами и с "историческими" преданиями, которые рассматриваются как прецедент, служащий образцом для воспроизведения уже только в силу того, что он имел место в "первоначальные" времена. Следовательно, "исторические" предания (как и генеалогические схемы, схемы родства и брачных отношений), служа в конечном счете одним и тем же целям, образуют своего рода временной диапазон данного социума, выраженный в терминах поколений — от предков в прошлом до потомства в будущем. Поэтому миф, как и мифологизированное "историческое" предание, совмещает в себе два аспекта — диахронический (рассказ о прошлом в его явной или неявной связи с настоящим) и синхронический (средство объяснения настоящего, а иногда и будущего).

Эта неразрывная двуединая связь диахронии и синхронии представляет собой неотъемлемую черту архаичных представлений о мире. В известной мере она, видимо, объясняет и принципы "прочтения" мифа или истолкования ритуала, а парадигматический набор повторяющихся в мифе мотивов образует условие понимания текста⁹, причем само это понимание не что иное, как знание правил соотнесения прецедента с данным актуальным событием или, другими словами, умение определить, образом чего является данное событие.

Из сказанного выше следует, что для архаичного мифопоэтического сознания все, что есть сейчас, — результат разветвления первоначального прецедента, экспликация исходной ситуации в новые условия "оплотняющегося" космологического бытия. В этом смысле все события космологического мифа лишь повторение того, что было в общем виде манифестировано в акте творения ("аллособытия"), а все герои мифа — разные вариации демиурга в акте творения ("аллогерои"). Так внутри космологического мифа создается весьма плотная, наглядная и тотальная сеть отождествлений с правилами переходов (трансформаций) от одного события к другому, от одного героя к другому. Поэтому можно настаивать на том, что архаичное мифопоэтическое сознание в высокой степени ориентировано на необходимость постоянного решения проблемы тождества, для чего оно вырабатывает особый набор "технических" операций.

Мифопоэтическое мировоззрение космологической эпохи исходит из тождества (или по крайней мере из особой связанности, зависимости, подтверждаемой и операционно) макрокосма и микрокосма, мира и человека. Человек как таковой — один из крайних ипостасных элементов космологической схемы, ее завершение и одновременно начало нового ряда, уже не уместяющегося в космологические рамки. Состав человека, его плоть в конечном счете восходят к космической материи, которая, "оплотнившись", легла в основу стихий и природных объектов (например, элементов ландшафта). Известен целый класс довольно многочисленных текстов, относящихся к самым разным мифопоэтическим традициям и описывающих правила отождествления космического (природного) и человеческого (плоть — земля, кровь — вода, волосы — растения, кости — камень, зрение /глаза/ — солнце, слух /уши/ — страны света, дыхание /душа/ — ветер, голова — небо, разные члены тела — разные социальные группы и т.п.). Этот же принцип определяет многочисленные примеры моделирования не только космического пространства и земли в целом, но и других сфер — жилища, утвари, одежды, разные части которых на языковом и надязыковом уровнях соотносимы с названиями элементов человеческого тела (ср. *подножие горы, ножка стола, ножка рюмки* и т.п. или многочисленные случаи антропоморфизации неодушевленных объектов в языке, в образных системах — словесных и изобразительных — и т.д.). Связь макрокосма и микрокосма становится еще более тесной и очевидной в свете обнаруженного в последние десятилетия глубочайшего параллелизма между космогонией и эмбриогонией, соответственно между космологическими и эмбриологическими идеями в разных и довольно многих мифопоэтических традициях¹⁰ Основа космогонического и эмбриогонического мифа оказывается, по сути дела, единой. Возможно, еще более интересен тот факт, что известной соотнесенности космогонического мифа с соответствующим ритуалом "обновления" мира (обычно основной годовой ритуал) может быть поставлена в параллель связь между эмбриогоническим мифом и ритуалом зачатия (ср. ритуал тоба-батаков, в котором видят с большим вероятием символическое воспроизведение оплодотворения яйца; при этом ритуальный танец бога-оплодотворителя образует круговой путь и знаменует начало Нового года¹¹). Сам же этот ритуал описавший его исследователь квалифицирует как "магико-религиозную драматизацию „тотального" космологического обновления". Об этой связи космогоний и эмбриогонии, верха и низа, того, что вовне, и того, что внутри, нельзя забывать тем более, что эмбриогоническая сфера обычно оттесняется, табуируется, перекодируется на язык космологии (ср. Землю-Мать, продолжающую тему рождающего лона, но соотносимую с ее космологическим партнером — Небом-Отцом). Все это нужно иметь в виду при рассуждениях о космологическом элементе архаичного сознания, выступающем нередко как "просветленный", очищенный вариант идеи зачатия и порождения (ср. образ рождающего

Неба), тяготеющий к воплощению в мифе и возвращающийся к своему исходному состоянию в ритуале.

Помня о наличии этой другой ("теневой") формы космологического, можно с большей уверенностью говорить о том, что в архаичных представлениях человеческое общество выступает как сложное сочетание элементов с космологической телеологией. Для мифопоэтического сознания все космологизировано, поскольку все входит в состав космоса, причастно ему, а именно космос и образует высшую ценность в рамках соответствующего универсума. В жизни человека архаичного общества, разумеется, можно выделить аспект злободневности, "низкого" быта, профанического существования. Но жизнь в этом аспекте не входит в систему подлинных ценностей, она нерелевантна с точки зрения высших интересов и сугубо профанична. Существенно, реально лишь то, что сакральное отмечено, сакрализовано, а сакрализовано только то, что порождено в акте творения, входит в состав Космоса как его часть, выводимо из него, причастно ему¹². Вместе с тем в принципе все может быть возведено к первоначальной сфере сакрального, включая и то, что в ходе "оплотнения" и дегенерации отпало от него. Эта "все-сакральность" и, так сказать, "безбытность" (как следствие "все-сакральности") составляют одну из наиболее характерных черт мифопоэтической модели мира и имеют непосредственное отношение к ритуалу, который, в частности, восстанавливает утраченную или утрачиваемую сакральность, и к мифу.

Только в сакрализованном мире известны правила его организации, относящиеся к структуре пространства и времени, к соотношению причин и следствий. Вне этого мира — хаос, царство случайностей, отсутствие подлинной жизни (жизни в космолизованном мире). Для мифопоэтического взгляда характерны признание негомогенности пространства и времени, большая важность их качественного аспекта, нежели количественного. Качественность этих параметров предполагает и, в свою очередь, определяет иерархию ценностей. Высшей ценностью (максимум сакральности) обладает та точка в пространстве и времени, где и когда совершился акт творения, т.е. центр мира, отмечаемый разными символами центра — мировой осью (*axis mundi*), многочисленными вариантами мирового дерева (дерево жизни, небесное дерево, дерево предела, шаманское дерево и т.п.), другими сакральными объектами (мировая гора, башня, врата /арка/, столп, трон, камень, алтарь, очаг и т.п.), — все то, что кратчайшим и надежнейшим образом связывает землю и человека с небом и творцом, что произошло "в начале", во время творения, и было отмечено высшим подъемом творческой теургической энергии. Эти сакральные точки (пространственная и временная) вписаны в серию все увеличивающихся и друг в друга входящих пространств, которые по мере удаления от центра становятся все менее и менее сакральными (жертва на алтаре — храм — поселение — своя страна и т.д.). Таким образом, центр мира совпадает

с центром ряда вписанных друг в друга сакральных объектов, которые в этом смысле оказываются изоморфными друг другу и изофункциональными.

Из сказанного до сих пор вытекает несколько следствий, характеризующих мифопоэтическую концепцию пространства и времени. Два из них особенно важны.

Первое состоит в том, что пространство, как и время, неоднородно и не нейтрально (в аксиологическом плане по меньшей мере). Оно "качественно" по преимуществу, и его "качество" определяется объектами, в нем находящимися, что, в свою очередь, так или иначе соотносено с положением данного участка пространства по отношению к центру. Но и эта дифференцированность пространства не остается неизменной. В определенной ситуации, приуроченной к некоему отмеченному временному моменту, указанная пространственная картина динамизируется и, более того, меняет "качественные характеристики": поединок с хаотическим началом ведется уже не на периферии пространства, а в самом сакральном центре, который при этих изменившихся условиях становится и центром хаотических, враждебных человеку сил. Восстанавливаемая таким образом картина свидетельствует, что для архаичного мифопоэтического сознания пространство есть нечто предельно противоположное изотропному и гомогенному абсолютному пространству Ньютона, характеризующемуся неизменностью и, так сказать, пустотой, т.е. бесструктурностью. Отсюда — семантическая бедность такого пространства, единственным параметром которого оказывается результат операции измерения, и его "неинтересность" с точки зрения мифопоэтических построений¹³.

Второе следствие заключается в том, что мифопоэтическое сознание в принципе соотносит пространство и время друг с другом теснее и органичнее, чем это предусматривалось до открытий Минковским и Эйнштейном пространственно-временной непрерывности. Согласно архаичным представлениям, пространство и время в критической ситуации, на стыке Старого и Нового года, теряют свою прежнюю структуру, "разрываются" так, что остается лишь слитая воедино пространственно-временная точка, в которой все и решается и которая становится зародышем ("родимым" местом) будущего пространства и будущего времени, создаваемых заново в каждом новом цикле творения (ср. выше о "тотальном космическом обновлении" и сопоставляемом с ним зачатии в эмбриогонии). Любопытно, что языковые данные ряда архаичных традиций доставляют немало свидетельств исходного тождества как в обозначении указанных пространственной и временной точек (здесь и теперь), так и в обозначении всего объема пространства и всего объема времени (*круг* Земли — *круг* времени как выражение идеи Вселенной и Года). Цикличность времени и "круглость" Земли отражают общую исходную схему, которая задает некий общий ритм и пространству и времени, создает определенную защищенность, гарантированность, "уют-

ность", настраивает на ожидание того, что уже было, претворяет ужас, неизменно связываемый человеком космологической эпохи с разомкнутостью, открытостью, особенно с линейностью в чистом виде¹⁴ (ср. прямой путь, не предполагающий возврата к исходному пункту; именно так воспринимался позже переход от космологического бытия к "истории").

* * *

То, что было вызвано к бытию в акте творения, стало условием существования и воспринималось как благо¹⁵. Но к концу каждого цикла оно приходило в упадок, убывало, "стиралось" и для продолжения прежнего существования нужно было в восстановлении, обновлении, усилении. Средством (основным инструментом), с помощью которого достигалось это, и был ритуал. Возможности ритуала в этом отношении определялись тем, что он был как бы соприроден акту творения, воспроизводил его своей структурой и смыслом и заново возрождал то, что возникло в акте творения¹⁶. Повторяемость ритуала, его цикличность соответствовали пространственно-временному годовому циклу и представляли собой своеобразное усиление сути последнего. Замыкая собой диахронический и синхронический аспекты космологического бытия, ритуал напоминал о структуре акта творения и последовательности его частей, как бы переживал их заново, но с усилением и тем самым верифицировал вхождение человека в тот же самый космологический универсум, который был создан "в начале". Это воспроизведение акта творения в ритуале (подобно повторениям в сказке) актуализировало самое структуру бытия, придавая ей в целом и ее отдельным частям необыкновенно подчеркнутый символический характер, обнажая знаковость этой структуры, и служило гарантией безопасности и процветания коллектива. Для архаичного сознания ритуал (и его центральная часть — жертвоприношение) связывал *здесь и теперь* с *там и тогда* и обеспечивал преемственность бытия человека в мире, выводимом из космологической схемы и оправдываемом связью с нею.

Из сказанного до сих пор следует, что космологическая драма, ее сценарий — пример и руководство в жизни человека той эпохи, средство ориентации, значение которого особенно возрастает в кризисные моменты. Чтобы воспроизвести акт творения в ритуале, необходимо уметь найти центр мира и тот момент¹⁷, когда профаническая длительность бездумного и безблагодатного времени разрывается, время останавливается и возникает то, что было "в начале", в творящий "первый раз". А во временном плане ситуация "в начале" повторяется во время праздника, помещаемого в центре вписываемых друг в друга циклов (время ритуала — день ритуала — недельный, месячный, годовой, сверхгодовые циклы, вплоть до космических эпох типа древнегреческого зона или древнеиндийской юги). Празд-

ник своей структурой воспроизводит порубежную ситуацию, когда из Хаоса возникает Космос¹⁸. Он начинается с действий, которые противоположны тому, что считается в данном коллективе нормой, с отрицания существующего статуса и заканчивается восстановлением организованного целого путем дифференциации элементов Космоса и Хаоса с помощью системы общих семантических противопоставлений.

Соответственно строится и образ творения — ритуал. Исходное положение — мир распался в Хаосе, все прежние связи нарушены и уничтожены. Задача — интегрировать Космос из его составных частей, зная правила отождествления этих частей и частей жертвы, в частности человеческой. Способ — ритуальное действие, во время которого жрец произносит над жертвой, находящейся на алтаре, соответствующем центру мира, текст, содержащий указанные только что отождествления, и жертва принимается, в чем следует видеть действие, прообразующее синтез Космоса, восстановление всего того, что возникало в акте перво-творения.

Разумеется, представленная здесь структура ритуала не более чем общая схема, некое ядро его, как оно реконструируется на основании свидетельств о многих "главных" ритуалах в самых разных традициях. Реально засвидетельствованные ритуалы могут как угодно далеко уклоняться от этой схемы, но каждый живой ритуал своим внутренним смыслом отсылает к приведенной схеме и, как правило, с помощью последовательных трансформаций может быть выведен из нее. Не случайно, что смысл жизни и ее цель человек космологической эпохи полнее всего переживал именно в ритуале. Можно думать, что ритуал был основной, наиболее яркой формой общественного бытия человека и главным воплощением человеческой способности к деятельности, потребности к ней. В этом смысле ритуал должен пониматься как прецедент любой производственно-экономической, духовно-религиозной и общественной деятельности, их источник, из которого они развились (лишь по отпадению от этого источника, после утраты живых связей с ним, эти "деятельности" стали независимыми и самодовлеющими, более того — хотя бы отчасти продолжающими в своей совокупности архаичный ритуал), главная сфера реализации социальных функций коллектива. В самом деле, нетрудно показать, что ритуал предполагает все те три функции, о которых многократно писал Ж. Дюмезиль, — религиозно-правовую (мораль, закон, порядок), ту, что связана с безопасностью коллектива (охрана от внешнего врага, "воинская" — в терминах более поздней и дифференцированной схемы функций), и, наконец, производственно-экономическую. Сочетание этих функций в ритуале предопределяет его жизнестроительную, принципиально конструктивную доминанту, установку на прагматичность, о которой применительно к архаичным коллективам писали Б. Малиновский и другие приверженцы функционализма¹⁹ и которая ориентирована, однако, на ценности знакового порядка в гораздо

большей степени, чем на материальные ценности, хотя бы в силу того, что последние определяются первыми, но не наоборот²⁰

Прагматичность ритуала определяет его центральное положение в жизни человека и коренится в том, что с его помощью решается главная задача — гарантия выживания коллектива²¹. Ритуал совершается в экстремальных условиях, когда угрозы безопасности жизни и миру максимальны (этому состоянию соответствует предельное возрастание негативных эмоций — беспокойство, тревога, угнетенность, печаль, тоска, отчаяние, страх, ужас). Исходя из данности, ритуал приводит к некоему оптимальному состоянию (ему сопутствует взрыв положительных эмоций — радость, восторг, чувство особой полноты переживания мира, свободы и другие признаки праздника и его участников), к устранению энтропии (хаотическая стихия) и установлению порядка. Ритуал прагматичен прежде всего потому, что он является главной операцией по сохранению "своего" космоса, по управлению и регулированию им, по контролю над ним, по проверке действенности его связей с космологическими принципами (степень соответствия). Отсюда — первостепенная роль ритуала в мифопоэтической модели мира, установка на операционализм для тех, кто пользуется этой моделью. Только в ритуале достигается переживание целостности бытия и целостности знания о нем, понимаемое как благо и отсылающее к идее божественного как носителя этого блага. Это переживание сущего во всей его интенсивности, особой жизненной полноте дает человеку ощущение собственной укорененности в данном универсуме, сознание вовлеченности в сферу закономерного, управляемого определенным порядком, благого. На этих путях складываются определяющие религиозные концепции, в числе их и одна из основных, связанная с понятием сакральности, неотделимой от ритуала, но им, естественно, не исчерпывающейся.

Стержневое положение ритуала в жизни архаичных коллективов (есть сведения, что "праздники" в своей совокупности могли занимать половину всего годового времени) позволяет думать, что в мифопоэтическую эпоху основой религии, ее нервом и одновременно ее наиболее полным воплощением является именно ритуал, священнодействие, таинство. Во многих случаях (и это по меньшей мере) он подчиняет себе миф, предопределяя его роль в мотивировке ритуала, отсылке и прецеденту, словесном комментарии и т.п. Но и в тех случаях, когда мифы образуют самостоятельную систему, они не порывают связи с ритуалом и лежащими в его основе идеями, становясь другим (дополнительным) способом их выражения (см. ниже). Однако и в этой ситуации "равноправия" ритуала и мифа первый характеризуется как большей интимностью его переживания, так и большей прагматичностью. Одним из проявлений последней является то, что ритуал втягивает в себя весь коллектив (ср. "всенародность" праздника) и с его помощью решаются

практические задачи всего коллектива. Тем самым ритуал сплачивает людей в социум, объединяет его, выявляет ценности, актуальные для коллектива²². Ведя сложную игру этими ценностями, ритуал бросает свет и на потребности коллектива (*needs* — в терминологии Малиновского и др.), на те формы, в которых они удовлетворяются. Соотношение того и другого оказывается той основой, на которой складывается система социальных престижей²³, связей и переходов между разными (вплоть до противоположных) престижными позициями, осуществленных в рамках *rites de passage*²⁴, особенно рельефно в лиминальной ситуации²⁵, которая как бы определяет максимальные потенции данной социальной структуры, ее крайние полюсы и наиболее парадоксальные связи между ними.

Всеобщность и "социальность", о которой идет здесь речь, проявляются не только в том, что архаический ритуал (по крайней мере основной для данной традиции) предполагает участие всех членов коллектива, причем не только и не столько как зрителей, но (в объеме всего ритуала) и как участников (в этом смысле ритуал, например австралийский, справедливо сопоставляется с хэппенингом, где эстетическая отчужденность может и отсутствовать), и в всех доступных форм и способов выразительности, образующих своего рода парад всех знаковых систем (естественный язык, язык жестов, мимика, пантомима, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т.п.); никогда и нигде более не образующих такого всеобъемлющего единства (ср. типологически более позднее храмовое действие²⁶).

Если ритуал является действительно единственным местом всеобъемлющего синтеза форм и способов выразительности, доступных человеку на данной стадии его развития, то из этого следуют два очень важных вывода.

Первый из них состоит в том, что "всеобщность" ритуала обнаруживает еще одну сферу проявления, образует еще один аспект. Оказывается, что ритуал обращен ко всем находящимся в распоряжении человека средствам восприятия, познания, прочувствования мира, его переживания — к зрению, слуху, обонянию, осязанию, вкусу, к сердцу и к разуму. Ритуал не только обращен к этим средствам: в известной степени он мобилизует их в связи с единой целью ("сверхцелью"), социализирует их (как и результаты их деятельности), подчиняет их (точнее, строит из них) некоей сверхсистеме, в пределах которой эти средства призваны "разыгрывать" семантические проблемы тождества и различия и формировать новые знаковые реальности (семиотическая сфера), появление которых — существеннейшее событие в становлении ноосферы и — шире — в выработке новых гарантий устойчивости человеческого существования ("социализация" исходных биологических и физиологических данных человека как знак нового способа бытия — уже не только природно-биологического, но и культурно-социологического, которое, в свою очередь, влияет и на первое,

в частности, через известную трансформацию собственно природно-биологического).

В т о р о й вывод как бы продолжает первый, непосредственно примыкая к нему. Формой "социализации" чувств ("восприятий") и ментальных возможностей ("познаний") человека оказываются те внутриритуальные "деятельности" и соответствующие им знаковые протосистемы, которые позже дали начало искусствам, науке, философии как институализированному умозрению. Мысль, что ритуал выступает как творческое лоно, из которого возникло синкретическое по своему первоначальному характеру "предыскусство", и одновременно как его колыбель, в которой уже намечались лишь позже дифференцировавшиеся виды частных искусств, разумеется, не нова, хотя и должна быть еще раз подчеркнута в широком контексте проблемы ритуала, где центр образуют не будущие "искусства", а сам ритуал.

Но некоторые другие следствия, вытекающие из этой мысли, остаются обычно не выявленными в должной степени и поэтому нуждаются хотя бы в самом общем обозначении. Речь идет прежде всего о предпосылках "творческого" начала в ритуале. В условиях, когда воспринимаемое и воспринимающее, актер и зритель, "содержание" и "форма" многократно меняются местами в акте ритуала, когда основные ценности данной модели мира разнообразно (в частности, в разных направлениях, вплоть до взаимоисключающих) проверяются и взвешиваются, между прочим, и путем их ритуального развенчания, "хаотизации", приведения к абсурду, к противоположному ("дискредитация", снижение, осмеяние и т.п.), теургическая энергия, направляющая и определяющая ритуал, активность мифопоэтического переживания мира и творчества, прорывы в духовные глубины возрастают и учащаются. Именно в подобной ситуации, в зазорах между неподвижно покоящимися частями общей схемы ритуала и в наиболее рискованных и парадоксальных движениях развивающегося ритуального действия, наиболее активно и плодотворно проявляет себя живая мифопоэтическая мысль, реализуемая прежде всего в ритуале и обеспечиваемая им.

"Искусство", будучи включенным в названные выше трансформации и в сферу импровизационного, не может, следовательно, не принимать участие в создании новых мифопоэтических смыслов и в решении теургических задач. А при таком понимании архаичное "предыскусство" выступает уже не только как форма, но и как содержание, суть мифопоэтического. Аналогии с дзен-буддийским искусством, эстетика которого ориентирована на равенство творческой активности художника и зрителя, на неопределенность соотношения (свободную игру) Творца, твари и творчества, на неясность границ между явленным и неявленным, при всей сложности таких сопоставлений могут отчасти бросить луч света на творческую, мифостроительную функцию как ритуала, так и связанного с ним искусства в архаичную эпоху.

Подобно тому как в основе "предыскусства" находятся "восприятия" синтезируемые в связи со "сверхцелью" в

ритуале, так и в основе "преднауки", "первичного" знания находятся те ментальные возможности человека ("познания"), о которых было сказано выше. Это "первичное" знание, представленное в ритуале, формируемое в нем и существенным образом реализующее сам ритуал, было единым по своему главному признаку. В основе этого признака "первознания" — единство по происхождению и единство, вытекающее из целостного характера этого знания. По сути дела, лишь как результат некоторой аналитической процедуры (известного абстрагирования и логической дискурсии) следует объяснять выделение в этом едином исходном знании двоякого аспекта, возникновение которого было связано с индивидуацией человека, вычленением его из мира, формированием отношения "человек — мир" и поддержано некими биологическими механизмами бинаризма. Хотя самые ранние свидетельства уже предполагают эту двоякость и сам ритуал, даже в наиболее древних его формах, как раз и "разыгрывает" ее в значительных масштабах, связь этих двух сторон и создание их исходного единства не подлежат сомнению. Это исходное единство отчетливо просматривается в архаичных представлениях о мире и человеке, в сводимости к "протосхеме" актуального порядка вещей и их творения (происхождение), в операционной связи двух различных форм описания — в виде "сюжетного" текста (независимо от того, идет ли речь о статической или динамической ситуации) или в виде упорядоченного набора элементов и операций, с ними совершаемых (ср. соединение — собирание, разъединение — расчленение и т.п. и их движущие силы типа "любовь", "вражда" / "ненависть" / и т.д.), откуда возникают разветвленные классификации, свойственные архаичной мысли²⁷. Анализ древних "знаний" о человеке, давших позже начало медицине, биологии, фармакологии, эмбриогонии и т.п., обнаруживает не только их связь со "знаниями" о мире, в дальнейшем развившимися в астрономию, геометрию, физику, химию, нумерологию (как раннюю ступень математического знания), но и принципиальную "космологическую" соотнесенность "знаний" о человеке, их космологический источник. Эта сторона "преднауки" о человеке полнее всего и глубже всего представлена в ритуале. Но ритуал не только сохраняет эту черту "преднауки" о человеке, но (что существенно важнее) он выступает в активной роли субъекта этих "знаний", формируя и развивая их в своем теургическом универсуме.

* * *

Такова же роль ритуала по отношению к поэзии (и конкретно к созданию поэтических текстов)²⁸, а также к праву ("закон"), морали, этике, религии, о чем не раз и достаточно убедительно писалось многими исследователями²⁹. Более интересно то, что, по сути дела, аналогичную роль ритуал играет и по отношению к языку — и не только косвенно (через поэзию), но и непосредственно. Включенность

языка в ритуал несомненна, причем в этом случае имеет смысл говорить об осознанном отношении к языку в ритуале. Ранее была высказана мысль о том, что в ряде традиций (в частности, в древнеиндийской) в круг жрецов включался и "грамматик", в функцию которого входил контроль над правильностью (адекватностью) речевой части ритуала³⁰. Это предположение объясняет и ту глубокую связь (в частности, зависимость) между грамматикой и ритуалом, которая отмечается для ряда ритуально богатых и лингвистически чутких традиций³¹, и поразительное сходство операций, совершаемых грамматиком, с тем, что делает жрец. По сути дела, грамматик совершает по отношению к тексту те же операции, что жрец по отношению к жертве. Они оба расчленяют, разъединяют первоначальное единство, идентифицируют разъединенные его части, т.е. определяют их природу через установление системы отождествлений (в частности, с элементами макро- и микрокосма), синтезируют новое единство, не только артикулированное и организованное, но и осознанное через повторение и выраженное в слове, что придает достигнутому "вторичному" единству (усиленному) силу вечности (ср. мотив вечного, "неуничтожаемого" слова, непобедимого временем), с одной стороны, и большую структурность, лучшую воспринимаемость и, следовательно, возможность быть верифицируемым — с другой.

Но и в ином отношении смысл деятельности поэта-"грамматика" и жреца совпадает: оба они борются с хаосом и укрепляют "космическую" организацию, ее принцип, твердое, устойчивое место, в котором пребывает божественное и сакральное³². Поэт и грамматик, устанавливая связи между разъятыми частями, строят "образ мира, в слове явленный", подобно жрецу, который в ритуале строит (в частности, с помощью слов) сам этот мир. И тот и другой контролируют этот мир, делая все, чтобы, преодолев энтропические тенденции, сохранить смысл мира (и языка как образа мира), развить и усилить его. Наконец, вопрос об отношении языка к ритуалу имеет и еще одну, может быть наиболее важную, сферу отражения — глоттогенез. При всех неясностях в этом вопросе только применительно к этой сфере можно с достаточным (хотя и неокончательным) вероятием говорить о ритуальном происхождении языка, имея при этом в виду, что именно ритуал был тем исходным локусом, где происходило становление языка как некоей знаковой системы, в которой предполагается связь означаемого и означающего, выраженная в звуках. Многое, видимо, свидетельствует о том, что ритуал (во всяком случае, тот "предритуал", который находит себе аналогии и вне человеческого общества, например у приматов, некоторых видов животных и насекомых, образующих "коллективы", и т.п.) древнее языка, предшествует ему и во многих важных чертах предопределяет его. Обращает на себя внимание большое количество "невербальных" ритуалов (в одних случаях эта "невербальность" исконна,

в других вторична, но тем не менее характерна как знак возвращения к первоначальному типу, к "невербальному" модусу) или таких ритуалов, в которых "вербальная" часть невелика, видимо, вторична и, главное, по сути дела, необязательна: она выступает нередко как средство дублирования (частичного), элемент экспрессии, подчеркивания, как сноска или комментарий, своего рода "просодическая" подсистема, присоединяемая к основной ("невербальной") системе. По-видимому, лишь в ходе постепенного развития в недрах ритуала формировался язык, перенимая функции, исполнявшиеся ранее другими системами. Тем не менее частые случаи табуирования "вербальной" деятельности во время ритуала или явное преимущество, отдаваемое делу перед словом, говорят о многом — и в генетическом аспекте, и в плане исходной внутренней независимости ритуала от слова, от языка, отчасти сохраняемой в архаичных ритуалах, отчасти же сознательно воспроизводимой.

И наконец, еще одна филиация темы ритуала и языка. Многие исследователи ритуала, имеющие возможность работать в полевых условиях, неоднократно указывали на весьма ограниченную способность информантов (в частности, участников ритуала, казалось бы, знакомых со всеми его тонкостями) к "вербализации" ритуального действия, к категориальному, "внеконтекстному" описанию ритуала (ср. Малиновский, Тэрнер и др.). Между реконструируемой с достаточной надежностью и вполне удостоверимой независимой проверкой с е м а н т и к о й ритуала и предлагаемыми ее объяснениями со стороны участников ритуала в архаичных коллективах неизменно образуется резкий разрыв, объясняемый, как указывает Тэрнер, неспособностью информантов к "вербализации" инвариантных характеристик ритуала, зависящей от невозможности выхода из них за пределами конкретного ритуального процесса³³. Сказанному не противоречит наличие туземной интерпретаторской традиции, которая в ряде случаев дает весьма сложные и глубоко дифференцированные описания тех или иных элементов ритуала. То же можно сказать о традициях, ритуал которых зафиксирован в письменной форме и предполагает длительную комментаторскую практику, осуществляемую в замкнутых и специализированных жреческих корпорациях.

Приведенный выше широкий контекст, в который включается ритуал, свидетельствует о том, что именно ритуал составляет центр жизни и деятельности в архаичных культурах. Здесь он главное и определяющее, а не периферийное и зависимое. При всем многообразии форм ритуала и возможных состояний (в частности, и взаимопротиворечащих), которые ритуал может реализовать, он прежде всего суть, смысловая полнота, соотношенная с главной задачей коллектива; он прежде всего содержание (а не форма), внутреннее, активное, живое и развивающееся (а не внешнее, пассивное, омертвевшее и застывшее); он пронизывает всю жизнь, определяет ее и строит новые ее формы, преодолевая попутно все, что этому препятствует или уг-

Литература
стр. 61

рожает. В этом смысле ритуал неотделим от развития человеческого общества, а для известной эпохи ("космологической") он составляет основу этого развития, главный его инструмент.

* *

Роль ритуала в архаичных традициях в достаточной степени вскрыта многочисленными исследованиями в этой области. Точно так же обильны показания носителей самих этих традиций о значении ритуала. Все они (сознательные и бессознательные, интерпретированные и неинтерпретированные) говорят одно и то же. И какие бы варианты этого "одного и того же" ни выступали, они всегда решительно противоположны нередкому теперь пониманию ритуала как застывшей формы, утратившей живое содержание, пережитку, анахронизму, внешне-поверхностному (ср. обычные выражения типа *это не более чем ритуал, механический ритуал, пустой ритуал, безжизненный ритуал, бессмысленный ритуал, всего лишь ритуал* и т.п.).

Оставляя в стороне анализ "внутренних" свидетельств соответствующих архаичных традиций о роли ритуала, следует все-таки вкратце остановиться на одной категории показаний — языковой. Речь идет о внутренней форме слов, обозначающих ритуал в разных языках (в частности, и тех, которые давно утратили связь с архаичным сознанием), конкретнее — о семантической мотивировке этих обозначений ритуала (здесь уместно напомнить о роли "поэтической" этимологии в деятельности жреца и поэта—"грамматика", объясняющих тайный, но подлинный смысл слов, когда, собственно, и определяются семантические мотивировки ключевых слов данной традиции)³⁴.

Типы семантических мотивировок слов, обозначающих ритуал, различны, но все они весьма симптоматичны. Не говоря о случаях, когда слово для ритуала ориентировано на обозначение некоего частного ритуала, послужившего позже основой для обобщения, или на обозначение некоего отмеченного временного момента или отрезка в годовом цикле³⁵, уместно остановиться на двух категориях семантических мотивировок.

Первая из них охватывает очень показательные примеры, отсылающие к важнейшим особенностям ритуала, но все эти примеры представлены своего рода субститутами более ранних или даже первоначальных названий. В основе семантических мотивировок этого типа лежит операция перенесения некоего признака или важной части ритуала на сам ритуал, притом что эти признаки или части ритуала существенны и сами по себе и отнюдь не вытесняются из словаря соответствующих понятий. Чтобы прояснить и конкретизировать ситуацию, можно сослаться на такие наиболее известные случаи, когда слово, обозначающее ритуал, мотивируется как 'священное' (ср. лат. *sacrum* — не только 'священный предмет', но и 'священный обряд', 'свя-

ценнодействие', 'богослужение' все как обозначение ритуала), 'тайное', т.е. 'скрытое' (ср. др.-греч. *μυστήριον*, -ια: к глаголу *μύω* 'закрываюсь' и т.п.) или совпадает (произведено от) со словом, обозначающим центральный эпизод ритуала — 'жертвоприношение' (ср. лат. *sacrificium*, букв. 'делание жертвы' /сакрального/, далее — 'жертвоприношение' и соответствующий ритуал; еще очевиднее использование слова для жертвы в качестве обозначения ритуала вообще — др.-инд. *yajñā-*, нем. *Opfer* и др.).

Вторая категория типов семантических мотивировок слова для обозначения ритуала еще важнее и фундаментальнее, поскольку здесь семантика самым непосредственным образом отсылает к внутренней сути самого ритуала, к главному, глубинному смыслу его, к его идее, и эти характеристики привязаны именно к ритуалу или в крайнем случае преимущественно к нему. Два типа мотивировок заслуживают особого внимания.

В одном случае ритуал, обряд обозначается как делание, дело, т.е. как результат действия "делать". Наиболее показательный пример — др.-инд. *kriyā* 'ритуал' от глагола *kr-*/*kr-*, который выступает как универсальное обозначение делания и сохраняет исходное для него ритуальное значение — 'совершать обряд' (жертвоприношение, богослужение). Если обратиться к словам этого же индоевропейского корня **k^her-* в других языках, то при внимательном подходе окажется, что они отражают архаичную связь этого корня с ритуальной сферой. Речь идет об общем креативно-оформляющем (установление основ, творение)³⁶ значении этого корня (ср. др.-ирл. *cruth* /<**k^hrtu-* 'форма', кимр. *pryd* 'форма', 'время' и т.п.)³⁷ или о вполне конкретных значениях, формирующих круг *termini technici* ритуала и связанных преимущественно со словами, обозначающими средства воспроизведения творения "снова". Ср. др.-греч. *téras* (из **k^her-os*) о магических, чудесных знаках³⁸; рус. *чара*, *чары*, *чародéй* (слав. **čaro-dějb* объединяет в себе оба "креативных" корня — *k^her-* и **dhē*), лит. *kėnas* 'колдовство', 'чары' (: *kerėti* 'околдовывать', 'ворожить', в частности и 'вредить здоровью с помощью чар'), др.-инд. *kṛtyā* 'колдовство', 'ворожба' (но и 'деяние', 'дело', ср. также *ā-ścarya* 'чудо', 'чудесный', 'редкий') и т.п. Связь обозначения ритуала с идеей деяния, дела может быть подтверждена и многими другими примерами (ср. нем. *Handlung* 'ритуал', 'обряд' /при общем значении 'действие'/, но и *die religiöse Handlung*, *die kirchliche Handlung* и др.; лат. *sacrum facere* /у Тита Ливия/ о совершении ритуала жертвоприношения при многих сложных образованиях типа *sacrifico*, *sacrificium*, *sacrificus* и т.п., где второй элемент, восходящий к и.-евр. **dhē-*, передает идею делания, деяния).

В другом случае ритуал обозначается как принятый порядок, обычай, правило, закон. И здесь особую ценность имеют данные латинского и ведийского языков, что, между прочим, объясняется принадлежностью носителей этих

языков к богатейшей и архаичнейшей ритуальной традиции общиндоевропейской эпохи, уцелевшей в маргинальных зонах индоевропейского ареала. Латинское слово *rītus* 'религиозный обряд', 'ритуал', 'церемониал богослужения' (ср. *sacrificii rītus* у Тита Ливия), но и 'установленная форма', 'принятый порядок', 'обычай', ставшее почти универсальным техническим термином для обозначения ритуала, обряда, проясняет свою семантическую структуру, а через нее и свою генеалогию при сопоставлении его со словами этого же корня как в самом латинском, так и в других индоевропейских языках. С одной стороны, ср. лат. *rīte*, наречие, обозначающее 'по установленному обряду' (в соответствии с ним); 'с соблюдением церемониала' (ср. применительно к сфере культа и ритуала — *rīte deos colere* о почитании богов, у Цицерона); 'по обычаю', 'по обыкновению', 'как принято'; 'по праву'; 'правильно' и т.п., а, кроме того, более глубоко уходящие связи — *reor* 'считать', 'думать', 'полагать', *ratus* (part. perf. от *reor*) 'рассчитанный', 'определенный' (ср. *rato tempore* 'в определенное /назначенное/ время' в контексте определения времени для совершения ритуала, нахождения временного соответствия тому, что имело место *in illo tempore*, когда творился мир), также 'незыблемый', 'неизменный', 'постоянный' и даже — с характерным развитием — 'решенный', 'юридически действительный', 'имеющий законную силу'³⁹; *ratio* 'счет' и т.п. — вплоть до 'рассудок', 'разум'; 'смысл', 'образ', 'способ', 'прием', 'метод', 'план', 'путь'; 'основание'; 'учение', 'система' и т.п. С другой стороны, ср. данные родственных языков и прежде всего ведийского. В центре их — вед. *ṛtá-*. Будучи обозначением мирового (космического) порядка и, следовательно, того, что организовано, соединено, прилажено друг к другу в своих частях, *ṛtá-* выступает в Ведах как ключевое понятие ведийского умозрения, обозначающее универсальный космический закон, с помощью которого неупорядоченное (хаотическое) состояние преобразуется в упорядоченное, обеспечивающее сохранение основных условий существования Вселенной и человека, мира вещей и мира духовных ценностей. Посредством *ṛtá-* достигается порядок круговращения Вселенной, понимаемый, если обратиться к образам и словарю другой традиции, как устранение энтропии и формирование эктропических импульсов и тенденций. Поскольку этот порядок — высшая мера, самый сильный критерий бытия мира, совпадающий с истиной, то и *ṛtá-* могло обозначать (или толковаться) истину в самом широком плане (противоположность *ṛtá-*: *an-ṛtá-*, где второй член отношения описывает неупорядоченность как лишённость, неподлинность, неистинность). Вместе с тем вед. *ṛtá-* обозначает и сам ритуал, включая и разные его аспекты — богослужение, жертвоприношение и т.п. Тем самым ритуал оказывается образом, отражающим весь этот мировой порядок, универсальный закон в целом. Это единство ритуала и космического закона, как и результаты его

применения — мира, организованного Космоса, в частности, и человека⁴⁰, отраженное в языке, говорит очень о многом, и прежде всего о том высочайшем значении, которое придавалось ритуалу.

Семантическая мотивировка вед. *ṛtá-* (и, следовательно, связанного с ним генетически лат. *ritus*) ясна. В основе этого именного образования с элементом *-t-* находится глагольный корень *ṛ-(ar-)*, восходящий к и.-евр. **ar-* '(при)соединять', 'пригонять (друг к другу)', 'прилаживать', 'устраивать', 'связывать' (ср. др.-греч. *ἀραρίσκω* 'соединять', 'спланировать', 'смыкать', 'соответствовать', 'приходиться', а также *ἀρτύνω* 'приводить в порядок', 'выстраиваться в ряд' и др.). Но вед. *ṛtá-* наряду с его статическим аспектом обнаруживает и динамический — творение мира как раз в и т е, раз-в о р а ч и в а н и е космического закона, последовательное движение колеса закона (*rátha ṛtásya*). В этом последнем аспекте *ṛtá-* мотивируется теми употреблениями того же глагола *ṛ-/ar-*, при которых фиксируются такие значения, как 'приводить в движение', 'вздымать', 'возбуждать', 'идти', 'достигать' и т.п. (в сочетании со словами, обозначающими облака, дым, ветер, волну, воду, корабли, песню, голос, гнев, силу, богов, людей, миры, которые "приводятся в движение"). Этим двум аспектам *ṛtá-* соответствуют такие же два аспекта в ритуале — статическая схема, реализующаяся в ходе динамического развертывания обрядового действия. Собственно говоря, целесообразнее с некоторой общей точки зрения рассматривать *ṛtá-* и ритуал не как разные, но во многом подобные (параллельные или изоморфные) явления, но как единое ядро, отраженное в двух сферах, которые не затемняют это единство. *Ṛtá-*, следовательно, и есть некий космообразующий ритуал. Ритуал же не более чем воспроизведение творческой деятельности мирового закона, *ṛtá-*, которая имела место "в первый раз" в акте творения, "в начале"⁴¹. Приняв эту точку зрения, не приходится удивляться и дальнейшим совпадениям ритуала и *ṛtá-*, точнее, их общим признакам и характеристикам. Как и ритуал, созданная с помощью *ṛtá-* ведийская Вселенная широка (*urú loka*) и открыта, разомкнута в овне (ср. здесь и далее слова того же корня — хеттск. *arha* 'наружу', 'вовне', лтш. *āran* 'снаружи', *āra, āre, ārs* 'свободное /поле/', 'внешнее', авест. *ravah-* 'свободное пространство', хеттск. *araya-* 'свободный', рус. *рѡвнѡй* и др.), составна, организована, соединена (ср. арм. *ard/ardu* 'структура', 'организация', 'устройство', 'конструкция', *ἀρτός · σύνταξις* /Hesych./, т.е. порядок, со-строенность, *ἀρτυν · φιλίαν καὶ σύντασιν* с актуализацией мотива с-хождения, со-ответствия, симпатии, соглашения, дружбы, ср. тох. А *ortum* 'дружба', *ortu* 'друг', лат. *artus* 'сустав', 'сочленение', *in articulo* 'тотчас', 'немедленно' и др.), с о о т в е т с т в е н н а, с о и з м е р и м а, так сказать, "подходяща" и, следовательно, эстетически отмечена, гармонична (ср. др.-греч.

ἄριστος 'подходящий', 'подобающий'; 'парный', 'четный'; 'соответствующий', 'совпадающий'; 'здоровый', 'невредимый', ἄριστον 'четное число', ἀριστότης 'парность', 'четность', 'хорошее состояние', 'безупречность' и т.п., вплоть до лат. *ars* /*art-*/ 'искусство', др.-греч. ἁρμονία 'гармония' /но и 'соединение', 'связь', 'порядок'/, ἄριστος 'убранство', 'одеяние' как украшенность и т.п.), являет собой некий способ, метод организации целого (ср. вед. *ṛti-*, нем. *Art* и др.)⁴².

Интересно, что и славянское обозначение ритуала **ob-ṛědъ* (рус. *обряд*) не только имеет сходную (хотя и более специализированную) мотивировку, что и лат. *ritus* (: вед. *ṛtá-* и т.п.), но и в конечном счете выводимо из того же самого и.-евр. **ar-*/**r-*. В свое время было высказано мнение, что корневая часть слова (**ṛed-*) могла, в свою очередь, состоять из двух элементов: в *-d-* допустимо видеть отражение и.-евр. **dhē-* 'устанавливать' (как, например, в **šqdъ* 'суд' < **šom-* & **dhē-*), а в *ṛe-* — элемент, сопоставимый с др.-исл. *rím* 'счет', англо-сакс. *rím* (ср. др.-сакс. *unrím* 'Un-zahl', др.-в.-нем. *rím* 'ряд', 'число'; др.-ирл. *rím* 'число' (: *do-rímu* 'считаю'), ср. тох. В *yárm* 'мера' и т.п.)⁴³. В этом случае слово обряд (как и ряд) могло бы пониматься как установление закономерной последовательности (в частности, контролируемой числом /ср. лат. *reor* 'считать'/, количественной мерой), порядка как необходимого условия для воспроизведения первособытия. В этой связи показательно и обозначение соответствующего действия — *рядить* (< **ṛediti*), ср. *судить* и *рядить* как мифопоэтический архаизм с реконструируемым значением 'устанавливать единство — совместность и устанавливать порядок — организацию', предполагающим именно то упорядочение, которое было достигнуто в акте творения и должно достигаться снова и снова в акте ритуала; существенно, что сама эта формула, являясь частью ритуала, вместе с тем имеет и метаописательную функцию: она определяет ритуал через указание того, чем он занимается, что в нем делается⁴⁴.

Обе основные семантические мотивировки обозначения ритуала очень показательны и сами по себе, и особенно когда введены в рамки микросистем, которые строятся как бинарные противопоставления. В самом деле, семантический мотив "делания", легший в основу многих обозначений ритуала, как бы противопоставляет его "говорению", т.е. тому, что составляет основу и внутренний смысл мифа (ср. др.-греч. *ῥῆσις* 'речь': *ῥῆσιζομαι* 'говорить', а также известное греческое определение мифа как того, что говорится при том, что делается, — *τὰ λεγόμενα ἐπὶ τοῖς δρώμενοις*)⁴⁵.

Указанное противопоставление ритуала мифу как делания говорению должно быть признано, бесспорно, фундаментальным, бросающим свет и на происхождение ритуала и мифа, и на суть этих явлений, взятых в синхронной плоскости, и на их взаимосвязь. Существенность этого противопоставле-

ния подтверждается, между прочим, и тем, что оно реализует не раз уже рассматривавшуюся оппозицию *дело слово*, представляющую собой часть целостной триады *дело слово мысль*.

Актуальность этой триады подтверждают все развитие человеческой культуры и данные языка (кстати, любая глоттогенетическая концепция должна так или иначе считаться с нею). Роль триады *дело : слово мысль*, несомненно, очень велика в становлении духовности и разных ее конкретных форм и сфер. Ритуал и миф, о соотношении которых уже в течение долгого времени ведутся дискуссии и споры, прежде всего и выступают как сфера воплощения противопоставления *дела слову*, более того — как *сильная позиция*, в которой оба эти члена в наибольшей степени выявляют свою суть и свои возможности. В этих условиях проясняется отмеченная выше "внеязыковость" архаичного ритуала, его как бы изъятость из языка по идее (в пределе — возможность ритуала без участия в нем языка), притом что миф, напротив, не только связан с языком, словом и вне их немислим, но и сам является *словом* по преимуществу. Не менее характерны и связи между ритуалом и мифом *sub specie* соотношения *дела и слова*. Речь идет прежде всего о характерных случаях языкового синкретизма (или же склеивания), когда *дело и слово* кодируются одним и тем же языковым элементом, притом что *слово и мысль* также могут передаваться одним, но, естественно, иным знаком, нежели в первом случае⁴⁶. Принимая во внимание эти и подобные им факты и соображения, можно высказать предположение о зависимости между появлением и развитием мифа (слова) как системы, имеющей тенденцию к независимости и самодостаточности, и коренной перестройкой ритуала в эту же эпоху. "Словесная" часть ритуала (сначала как нечто необязательное, побочное, привходящее, позже — как комментарий, средство семантического дублирования или — в лучшем случае — как способ решения некоторых специализированных задач), со временем отделившись от ритуала и превращаясь в миф, приобретала способность к выражению в слове ряда важных смыслов, которые раньше передавались только ритуалом (деланием)⁴⁷. При этом многое могло быть выражено в мифе полнее, глубже, нагляднее и экономичнее, чем в ритуале. В этих условиях ритуал должен был, разумеется, самоопределиться в отношении мифа и — шире — языка, и решения могли быть весьма различными — от усиленного введения слова в ритуал, выработки корреляции между ритуалом и мифом, попыток полного "перевода" ритуальных смыслов на естественный язык и соответствующих "словесных" интерпретаций ритуала до стремления к изоляции ритуала от языка, табуирования слова, ухода в сферу непрерывного, неопределенного, таинственного (ср. характерные ограничения и деформации языка в ряде мистериальных обрядов). В этом широком контексте возникает соблазн соотнесения новых ментальных форм духовности (сфера мысли) с кризисом мифа-

слова, и в этом случае "мысль" (переживание мира вне слова и вне дела) самоопределяет себя в отношении языка: она или следует за ним, параллельна ему ("переводит" миф-слово с помощью "ментальных" конструкций), или решительно уходит от него в сторону непрерывных образов, с большим трудом и малой эффективностью осваиваемых языком.

И другой семантический мотив ("порядок" и т.п., см. о лат. *ritus* и вед. *ṛtá-*), определяющий обозначение ритуала, обретает подлинную глубину в противопоставлении беспорядку, отсутствию организации, хаосу (ср. их характерные обозначения словами того же корня **ar-/ *r-* с разного вида отрицаниями; вед. *án-ṛta-*, *nir-ṛti-*, др.-исл. *un-rím*, рус. *не-у-рядица* и др.). Указание этих двух полюсов (хаос — космос) помогает реконструировать творческую функцию ритуала, соотносимого с "первым" рождением и применением этой функции в акте творения. Дело, деяние, о котором выше говорилось в несколько ином контексте, как раз и было реализацией этой творческой функции.

* * *

Все, что до сих пор говорилось о роли и сути ритуала, основывалось на внутренних свидетельствах архаичных традиций — или непосредственно, или на их обработке, интерпретации и реконструкции "воспомянутого" типа. Разумеется, такой взгляд и оценка "изнутри" данного явления наиболее адекватно определяют то, чем является ритуал для данной традиции. Любое научное описание ритуала предполагает в настоящее время неременное определение того, какую конкретную систему ценностей реализует ритуал и, следовательно, каковы его функции. Взгляд на ритуал "извне" чреват многими опасностями — от принципиальной неполноты описания до разнообразных бессознательных искажений, устраняемых лишь при изменении взгляда и обращении к "внутренним" свидетельствам данной традиции. Сказанное не означает дискредитации этого взгляда "извне" вообще. Во многих случаях он единственно возможен (мертвые традиции, в отношении которых только подход "извне" может приблизить исследователя к реконструкции взгляда "изнутри"). В других ситуациях этот подход оказывается перспективным, поскольку при нем внутренняя система ценностей как бы испытывается другой, отличной от нее системой, которая в ряде случаев позволяет выявить то в анализируемой традиции, что остается в ней или слабо выраженным, или не выраженным вовсе ("нулевая" форма), но латентно присутствующим и небезразличным для определения внутренней системы ценностей. Наконец, преимущество взгляда "извне" и в том, что, по сути дела, он суммирует многие и разные варианты этого взгляда и тем самым предполагает разветвленную типологию описаний данной ритуальной традиции как результат применения к ней широкого набора вопросо-ответных процедур. Но есть еще

одна перспектива, в которой взгляды "извне" должны быть признаны не только оправданными, но и очень показательными. Речь идет об истории изучения ритуала, о научном исследовании проблем, приводящем к обнаружению таких диагностически важных закономерностей, которые помогают исследователю предельно приблизиться к тому, что составляет существо "внутреннего" взгляда на ритуал.

В самом деле, происхождение, становление и развитие науки о ритуале позволяет извлечь много поучительного в связи с тем, что уже было сказано о ритуале. Здесь достаточно ограничиться лишь несколькими основными вехами в истории исследования ритуала. Как известно, ни все увеличивавшийся материал о ритуале среди носителей "чужих" традиций (в том числе и архаичных — "диких"), ни интерес к теме ритуала в XVIII и большей части XIX в., ни даже появление описаний ритуалов сами по себе не привели к формированию науки о ритуале, и в этом отношении изучение ритуала явно отставало от изучения других сфер человеческой культуры (язык, миф и т. п.)⁴⁸. Было нечто, что глубинным образом препятствовало серьезному исследованию ритуала. Говоря в общем, этим "нечто" была нерешенность проблемы человека. Но сама связь научного изучения ритуала с проблемой человека представляется и не случайной, и чрезвычайно важной.

Уже отмечалось, что в происхождении науки о ритуале, в частности в формировании ритуального подхода к мифологии, религии, обычаям, языку, философии, искусству, особую роль сыграли основоположные труды Дарвина — "Происхождение видов" ("The Origin of Species", 1859) и "Происхождение человека" ("The Descent of Man", 1871)⁴⁹. Их значение для исследования ритуала заключалось в утверждении идеи эволюционизма и призыве к внедрению ее в науки о человеке; в признании решающей роли культурной эволюции в становлении человека по сравнению с "органической" (биологической) эволюцией; в призыве к распространению эволюционно-генетического подхода к изучению человеческой культуры (в этом смысле исследования в области культуры понимались как продолжение эволюционной линии в биологии).

Книга Э.Тэйлора о первобытной культуре ("Primitive Culture", 1871), появившаяся в том же году, что и "Происхождение человека", и положившая начало эволюционной антропологии, стала и первым опытом нового подхода к изучению ритуала. Будучи внутренне своего рода ответом на идеи Дарвина, эта книга была горячо поддержана великим натуралистом (ср. его известное письмо к Тэйлору) и, в свою очередь, вызвала появление на свет целого ряда исследований в области ритуала, положивших начало особому научному направлению — ритуализму в его первом, "эволюционистском" варианте (Фрэзер, Лэнг и др.)⁵⁰. Заслуга этого направления — в самом выборе ритуала и понимании его как одного из ключевых явлений человеческой культуры, эволюция которого в известном смысле сопостави-

ма с органической эволюцией биологических видов. Выбор ритуала как основного объекта исследования был оправдан и в другом отношении: он отсылал к истокам, к началу человеческой культуры, где "культурное" еще не порвало своих связей с "природно-биологическим" и, следовательно, сохраняло еще следы исходной, "жизнестроительной" функции.

Интерес к началам в эволюционистском ритуализме не был чисто академическим. В его основе было стремление понять природу феномена ритуала, выяснить ситуацию, ответом на которую было появление ритуала, установить всю ту длинную, иногда весьма запутанную цепь эволюции, что связывает ритуал с его отдаленными пережитками в настоящем, уже давно порвавшими со сферой ритуала. Связывая в своих исследованиях прошлое с настоящим, "дикое" с "культурным", исполненное смысла с утратившим его ("чисто ритуальным"), эволюционисты "первого призыва" неизбежно должны были прийти к методике, которая и до сих пор занимает важное место в исследованиях ритуала и состоит во взаимном дополнении и проверке данных двух разных сфер — архаичных ритуалов и данных полевых этнографических исследований. Благодаря этой методике удалось вскрыть многие неочевидные или даже парадоксальные типы ритуалов, отражающих соответствующие типы архаичного сознания (ср. ритуал убийства сакрального царя, реализующий тему царя-жреца и царя-жертвы). В трудах ученых этого направления формируется тезис о приоритете ритуала над мифом, и независимо от окончательного решения вопроса (даже если оно возможно) он, безусловно, не только целесообразен, но и плодотворен как выдвижение новой и "сильной" стратегемы научного исследования. Противоположный вариант тезиса (приоритет мифа над ритуалом) вызвал бы многочисленные осложнения, и сама идея связи мифа и ритуала оказалась бы под сильным сомнением.

Идея приоритета ритуала не только была подхвачена в следующем поколении "эволюционистов", вдохновлявшихся опытом Фрэзера и принадлежавших к так называемой "кембриджской" школе, но и получила дополнительные аргументы в свою пользу в исследованиях, целью которых была демонстрация ритуального происхождения основных форм культуры — мифологии, религии, философии, драмы, словесного творчества (включая и художественную литературу), искусств, игр и т.п. (ср. труды Дж. Харрисон, А. Б. Кука, Ф. М. Корнфорда, Г. Мэррея и др.⁵¹) — или обоснование тезиса о далекоидущей вовлеченности всей человеческой жизни в хорошо организованную систему ритуалов, контролирующую соотношение социальных статусов человека, прежде всего через так называемые *rites de passage* (А. ван Геннеп)⁵². Последующие два-три десятилетия (с середины 20-х годов) ознаменовались значительным расширением материала (как в отношении этнокультурных традиций — древневосточные, римская и т.п., так и в отношении жанров и видов словесности, искусства и т.п.), который был проанализирован *sub specie* его ритуального происхождения.

В результате этих исследований были достаточно отчетливо и доказательно сформулированы два круга идей — ритуал как колыбель человеческой культуры в виде ее "знаний", "умений", "искусств" и приоритет ритуала над мифом или — в более осторожной формулировке (впрочем, также нуждающейся в ограничениях и разъяснениях) — первичность ритуала. Эти идеи развивались прежде всего английскими исследователями (С.Х.Хук, Ф.Р.С.Рэглан, Т.Х.Гэстер, Э.О.Джеймс и др.)⁵³, но во многих случаях к ним присоединялись, иногда с известными оговорками, и представители других национальных школ в изучении ритуала. В этот период, пожалуй, впервые были очерчены максимальные потенции ритуала в истории культуры и открыты наиболее глубокие механизмы этого явления. Пройти мимо достижений этого периода нельзя, но многие из них должны быть введены в более "спокойный" и глубже дифференцированный контекст, учитывающий ту критику, которую вызвали отдельные "пан-ритуалистские" тенденции (например, в работах Рэглана), и тот новый материал, который был выявлен и проанализирован в исследованиях с более совершенной, чем ранее, методикой⁵⁴. Наконец, это "ритуалистское" направление в своих основных выводах должно быть соотнесено с результатами параллельно развивавшихся направлений в изучении ритуала.

Среди этих направлений особого внимания в связи с ритуалом заслуживают два — функциональное и символическое⁵⁵. Исходя из других предпосылок, чем эволюционистская антропологическая школа, делая объектом своего исследования другие аспекты ритуала и изучая сам ритуал в существенно иной перспективе, чем "ритуалисты", представители указанных направлений приходят к выводам, которые также подчеркивают фундаментальное значение ритуала и его определяющую роль в мифо-ритуальном единстве. Но в избранном в настоящей статье контексте еще существеннее, что и "функционализм" и "символизм" — в отличие от "ритуализма" эксплицируют как раз те стороны ритуала и мифа, которые отчетливее всего выделяются в них именно и внутри архаичных мифо-ритуальных традиций и наиболее непосредственно отвечают на возникающие перед коллективом проблемы его существования. И это совпадение "внутренних" данных с "внешними" научными конструкциями весьма симптоматично. Последние оказываются своего рода обобщениями опыта архаичного сознания, которые становятся принципом специализированных логико-сциентифистских описаний, распространяющихся на более широкую объектную сферу.

* * *

Весьма показательно, что в исследованиях, посвященных архаичным коллективам и соответствующему типу сознания, "функционалисты" и "символисты", выявляя и устраняя многие малосущественные, вторичные или вовсе мнимые разли-

чия и противоречия между мифом и ритуалом, приходят к более глубокому и четкому определению их общей основы, позволяющей говорить о мифо-ритуальном единстве и тем самым открывают путь к решению вопроса о подлинных *principia divisionis*, лежащих в основе мифа и ритуала и проявляющихся там и тогда, где и когда миф и ритуал оказываются неравными друг другу. Вместе с тем представители названных направлений вводят миф и ритуал и в более широкие общности, анализ "немифоритуальных" частей которых в известной степени проясняет кое-что и в самой "мифо-ритуальной" сердцевине⁵⁶. Особое значение в этом контексте приобретает обращение к с им во л и ч е с к и м формам поведения, высшей формой реализации которых и является ритуал⁵⁷.

В данном круге идей особое значение имеет то, что символическое непосредственно отсылает к проблеме текста и к теме "священного" ("сакрального"), имеющую живую связь с мифом и ритуалом.

Одной из важнейших форм символического поведения надо признать создание текстов данной традиции, ориентированных на нее самое, точнее, на то, как она мыслит, "сознает" самое себя (речь идет о текстах, представляющих собой автометаописание данной традиции), а также обеспечение целостности и сохранности этих текстов во времени и пространстве⁵⁸. Тексты этого типа, принадлежа к кругу символических форм поведения, вместе с тем выступают как условие их функционирования, как средство их сохранения (ситуация части целого, описывающей через себя целое, или, если актуализировать личностно-временной аспект, образ поэта: *Ты — вечности заложник | У времени в плену*). Благодаря этой двухфункциональности ("быть X" и "быть описанием этого X", в более широком плане, связывающем онтологию и гносеологию, — "быть" и "сознавать это бытие")⁵⁹ такие тексты реализуют два, казалось бы, противоположных аспекта: с одной стороны, актуальная конкретность и единственность (здесь и теперь), исчерпаемость смысла текста данным случаем, с другой стороны, потенциальная неисчерпаемость (везде и всегда) и множественность смыслов, способность откликаться на разные ситуации. Соединению в тексте этих двух аспектов соответствует во временном плане связь прошлого и настоящего (будущего), осуществляемая через возможность соотношения данного конкретного случая (настоящее) с прецедентом (сакральное прошлое), т.е. именно та конститутивная схема, которая характеризует ритуал и миф. В этом смысле "тексты данной традиции" и должны пониматься как миф, если только они обладают способностью воплощать в себе оба указанных аспекта⁶⁰. Будучи носителем "священного" в его, так сказать, видимой части и указателем невидимой, скрытой части его, миф тем не менее не совпадает полностью со "священным", хотя последнее "живет" прежде всего в мифе и ритуале, мифом и ритуалом (о связи "священного" с ритуалом см. несколько далее). Дело в том, что миф не только помогает приблизиться к "священному",

"захватить" какую-то часть его, но он также членит и связывает, анализирует и синтезирует, преобразует как синтагматику, так и парадигматику. При этом каждый шаг мифопоэтической мысли есть одновременно и победа и поражение, приобретение ("захват") "священного" и его отчуждение, т.е. такое постижение (прикосновение) "священного", которое, переводя творца и потребителя мифа на более высокую ступень мифологического сознания, сразу же помещает его на этой ступени в ситуацию "нового" непонимания (разъединения) "священного", необходимости очередного включения мифологической мысли в его постижение⁶¹. Миф полноценен, т.е. жив, лишь постольку, поскольку он связан со "священным" абсолютной необходимостью его постижения, поскольку он мыслит себя в неотъемлемой связи с ним. Но и "священное" живет мифом, и его скрытые глубины ориентируются на потенциальную бесконечность и неисчерпаемость мифотворчества. Миф, претендующий на адекватное отражение "священного", на его постижение (приникание — проникание), наконец, на присутствие этого "священного" в нем самом, может быть уподоблен орудью, изменяющемуся в процессе его использования: каждый "захват" в сфере "священного" означает одновременную кристаллизацию мифа, его овеществление и отчуждение от святыни, утрату его орудийности, необходимость его замены новым мифом (изменившимся орудием). "Священное", стремящееся к воплощению и самовыражению, также нуждается в мифе, подобно пламени, живущему только при том условии, что его источником служит топливо, непрерывно изменяющее свою субстанцию в сторону концентрированности, интенсивности, особой энергетичности. Эта внутренняя противоречивость мифа (его "диалектичность"), одновременная отданность двум противоположным процессам — мифологическому смыслостроительству и деградации мифологических смыслов — должна, конечно, учитываться и при анализе мифо-ритуальных текстов как одной из символических форм поведения⁶², и при изучении конкретных способов сохранения традиции.

* * *

Тема "священного", столь актуальная в связи с ритуалом, чтобы быть понятой во всей ее полноте или хотя бы в главном, нуждается в некоем более широком контексте. Как известно, символические формы поведения выявляют свои высшие ценности особенно рельефно при сопоставлении с несимволическими формами поведения, являющимися уделом "профанического" и трактуемыми как находящиеся ниже сферы "символического". Вместе с тем символические формы поведения предполагают наличие некоей данной системы ценностей — парадигмы (она может мыслиться и вне уровня "поведения"), на которую ориентируются символические формы поведения как на находящуюся выше их. Идеальный случай (пределная "высота") имеет место при

условии, что данная система ценностей наиболее полно и глубоко связана с теургическим целым, естественно и органично выводима из него, практически совпадает с ним⁶³.

Правда, идеальный теургический космос всегда результат реконструкции по его следам, дающим, однако, возможность почувствовать и пережить этот космос, а впоследствии и опознавать все то, что связано с ним. Реально же любая конкретно засвидетельствованная традиция предполагает некоторую дистанцированность ее космоса от подлинно идеального теургического целого, имевшего место некогда, и, следовательно, идею отпадения, постепенного оплотнения и опускания, материализации и овеществления, вхождения в мир идеи греха, нуждающегося в искуплении, т.е. всего того, что неизбежно связано с десакрализацией, с уступками "священного" профаническому⁶⁴. Обе эти идеи — совершенство теургического целого и соответствующего ему мира, с одной стороны, и отпадение как результат некоей порчи, с другой стороны, — в своей совокупности задают шкалу, по которой определялись степень причастности (или отпадения) теургическому целому, мера "космологичности" (крайние значения этой шкалы условно могли бы быть выражены как "да" — "нет", "так" — "не так", "полезно" — "вредно", "хорошо" — "плохо"), и общую стратегию поведения, так сказать, его "оценочное" пространство. И то и другое определяет, формирует и контролирует символические формы поведения, вводя в них к тому же категорию оценки. Более того, как раз эта схема "хорошо" — "плохо" со всеми ее конкретными реализациями и соответствующая модель поведения признаются архаичным сознанием особенно важным наследием коллектива и поэтому подлежат хранению и передаче во времени прежде всего.

И эта шкала ценностей и формируемая в соответствии с нею стратегия поведения имеют самое непосредственное отношение к категории "священного" ("сакрального"). "Священное" — высшее достояние данной традиции, высшая форма оценки, высший тип поведения ("святость"). Теургическое целое было "священно" полностью, без изъятия. Поэтому ритуал (основной в традиции), воспроизводящий это целое в тот момент, когда оно вышло из рук демиурга, воспроизводит и "священное". Совпадение в ритуале субъектного и объектного слоя приводит к тому, что ритуал в первом случае творит "священное", а во втором сам становится "священным" и тем самым задает меру "священному". В этом смысле о ритуале (именно о нем и только о нем) можно говорить как о родимом лоне "священного" и как о месте, где оно действует, обнаруживая свою высшую силу (см. выше о семантических мотивировках обозначения ритуала как "священного" /делания/). Отношение же мифа к "священному" не таково. Ритуал "священен" сам по себе и из себя. Миф же заимствует "священное" через свою связь с ритуалом, с описанием "священного" начала (творения), с участием в нем "священных" персонажей и т.п.

Несколько примеров помогут прояснить эту преимущественную роль ритуала в связи со "священным".

Ритуал, по сути дела, "разыгрывает" тему "священного", эксплицирует его, указывает операционные правила его формирования, нахождения его признаков, опознания. В ритуале, подобно божеству, "священное" открывает себя участникам этого священнодействия (эпифания). Поэтому именно в ходе ритуала складываются те наиболее благоприятные условия ("сильная позиция"), в которых возможно максимально полное выявление "священного" и его видов. В частности, на ритуал ориентировано и его структурой и ходом развития мотивировано основоположное развитие двух видов "священного" — позитивно-открытого и негативно-скрытого. В первом случае "священное" связано с присутствием в нем божественного начала, открытого людям, которые положительно-приемлущо оценивают его и стремятся к нему. Во втором случае "священное" связано с запретом для человека входить с ним в контакт: оно скрыто и приближение к нему грозит опасностью; в отношении такого "священного" человеку следует соблюдать осторожность, удалиться от него.

Ритуал обучает своих участников различать эти два типа "священного" через указание двух полюсов "выявленности" — славы божества как максимальной яркости и энергии воплощения и запрета, табу как максимальной сокровенности, невидимости божественного начала. Можно напомнить, что многие языки сохраняют особые обозначения этих двух типов "священного", ср. др.-греч. ἱερός ἄγιος, лат. *sacer:vanctus*, авест. *spənta:yaogdāta-*, готск. *hails:weihs* и т.п.⁶⁵. В другой перспективе эти пары слов, обозначающих разные типы "священного", соотносятся с возникающими в ходе ритуала чувствами благоговения и присутствия ужасной тайны, благодаря которым участники ритуала вовлекаются в характерное переживание "абсолютной озабоченности", "предельной вовлеченности", которое в значительной степени определяет всю атмосферу ритуала.

Другой пример особого положения "священного" в ритуале связан с формами его "феноменализации". Заключительный этап ритуала, воспроизводящий (точнее, сам являющийся) завершение творения как достижение высшего совершенства, представляет собой кульминацию "священного", его апофеоз, предельное его возрастание. Во многих языках слово, обозначающее 'святой', 'священный', семантически мотивируется как 'возросший', 'набухший', 'раздавшийся', 'увеличившийся в объеме' и т.п., ср. русск. *святой* (<**svęto*), лит. *šventas*, авест. *spənta-* и т.д. в соотношении с и.-евр. **k'ūen-to-* с указанными исходными значениями. Тема этого благодатного, миро- и жизнестроительного возрастания является основной в ритуале и в воспроизводимом им первособытии — возрастает в процессе творения мир, возрастает социальная структура⁶⁶, возрастают жертва, жизненная сила ("мана"), религиозная энергия, божественная мощь. В другом месте бы-

до обращено внимание⁶⁷ на то, что слова корня *k'ĕen-to- нередко обозначали нечто яркое, блестящее, сияющее (ср. соотносительности соответствующих прилагательных с огнем, водой и т.п., ср. *святой огонь*, *святые воды* и др.). Это соображение подтверждается бесспорной связью "священного", святости с блеском, сиянием в их предельном проявлении, с золотым и пурпурным цветом. Можно пойти еще дальше: эти последние свойства и есть форма выражения святости ("священного") в оптически-визуальной сфере (коде). Поэтому так многочисленны примеры, когда сама святость опознается по этим признакам. "Родственная близость" понятий "священного" (святости) и сияния подкрепляется и на уровне языковых свидетельств. Помимо искомого родственного продолжателя корня *k'ĕen-to- 'святой' и корня *k'ĕei-to- 'блестящий', 'сияющий' (ср. лит. *švėstis*, *šviesti*, рус. *светить*, др.-инд. *śvētā-* 'белый' и др.) сто́ит отметить в текстах разных традиций постоянно воспроизводимую образность, построенную на игре слов (вплоть до *figura etymologica*), обозначающих эти два близких круга понятий — "святость" ("священное") и свет-сияние (ср. в русской традиции *сияние святости*, *святость просияла*, *свет святости* и т.п.). Подобная ситуация в принципе достаточно ясна. Элемент *k'ĕen-to- (:*k'ĕei-to- и т.п.), использовавшийся для обозначения святости, обозначал возрастание (набухание) не только физической массы, материи, но и некоей внутренней плодоносящей силы, духовной энергии и связанной с нею и о ней оповещающей внешней формы ее — световой и цветовой.

Появление цвета как такового, его дифференциация на отдельные цвета, выстраивание их в ряд по принципу возрастающей интенсивности, возникновение свечения, сияния, которое на высшей своей стадии захватывает не только глаз, но и душу и сердце человека и соотносится ими с неким высшим началом, сверхчеловеческими, космическими, божественными энергиями ("святостью", "священным"), с точки зрения физической оптики связаны с увеличением (ср. мотив роста, увеличения объема) значения единицы λ , обозначающей длину световых волн⁶⁸. Все это как нельзя лучше подтверждается ролью наиболее интенсивных (сияющих) цветов в ритуале, причем они (пурпурный, золотой) соотносятся с появлением "священного", божественного, высшего, абсолютного. Возникшее по распадениям теургического целого изобразительное искусство продолжило и развивало широкое использование этих "возросших" цветов, полностью сохранив их семантику. Мифопоэтическое словесное творчество также свидетельствует об этой связи, ставшей одним из наиболее универсальных клише человеческой культуры.

И наконец, еще один важнейший пример воплощения связи ритуала со "священным" — жертва и жертвоприношение, составляющие не только композиционный и семантический центр ритуала, но и его главный, тайный нерв. Факт святости жертвы (само жертвоприношение понимается часто

как "делание святости", воспроизведение "священного", ср. лат. *vacriificium* и т.п.) достаточно хорошо известен⁶⁹, но оказывается, что жертва связана и с тем, что решительно противоположно святости, — с преступлением. "Преступно (*criminel*) убивать жертву, потому что она священна (*sacrée*)... но жертва не станет священной, если ее не убить"⁷⁰. Феномен насилия и его роль в человеческой культуре и истории в последнее время привлекают внимание многих исследователей⁷¹, и само жертвоприношение теснейшим образом связано с насилием: оно не что иное, как *violence criminelle*, но, как это ни парадоксально, оно ведет к святости, к тому, что жертва становится священной. "C'est la violence qui constitue le coeur véritable et l'âme secrète du sacré" ("Именно насилие образует подлинную сердцевину и тайную душу священного")⁷², — по удачному выражению Жирара. Среди идей, высказывавшихся в связи с этим кругом проблем, две особенно существенны. Первая — жертва тяготеет к максимуму "неприспособленности", к тому, чтобы быть жертвой; она отличается особой невинностью, чистотой, нежностью, близостью к человеку (ср. агнца, деву и т.п.); сама идея принесения кровавой жертвы, когда ее объектом выступает носитель таких качеств, кажется абсурдной⁷³. Вторая — насилие, сигнализирующее, между прочим, *la crise sacrificielle*, вызывает возрастание насилия, и чем дальше, тем больше, его эскалацию, вовлечение сторон в это соревнование, которое может стать опаснейшей угрозой основам жизни, и в этой ситуации единственный, но по видимости парадоксальный способ выйти из цепи эскалации насилия — вольная жертва, самопожертвование: самое чистое, невинное и физически слабое против самого жестокого, насильственного и физически грозного. Только такое соотношение максимально противопоставленных участников ритуала жертвоприношения обеспечивает выход из кризисной ситуации и появление высшей духовной силы из крайней физической слабости, приносящей себя в жертву и обретающей святость⁷⁴. Принимая во внимание такую трактовку жертвы и помня, что жертвоприношение стоит в центре ритуала, не приходится удивляться ни святости жертвы, ни тому, что в любом ритуале явно или тайно содержится отчетливая искупительная нота.

* * *

То, что "священное" (и тем более жертва) институализируется именно в ритуале, составляет, несомненно, очень важную особенность ритуала, отличающую его от мифа, и снова возвращает к теме взаимоотношения ритуала и мифа, в частности к тому, что было "в начале" или хотя бы просто "раньше". Разумеется, подобная формулировка проблемы приоритета не может быть признана корректной, как и во многих других случаях, когда речь идет о сложных явлениях человеческой культуры. Точно так же можно думать,

что любое однозначное ("простое") решение проблемы, ответ на вопрос о "первоначальности" и приоритете, также не может быть корректным, т.е. верифицируемым с помощью процедур, применяющихся к совокупностям эмпирических фактов. Вообще вопрос о происхождении и тем более вопрос о соотношении во времени двух "происхождений" (особенно если есть предположение об их взаимозависимости) приобретает цену не в связи с абстрактным интересом к "чистому" знанию, но в связи с более конкретными целями. В данном случае всегда на первый план выступает практическое задание — что вытекает из того, что А предшествует В (или В происходит из А), как и на чем это отражается, каким образом это предопределяет структуру, семантику и функцию А и В в их актуальном состоянии? Возникающий в подобной ситуации известный вопрос историков: "А как это все-таки было на самом деле?" — имеет смысл прежде всего лишь в связи с этим практическим заданием, ориентированным не столько на вопрос о происхождении, сколько на вопрос о следствиях, из него вытекающих. Во всяком случае, вопрос о том, что было "на самом деле", не всегда дань наивному эмпиризму. Иногда он вообще призывает не столько к какому-то конкретному решению, сколько к выбору пути к нему, к созданию "логической" ситуации, возможности которой могут быть исчислены, к выходу из эмпирии на уровень конструкций. Поэтому какой бы естественной и отвечающей требованию "трезвости" ни казалась нередко используемая в связи с вопросом о происхождении ритуала и мифа аналогия с курицей и яйцом, она в высшем смысле (который в таких парадоксально-логических ситуациях только и представляет подлинный, по меньшей мере преимущественный интерес) не может быть признана состоятельной и является собой род своеобразного научного эскапизма.

Еще раз следует подчеркнуть, что в связи с вопросом о приоритете мифа или ритуала речь идет не о "голосовании" ученых мнений, засвидетельствованных в истории науки (миф из ритуала, ритуал из мифа, и миф и ритуал из чего-то третьего, ни то, ни другое, ни третье), и не о том, что зафиксировано в описаниях отдельных этнокультурных традиций⁷⁵, которые к тому же всегда отражают далеко не самый ранний этап развития и заведомо испытали разнообразие изменения и трансформации, потери и инновации, но о некоей исторической ситуации (типе), соотносимой с "логической" схемой, которая могла бы объяснить условия возникновения ритуала и/или мифа как знаковых систем. В настоящее время не приходится сомневаться в реальности связей-зависимостей между "историческим" и "логическим", диахроническим и синхроническим, генетическим и функциональным, и поэтому теоретически и — в известной степени — практически по вторым членам этих пар можно отчасти судить и о первых, в частности реконструировать отдельные их элементы, несущие информацию о происхождении ритуала и мифа. Прогрессу

в исследовании этой последней проблемы благоприятствует и то обстоятельство, что при соотнесении ритуала и мифа друг с другом они — явления, несомненно, различных планов и разной природы. Различия между ними носят фундаментальный характер и, следовательно, коренятся в каких-то более глубоких основаниях, что предполагает, в свою очередь, наличие более широкого, с большими "объяснительными" возможностями контекста.

Не считая серьезными (и тем более решающими) выдвигающиеся иногда основания для отказа от исследования проблемы генезиса ритуала и мифа, все-таки следует признать, что пока реальнее выглядит предварительное уяснение трудностей на этом пути и определение того, что необходимо для решения вопроса, чем попытка "окончательного" решения. При этом, разумеется, нельзя упускать из виду динамический характер подверженных изменению отношений между ритуалом и мифом. В разные эпохи они должны были выглядеть по-разному, и некоторые специфические черты ритуала как раз и отражают "подвижность" его отношения к мифу и наличие у ритуала существенных характеристик, принципиально отличающих его от мифа⁷⁶.

К указанным ранее различиям между ритуалом и мифом ("делание", а не "слово", синкретический характер ритуала, большая "наглядность" и "практичность" ритуала и большая "теоретичность" мифа⁷⁷ и т.д.) следует отнести еще одно, которому в последнее время К. Леви-Стросс придает исключительное значение. "Чтобы появился ритуал, нужно, чтобы какой-нибудь смертный отрекся от ясных и четких разграничений вещей, свойственных данной культуре и обществу, дабы, смешавшись с животными и уподобившись им, вернуться к естеству, к состоянию, которое характеризуется половым промискуитетом (смешением) и отсутствием степеней родства. Такая ненормальность, которая в целом противоречит практике, тотчас же порождает правила в пользу этого "избранника" для создания его близкого окружения. Это — изнанка того бесконечного и безысходного дорожного полотна, по краям которого изощряется ритуал.

Итак, в то время как мир решительно поворачивается спиной к непрерывности, желая перекроить и нарушить мировой порядок посредством различий, контрастов и оппозиций, ритуал исходит из обратного. Начавшись с дискретных единиц, которые волей-неволей были включены в него в результате предварительного познания действительности, он стремится к непрерывности, пытается слиться с нею, хотя изначальный разрыв, произведенный мифологической мыслью, не дает никакой возможности для того, чтобы эта работа хоть когда-нибудь завершилась. В этом и его сила, и его слабость. Это объясняет также, почему в ритуале всегда есть какая-то отчаянно высокая струна. Но отсюда же — в отместку — и функция магии, которую можно было бы назвать "сенаторской" (подобием "высшей" палаты по отношению к "низшей" — мифу), — игра, услож-

енная в своем иррационализме — в противоположность мифологической мысли, но, однако же, необходимая, потому что во всякое дело она вносит элемент замедленности, рефлексии, паузы и промежутки. <...> В противобесосталому натурализму ритуал не является стихийной реакцией на сущее: наоборот, он — выворотка этого сущего, и состояния тревоги, например, которые его порождают или которые он порождает, не отражают прямого отношения человека к миру. Скорее наоборот: это задняя мысль, рожденная страхом, что человек, начав с концептуального, схематического видения мира как непосредственной данности бессознательного, не сможет нащупать пути к прошедшему жизненному опыту"⁷⁸.

Вероятно, кое-что в рассуждениях французского ученого о различиях между мифом и ритуалом может быть дополнено, уточнено и даже видоизменено, но основа противопоставления — дискретное *vice versa* непрерывное — понята и определена, несомненно, правильно, и это дает основание отнести реализуемое мифом и ритуалом противопоставление к более обширному кругу явлений, подтверждающих наличие двух разных взглядов на мир и соответственно двух различных стратегий человека в отношении мира, так или иначе соотносящихся с двумя разными теоретико-информационными структурами: мир, подчиненный действию закона ("законосообразный" мир), и мир, управляемый случаем ("вероятностный" мир)⁷⁹. Наличие обеих этих возможностей характеризует и научное мышление (особенно в XX в.), и мифопоэтическое сознание, что, кажется, подтверждает универсальный характер этих двух подходов. В первом случае ("законосообразный" мир) по мере открытия новых законов дополнительно "организуется" не только сам мир, но и информация о нем; она легче усваивается, запоминается, перерабатывается, трансформируется. Но полное торжество мира, управляемого законами, лишает самое законосообразность ее значения. Законы, охватывающие своим действием всю сферу бытия, законы без изъятия, образующие плотную и непроницаемую структуру, в известном отношении теряют свой смысл, свою объяснительную силу и тем самым изменяют уровень информации. Закономерность вне контекста "случайного" девальвируется. Но и "случайный", "вероятностный" мир (в той или иной степени) устроен таким образом, что определенная насыщенность "случайностями", их "плотность", если она тяготеет к максимальным значениям, предполагает уже наличие некоего порядка, своего рода системы наизнанку. Постоянство, "регулярность" случая превращает его в своеобразный анти-закон, т.е., в широком смысле слова, в особый парадоксальный класс законов. "Nothing could be imagined more „systematic“ than a „thoroughly chance-world“ ("Ничто не может быть более систематическим, чем всецело вероятностный мир"), — по словам Пирса. Следовательно, при достаточно большом расширении сферы своего применения обе концепции начинают сближаться друг с

другом. В условиях, когда все законосообразно или все случайно, в выборе для человека оказывается исключительным, что отражается сразу же и на сфере поведения, которое немисливо без возможностей выбора, без самой свободы выбора (в частности, полная детерминированность и полная случайность в принципе одинаково исключают знаковый, между прочим и символический, аспект поведения, как и его более позднее осмысление в терминах нравственности). Поэтому точнее полагать, что в абсолютно чистом виде эти два подхода ни порознь, ни в сочетании друг с другом практически не встречаются. Целесообразнее говорить о дополнительности этих двух концепций и соответствующих им миров. Каждый подход облюбовал себе свою особую сферу, где он оказывается особенно эффективным. Тем самым достигается разумная экономия усилий, и каждый из подходов в своей сфере выступает как главный и необходимый. Существенно, наконец, что в данном случае перед нами не просто два языка описания одного и того же объекта, но две разные ситуации наблюдения.

В мифопоэтической традиции и отдельный человек, и весь коллектив сталкиваются с обеими ситуациями. Если первая из них ("законосообразный" мир) предполагает рационализированное и технологизированное освоение и усвоение мира, то вторая ситуация (мир случая), как правило, требует от человека глубоко интуитивного творчества-импровизации, своего рода сотрудничества-игры со сферой случайного, ее имитации, выдвижения ей навстречу некоей предвосхищающей "случай" в вероятностной модели поведения, где все *ad hoc* и многое может оказаться кстати⁸⁰. Этим двум ситуациям отвечают (в основном) два типа текстов, которые могут различаться между собой в зависимости от разных критериев (установка на дискретность или непрерывность, реальность или потенциальность, законченность или незаконченность и т.п.). В принципе каждая архаичная традиция располагает текстами обоих типов. Первый находит предпочтительное отражение в мифе, второй — в ритуале. Но даже если высшие смыслы данной традиции, сам ее тайный нерв ориентированы прежде всего на тексты, соотносимые с концепцией "случайного" мира и на непрерывность ритуала, то хранение и передача информации об этих смыслах, как показывает вся история человеческой культуры, чаще всего оказываются немислимы или недостаточно эффективны без обращения к сфере дискретного, без воплощения в Слове, моделирующем "случайный" мир языком "законосообразного" мира. В этом смысле можно говорить о том, что тяготение к выраженности в Слове составляет важнейшую универсалию мифопоэтического сознания.

Связь ритуала со сферой непрерывного, а мифа со сферой дискретного отчасти объясняет и другие противопоставления, описывающие отношение ритуала к мифу: аморф-

ное — оформленное, "случайное" — "законосообразное", эмпирическое — символическое, связанное с чувством, с интуицией — связанное с *ratio*, с мыслью и т.п.⁸¹. Не приходится сомневаться, что противопоставление прерывного (дискретного) и непрерывного, играющее такую фундаментальную роль во всей человеческой культуре с самого ее начала (ср. противопоставление самой культуры природе по признаку дискретности — непрерывности), должно соотноситься с некоторыми биологическими механизмами человека — с их структурой и функцией. Исследования в области мозга в последние десятилетия богаты идеями, гипотезами и фактами, отсылающими к особой роли левого и правого полушария головного мозга в связи с противопоставлением дискретного и непрерывного. Несомненно, что в этой области будут сделаны новые открытия. Но уже сейчас ясна фундаментальная роль этой оппозиции и ее биологических механизмов. Включенность ритуала и мифа в эту же систему свидетельствует и о фундаментальном характере этих категорий, и об их (пусть не прямой) связи с природно-биологическим аспектом человека, на основе которого выростала человеческая культура.

Тема дискретного и непрерывного в мифо-ритуальном ракурсе обнаруживает и некоторые дополнительные свои продолжения и следствия.

Одно из них представляет существеннейший интерес в связи с проблемой генезиса мифа и ритуала и вопросом о приоритете. Оказывается, что ритуал, имеющий дело с непрерывным (с тем, что "не организовано", по-своему хаотично), фактически работает (ср. "делание") с *Хаосом*, который тоже непрерывен и лишен организации, в то время как миф только "космизует" непрерывное, т.е. организует его и воплощает на языке дискретного. В этом контексте ритуал выступает как более архаичный механизм переживания мира, имеющий дело, так сказать, с "первозданным" миром или даже с тем, что ему предшествовало, — с *Хаосом*. Не случайно, что и темой основного ритуала, реально представленной во многих архаичных традициях, выступает преобразование Хаоса в Космос, творение, "делание" (ср. ведийское *ṛtá-* как средство преобразования хаотического "обуженного" *an̥hav* в космический мир "широких пространств").

"Непрерывность" ритуала, следовательно, выступает в соотношении с непрерывностью Хаоса, и структура орудия-субъекта (ритуала) и "разыгрываемого" им мира-хаоса предполагает единый принцип, лежащий в их основе. Леви-Стросс считает, что ритуал как реакция на то, что сделала с миром мифологическая мысль, начинается с дискретных единиц и "стремится к непрерывности, пытается слиться с нею", хотя и не доводит никогда этой работы до конца. В этой схеме ритуал оказывается вторичным по сравнению с мифом. Несомненно, что подобная схема реализуется во многих конкретных случаях, но дает ли это основание для заключений о вторичности ритуала вообще, в

"самом начале"? Можно думать, что "начало" было иным и предполагало иную схему соотношения ритуала и мифа. Стремление ритуала к прерывности, умение слиться с нею, выступающее в стадиально относительно поздних ("вторичных") случаях, свидетельствуют скорее о том, что в этой ситуации обнаруживается и актуализируется исходная соприродность ритуала с непрерывным. Он потому и применяется для перехода от дискретного к непрерывному, что еще сохраняет в себе следы исконной непрерывности и навыки (умение) работы с нею, благодаря которым только и может быть достигнута (воспроизведена) вторичная непрерывность. При таком подходе соотношение ритуала и мифа приобретает, естественно, другой вид. И еще одно замечание в этой же связи. Обращает на себя внимание, что, в отличие от мифа, ритуал характеризуется наличием некоторого дополнительного резерва. Подобно правому полушарию, способному в известных случаях и хотя бы отчасти дублировать то, что в принципе характерно для функций левого полушария, ритуал "на выходе" обнаруживает свое прикосновение и к сфере дискретного. Смысл ритуала именно в том, чтобы включить непрерывное, хаотическое в строгие рамки своей структуры и "усвоить" их себе, подвести их вплотную до той черты, с которой начинается дальнейшее "усвоение" переживаемого мира⁸² — с помощью языка, в языке, в знаках и символах в их языковом воплощении⁸³. Предположение о такой способности "прото-ритуала" объяснило бы и "обратное" умение ритуала, выступающее во "вторичных" ситуациях, преобразовать прерывное в непрерывное, вернуться к нему и раствориться в нем.

В этой перспективе ритуал выступает как более архаичное по своим истокам образование, нежели миф. Его основы теснее связаны с биологическим и синтетическим, тогда как миф в большей степени ориентирован на культуру и аналитические процедуры⁸⁴. Тем не менее и ритуал и миф, будучи во всех известных нам случаях бесспорными факторами культуры, в широком эволюционном контексте отражают важнейший момент перехода от природного и биологического к культурному и социальному. "Делание" и "говoreние" ("дело" и "слово") — именно те два завоевания, которые связывают "естественного" ("природного") человека с человеком "социальным" ("общественным", "культурным"). И в этом отношении они могут быть расценены одновременно и как последние шаги биологической эволюции, приведшей к антропогенезу, и как первые шаги человеческой культуры, продолжающей "природную" предысторию, преодолевающей ее и обретающей самостоятельный характер и самодовлеющую ценность. Ритуал и миф полнее, чем что-либо другое, отмечают этот рубеж, и уже это обстоятельство предполагает их исходное единство⁸⁵, в частности, и генетическое.

ПРИМЕЧАНИЯ

Ср., например, книгу В.Я.Проппа "Исторические корни волшебной сказки" (Л., 1946), ряд статей И.Г.Франк-Каменецкого, О.М.Фрейденберг (ср. прежде всего посмертно изданный сборник ее работ "Миф и литература древности". М., 1978) и некоторых других ученых.

² В этой связи нужно с благодарностью отметить усилия Главной редакции восточной литературы издательства "Наука", трудами которой успешно заполняется образовавшийся разрыв во времени и в пространстве, продолжающий играть отрицательную роль в исследованиях мифа и ритуала.

³ И тем не менее нельзя без удивления и глубокого сожаления не констатировать явную недооценку в недавнем двухтомном издании "Мифы народов мира" (М., 1980—1982) проблемы ритуала, как и исключение многих тем, связанных с ритуалами (ср. статью "Обряды и мифы"). Такое положение неправомерно и с теоретической точки зрения (глубинная связь, в частности зависимость мифа и ритуала друг от друга, не вызывает сомнений), и с сугубо практической (многие мифы предполагают соответствующий ритуал /ср., между прочим, класс мифов о происхождении ритуалов/ или отражают, как и ритуалы, одно и то же событие).

⁴ В этих случаях за всей совокупностью разнородных ритуалов необходимо уметь увидеть один ритуал, ритуал вообще и определить трансформационные потенции этого ритуала-типа — все реально засвидетельствованное и в соответствии с идеей ритуала мнимое многообразие его частных отображений в конкретных традициях.

⁵ Характерная мотивировка уклонения от исследования религиозных проблем, в частности и относящихся к ритуалу, — ссылки на их сложность, неясность, неопределенность. Но за этими ссылками стоят не только объективные трудности исследования, но и известное непонимание возможных результатов разысканий в этой области. В этом отношении очень характерна позиция Моргана, на которой стояли также многие его современники и не одно поколение его учеников и преемников. Ср.: "Развитие религиозных идей является столь сложным процессом, что может навсегда остаться без вполне удовлетворительного объяснения. Религия в столь широкой мере связана с воображением и эмоциональной природой человека, следовательно, столь неопределенными элементами знания, что все примитивные религии оказываются странными и до известной степени непонятными" (Морган Л.Г. Древнее общество. Л., 1934, с.6).

⁶ Об этом "нечувствии" к ритуальному аспекту культуры писал крупнейший современный исследователь ритуала, специалист в области социальной антропологии В.Тэрнер: "Я задержался на этой «религиозной немужественности» (если употребить термин Макса Вебера, столь несправедливо примененный им к самому себе) обществоведов моего поколения в области религиоведения в основном для того, чтобы подчеркнуть неохоту, с какой я поначалу взялся за сбор материалов о ритуале. За первые девять месяцев полевых работ я накопил значительное количество сведений о системе родства, структуре деревни, браке и разводе, семье и индивидуальных накоплениях, племенной и сельской политике, сельскохозяйственном цикле. Я заполнял свои записные книжки генеалогиями; я зарисовывал планы дере-

венских домов и занимался переписью; я рыскал в поисках редкого и неизвестного термина родства. И все же я постоянно ощущал неловкость из-за того, что всегда смотрю со стороны, даже когда стал свободно владеть языком. Ведь я знал, что поблизости от моего лагеря рокочут ритуальные барабаны и мои знакомые часто будут покидать меня, чтобы провести несколько дней, принимая участие в ритуалах с экзотическими названиями: нкула, вубвангу и вубинда. В конце концов я был вынужден признать, что, если я хочу понять, что на самом деле представляет собой хотя бы частица культуры ндембу, мне придется преодолеть свое предубеждение против ритуала и начать его исследование" (*Тэрнер В. Ритуальный процесс. Структура и антиструктура. — Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983, с.108 — 109*). В высшей степени показательно, что такая степень отчужденности от ритуальной проблематики характеризовала самую передовую традицию в изучении ритуала — английскую ("кембриджская" школа, функционалисты и др.).

⁷ См.: статью автора этих строк: О космологических источниках раннеисторических описаний. — Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973, с.106—150 и др.

⁸ Схемы родства, актуальные для любого, даже самого архаического из человеческих коллективов, отражены в предании, в языке, в правилах социального поведения (включая временной и пространственный аспекты его) и т.д. Эти схемы, как и правила брачных отношений, нужно рассматривать как переинтерпретацию в социальных терминах проблемы продолжения коллектива в потомстве и регулирования половых связей. Социальные структуры, возникающие на этой основе, определяют собой широчайший круг фактов, существенно важных для коллектива: организация поселения, состав возрастных групп, праздники, экономические, религиозно-юридические, политические функции, особенности языка и т.п. Эти структуры не только указывают характер генеалогических связей, но и являются шаблоном, образцом, определяющим поведение членов данного коллектива. Связи внутри подобных социальных структур как бы определяют каналы коммуникации в обществе и служат гарантией его стабильности. В этом смысле правила брачных отношений действительно отражают важнейшую часть процесса универсального обмена (*échange*) культурными ценностями, без которого не может существовать ни один коллектив. В этой контексте не должна вызывать удивления особая отмеченность свадебных ритуалов и их программирующая роль.

⁹ См.: *Леви-Строс К. Структура мифов. — Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983, с.190—191.*

¹⁰ Ср.: *Кёйнер Ф.Б.Я. Космогония и зачатие: к постановке вопроса. — Кёйнер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. М., 1986, с.112—146; Stricker. De Geboorte van Horus. Bd. 1—2. Leiden, 1963—1968; ср. также: Bosch F.D.K. The Golden Germ. The Hague, 1960, и др. О "космическом эмбриогенезе" в иной перспективе см.: *Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1965, с.80 и сл.**

¹¹ См.: *Tobing Ph.L. The Structure of the Toba-Batak Belief in the High God. Amsterdam, 1956; ср.: Кёйнер Ф.Б.Я. Труды, с.132—134.*

¹² См.: *Eliade M. Le Mythe de l'Éternel Retour. Archétypes et répétition. P., 1949; он же. Structure et fonction du mythe cosmogonique. — Sources orientales. T.1. P., 1959; он же. Aspects du*

lythe. P., 1963; *он же*. *Cosmogonic Myth and 'Sacred History'*. — *Religious Studies*. 2. 1967, с.111—183, и др.

¹³ Если проводить аналогии с современными научными идеями, то мифопоэтическое понимание пространства и времени скорее напоминает пространство и время естествоиспытателя. См.: *Вернадский В.И. Размышления натуралиста. Кн.1. Пространство и время в неживой и живой природе. М., 1975.*

¹⁴ Ср.: "La Terreur de l'histoire", название одной из глав в книге М.Элиаде "Миф вечного возвращения". Это же чувство ужаса переживалось в основном годовом празднике, когда предыдущий цикл (Старый год) заканчивался и не было уверенности в том, что завяжется новый цикл (Новый год).

¹⁵ В целом ряде языков понятие 'хороший' мотивировано как 'сущий'

¹⁶ Понимание ритуала и вообще деятельности человека как отражения того, что делалось богами, демиургом *in illo tempore*, отражено в многочисленных высказываниях в разных традициях, в частности в древнеиндийской, где ритуал и ритуализованные формы поведения стали преимущественной сферой категоризации (В.Н.Романов); ср.: "Мы должны делать то, что делали боги в начале" (Шатапатха-брахмана VII. 2.1.4); "Так сделали боги, так делают люди" (Тайттирия-брахмана I.5.9.4) и т.п.

¹⁷ Ср. понятную в этой связи и весьма распространенную в древних культурах практику ритуальных измерений и вычислений, которая, с точки зрения современного наблюдателя, полностью оторвана от практических целей.

¹⁸ Из последних работ о празднике см.: *Абрамян Л.А. Первобытный праздник и мифология. Ер., 1983.*

¹⁹ Ср.: *Malinowski B. Myth in Primitive Psychology. L., 1926; он же. A Scientific Theory of Culture and Other Essays. Chapel-Hill, 1944; он же. Magic, Science and Religion. N.Y., 1954, и др.*

²⁰ Подчеркнутость в ритуале ценностей знакового характера подтверждается многочисленными свидетельствами, между прочим и языковыми, относящимися, в частности, к обозначению ритуального символа: "Ньякьюса, например, говорят об *ififwani* (сходства); идембу употребляют *chijikyilu* (отметина, зарубка), производные от *kujiky-ila* (делать зарубки на пути, оставлять отметины). Первое означает дополнительную ассоциацию, ощущение сходства между знаком и обозначаемым, средством и понятием; второе — способ соединения знакомой территории с незнакомой (идембу сравнивают ритуальный символ с тропой, которую охотник отмечает зарубками, чтобы найти обратный путь из незнакомого буша в свою деревню). Другие языки обладают сходными терминами. В обществах, не имеющих мифов, значение символа строится по аналогии и ассоциации трех основ — номинальной, субстанциальной и артификальной... Номинальная основа — имя символа, элемент акустической системы; субстанциальная основа — чувственно воспринимаемые физические или химические свойства в том виде, как они признаны культурой; артификальная основа — это техническое изменение объекта, используемого в ритуале, целенаправленной человеческой деятельностью" (*Тэрнер В. Символ и ритуал, с.42—43*).

²¹ Точнее было бы говорить о ритуале не как об инструменте и средстве выживания, а как о субъекте обновленной жизни, совпадающем с объектом совершаемого им действия, — с самой этой жизнью.

²² В.Тэрнер в своих исследованиях идембу обнаружили, что "очень часто решения об исполнении ритуала были связаны с кризисами в социальной жизни деревень" и что "тесная связь между социальным конфликтом и ритуалом для идембу существует на всех уровнях..." (Тэрнер В. Символ и ритуал, с.112 и др.). Обратной стороной этой связи (и, в частности, устранения конфликта с помощью ритуала) является обретение коллективом (родом, племенем и т.п.) сознания своей целостности и своего единства во время ритуала (праздника). Особенно показательные формы это явление приобретает в условиях далеко зашедшего вырождения старой племенной традиции, когда этот процесс становится необратимым. В этих случаях бывшее единство (или сознание его) восстанавливается только во время ритуала, тяготеющего к превращению в праздник, когда на короткий срок как бы восстанавливается прежняя жизнь коллектива (нередко с помощью внешних стимуляторов — вино, галлюциногены и т.п.).

²³ Ср.: "Ритуал обнаруживает ценности группы на самом низшем уровне... люди выражают ритуалом то, что более всего трогает их, а так как формы выражения обусловлены и непреложны, то в итоге и обнаруживаются эти ценности. В изучении ритуала я вижу ключ к пониманию главного в строении человеческих обществ" (Wilson M. Nya-kuusa Ritual and Symbolism. — American Anthropologist. 1954, vol.56, № 2, с.241).

²⁴ Под *rites de passage*, начиная с ван Геннепа, понимают ритуалы, которые фиксируют любое изменение места, состояния, социальной позиции и возраста. См.: *Genep A. van. Les rites de passage*. P., 1909.

²⁵ О понятии лиминальности в связи с социумом (коммунитас) см.: Тэрнер В. Символ и ритуал, с.168—201 и др.

²⁶ О храмовом действе в этом аспекте и о его теургичности см.: Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств. — Маковец: Журнал искусств, 1921, № 4.

²⁷ См.: Lévi-Strauss C. *La pensée sauvage*. P., 1962 и др., а также и более сложные, отчасти софистичированные варианты, как в древней Индии или Китае. Ср.: Needham J. *Science and Civilization in China*. Vol. 1—2. Cambridge, 1954—1956.

²⁸ О ритуальных истоках поэзии и о поэтических первотекстах как особом виде ритуальных текстов, хранящем еще связь с космологической проблематикой и топикой, писалось не раз (в частности, и автором этой статьи). Ср. опыты реконструкции архаичных поэтических текстов, приуроченных к основному годовому ритуалу и в значительной части сохраняющих словесную часть ритуала ("вопросо-ответная" процедура, "нумерологический" принцип построения текста, роль бинарных противопоставлений и т.п.), и специфику мифопоэтических "поэтических" формул, отсылающих к идеям и символика архаичного ритуала. Наконец, можно показать, что истоки так называемой "поэтической" функции (см. Р.О.Якобсон) как одной из общеязыковых функций следует искать в специфике структуры ритуала.

²⁹ Связь ритуала (и — шире — религии) с этикой и моралью, как и ритуальное происхождение их, несомненна, но нуждается в уточнениях. Основное уточнение состоит в том, что между ритуалом и этикой стоит сакральность ("священное"), которая по происхождению и по своей сути — прежде всего нуминозный опыт переживания "священного", институализирующийся в ритуале, и лишь во вторую оче-

редь, в результате известной трансценденции, моральный императив, этическая конструкция. См.: *Otto R. Das Heilige. München, 1917.* Этот взгляд был усвоен и П.Тиллихом, преемником того варианта феноменологии религии, который был развит Р.Отто (см.: *Сиверцев М.А. Типология культуры Паула Тиллиха /в печати/*).

³⁰ См.: *Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки. — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979, с.41—43; Toporov V. Die Ursprünge der indoeuropaischen Poetik. — Poetica. 1981, Bd.13. N.3—4, с.189—251, и др.*

³¹ Ср.: *Renou L. Les connexions entre le rituel et la grammaire en sanskrit. — Journal asiatique. 1941—1942, с.105—165; Топоров В.Н. Санскрит и его уроки. — Древняя Индия. Язык. Культура. Текст. М., 1985, с.5—29; он же. Indo-Iranica: к связям грамматического и мифо-ритуального. — Переднеазиатский сборник. IV. М., 1986, с.114—137.*

³² Ср.: *Schlerath B. Gedanke, Wort und Werk in Veda und in Avesta. — Antiquitates Indogermanicae. Innsbruck, 1974, с.220.*

³³ В последнее время этот вопрос рассмотрен в значительном по своему содержанию и предлагаемым решениям исследовании, см.: *Романов В.Н. О типологии первобытной и древней культуры (к постановке вопроса). М., 1984 (дисс.).*

³⁴ Значение "поэтической" этимологии (или, если иметь в виду несколько иной аспект, "онтологической"), постепенно осознаваемое исследователями, все-таки остается недооцененным применительно к религиозно-мифологическим, умозрительно-философским и собственно поэтическим текстам. Веды, Брахманы, упанишады, пураны, многие буддийские тексты (и среди них "Дхаммапада" и "Сутта-нипата"), Гесиод и Платон, мистические сочинения разных времен и разных культурных и языковых традиций вплоть до наших дней, весь опыт многих больших поэтов, пророков, провидцев изобилуют примерами этимологии этого типа. Из попыток осмысления этого принципа "открытия" сути вещей см.: *Флоренский П.А. Свидетели. — Богословские труды. XXII. М., 1981, с.71—93 и др.;* ср. также статью автора: О некоторых теоретических аспектах этимологии. — Этимология 1984. М., 1986, с.205—210. Исследователи архаичного сознания также стали проявлять интерес к этому способу объяснения мира. Характерны слова Тэрнера о том, что он называет "ложной этимологией", и ее роли у ндембу: "Для людей этимологизирование составляет часть "объяснения" ритуального символа; мы же здесь пытаемся открыть "взгляд ндембу изнутри", понять, как сами ндембу ощущают и осмысливают свой собственный ритуал" (*Тэрнер В. Символ и ритуал, с.112*).

³⁵ В этом отношении интерес вызывает греческое слово для ритуала — τελετή, выражающее идею завершения как результата полного кругового движения, оборота (ср. τελέω, τελλω /Пиндар/, к и.-евр. *kkel- 'вращаться', 'делать оборот' и т.п., ср. τέλομαι и с другим рефлексом начального согласного — πέλω, -ομαι; от того же корня и и.-евр. обозначение колеса, ср. рус. коло и др.). Этот же корень нередко употребляется в словах, обозначающих временное целое, год как круг (ср. др.-греч. κύκλος, др.-инд. akra- и т.п.).

³⁶ Другой вариант идеи творения — установление с в я зи (как между элементами мира, так и между человеком и богами), ср. лат. *religio: re-ligo, ligo* 'связывать'. Характерно, что помимо других

значений ('благочестие', 'благоговение', 'набожность', 'святость' и т.п.) *religio* обозначает и самое религию (ср. *religio id est cultus deorum* — Цицерон), и ритуал, богослужение (ср. *religionēs publicae* и т.п.), и его атрибуты — ритуальные, культовые, священные предметы.

³⁷ Можно напомнить, что рус. *делать* восходит к и.-евр. **dhē-* 'устанавливать', 'полагать', глаголу, который исключительно или преимущественно выступает в разных версиях мифа о творении ('установление' как вызывание к космологическому бытию основных элементов мира). В этом контексте рус. *дело*, *деяние* (в частности, и 'подвиг') связывает творческий акт (**dhē-*), имевший место "в начале" (ср. фаустовское *Im Anfang war die Tat*), с любым конкретным действием, понимаемым как дальнейшее оплотнение и "снижение" искомого сакрального Дела и вплоть до профанического уровня.

³⁸ Сюда же относятся и другие отражения мотива "чуда", также восходящие к и.-евр. **kker-*: др.-греч. πέλωρ 'чудовище', τέλωρ (λ — результат диссимилиации), ср. πελώριος (Hesych).

³⁹ Ср. *ratum habere*, *ducere*, *facere* как технические выражения из юридической сферы — об утверждении, одобрении, ратификации некоего установления (показательна связь *ratum* с глаголом *facere*, см. выше).

⁴⁰ Не случайно, что в ведийских текстах (прежде всего в Брахманах) нередко повторяется клише "Поистине человек — это жертвоприношение".

⁴¹ В этой связи характерно вед. *ṛtū-* (:ṛtá, ṛtí-), весьма точно совпадающее с лат. *ritu-*. Это ведийское слово, относящееся к сфере сакральной лексики, характеризуется идеей временной меры — 'время' (Саяна глоссировал *ṛtū-* как *kāla-* 'время'), 'определенное, фиксированное (установленное, назначенное) время', 'подходящее время', 'время, предназначенное для ритуала, жертвоприношения' (см.: *Repoi L. Védique ṛtū-*. — *Archiv Orientalní*. 1950, vol. XVIII). Ср. авест. *ratu-* 'период' и т.п. (может относиться к обозначению дней, месяцев, времен года, годов, см. *Yasna I*, 17), др.-греч. ἀμαρτή (**ām* — *artos* 'одновременный'), лат. *articulus* 'момент', 'промежуток времени' (*in ipso articulo /temporis/* 'в самый критический момент' у Теренция, Цицерона и др.) и т.п. Следовательно, и лат. *ritus* 'ритуал' при одном из возможных толкований означает время, назначенное для ритуала и так или иначе соотносимое с временем творения, с действием *ṛtá-*, мирового закона.

⁴² См. подробнее автора: Веды́ское *ṛtá-*: к соотношению смысловой структуры и этимологии. — *Этимология* 1979. М., 1981, с. 139 — 156.

⁴³ См.: Иванов В.В., Топорова В.Н. О языке древнего славянского права (к анализу нескольких ключевых терминов). — *Славянское языкознание. VIII Международный съезд славистов. Загреб — Люблина, сентябрь 1978. Доклады*. М., 1978, с. 232

⁴⁴ Есть основание полагать, что *рѣд* и *рядѣтъ* (**redv*, **rediti*: **spdv*, **spditī*) были основными техническими терминами для обозначения ритуала и основного ритуального действия в славянской традиции (ср. *рядѣ* *рядѣтъ* < **redy* & **rediti*). Слова этого корня составляют видный пласт славянской ритуальной терминологии (интересны также примеры иной огласовки этого корня в связи с инструментальным аспектом ритуала — *орудие* < **o-rqd-bje*).

⁴⁵ О мифе как "the spoken correlative of the acted rite, the thing done" см.: *Harrison J.E. Themis. Cambridge, 1912, с.328.*

⁴⁶ Ср. к кодированию сферы "дела" и сферы "слова" общим языковым элементом использование и.-евр. **kʰen*; наряду с приведенными выше примерами типа др.-инд. *kriyā* 'ритуал' (:*kar-/kr-* 'делать') и т.п. известны и случаи, когда этот же корень кодирует понятия из сферы "слова" (ср. ср.-ирл. *creth* /<**kʰrto-*/ 'поэзия', кимр. *prydydd* 'поэт', *prydu* 'сочинять' и др.); естественно, что это же явление известно и в связи с другими языковыми элементами (ср. слав. **dělo* 'дело', но **děti* 'говорить', пережиток которого видят в частице *de* 'говорят', 'мол': *Он де Богу не молился...* Пушкин); от корня **ar-/ʰr-* образуются не только лат. *ritus*, вед. *ṛtā-* (сфера "дела"), но и с расширением *-dh-*: нем. *reden* 'говорить' (сфера "слова"); впрочем, воплощенность *ṛtā-* в слове объясняет как употребление *ṛtā-* при глаголах речи (ср. *ṛtam* & *vad-* 'говорить'), так и значение культовой сакральной песни, приписываемое слову *ṛtā-* Людерсом; см.: *Lüders H. Varuṇa. I (Varuna und das Ṛta-). Göttingen, 1951, с.421-439, 442-446.* Единая форма языкового кодирования сферы "слова" и сферы "мысли" не менее редкое явление. Можно ограничиться лишь приведением пары генетически связанных слов, восходящих к и.-евр. **mīdh-*: др.-греч. *μῦθος* 'слово', 'миф', но слав. **myslь* 'мысль' (правда, славянское слово может, видимо, объясняться и иначе).

⁴⁷ Сказанное здесь не должно расцениваться как решение вопроса о том, что первично — ритуал или миф, — но оно, видимо, бросает свет на такую ситуацию (по меньшей мере на возможность ее), когда именно ритуал воспринимается архаичным сознанием (в частности, и языковым) как исходная категория, а миф — как производная и зависящая от нее. Несколько подробнее см. об этом ниже.

⁴⁸ Очень существенно, что язык и миф стали объектом научного изучения в пределах гуманитарного исторического цикла прежде всего благодаря выработке некоего формального аппарата их описания, сложившегося в пределах сравнительно-исторического метода. Не говоря о самом языке, миф исчерпывался языком и был мыслим лишь в пределах языка, чего никак нельзя сказать о ритуале. В известной степени этим объясняется то, что параллельно сравнительной мифологии, сложившейся в середине XIX в. и достигшей сразу же довольно значительных результатов, не возникла аналогичная наука о ритуале.

⁴⁹ См.: *Harrison J.E. The Influence of Darwinism in the Study of Religions. — Darwin and Modern Science. Ed. A.C.Seward. Cambridge, 1909; Frazer J.G. Some Primitive Theories of the Origin of Man. — Там же; Hyman S.E. The Ritual View of Myth and the Mythic. — Journal of American Folklore. 1955, vol. 68, № 270, с.462-472, и др.*

⁵⁰ См.: *Frazer J.G. The Golden Bough. Vol. 1-2. L., 1890* (1-е издание; ср. также 3-е издание — vol. I-XII. L., 1907-1915); *Lang A. Myth, Ritual and Religion. Vol. 1-2. L., 1887, а также труды У.Робертсона Смита и некоторых других исследователей.*

⁵¹ Ср.: *Harrison J.E. Prolegomena to Study of Greek Religion. Cambridge, 1903; она же. Themis. Cambridge, 1912; она же. Ancient Art and Ritual. Cambridge, 1913; Cook A.B. Zeus. Cambridge, 1914-1940* (первый подступ к теме относится к самому началу века: *он же.*

Zeus, Jupiter, and the Oak. — *Classical Revue.* 1903); *Cornford F.M.* From Religion to Philosophy. L., 1913; *он же.* The Origin of Attic Comedy. L., 1914 (ср. написанную им позже, в 1941 г., и изданную посмертно статью: A Ritual Basis for Hesiod's Theogony. — *The Unwritten Philosophy.* L., 1950); *Murray G.* The Rise of the Greek Epic. Oxf., 1907; *он же.* Euripides and His Age. Oxf., 1913; *он же.* The Classical Tradition in Poetry. Cambridge, Mass., 1927 (ср. особенно главу "Hamlet and Orestes", представляющую собой переработку "Шекспировской лекции" 1914 г.); *Anthropology and the Classics.* Ed. by R.M.Marett. Oxf., 1907; ср.: *Тютчевон J.A.K.* Studies in the Odyssey. Oxf., 1914, и другие исследования, которым уделялось значительное внимание в ряде работ; см.: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976, с.33 и сл.; *Hyman S.E.* The Ritual View, с.463 и сл.

⁵² См.: *Genner A. van.* Les rites de passage и др.

⁵³ См.: *Hook S.H.* Myth and Ritual. Oxf., 1933; *The Labyrinth.* Ed. by S.H.Hook. L., 1935; *Raglan F.R.S.* The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama. L., 1936; *он же.* The Origins of Religion. L., 1949; *он же.* Myth and Ritual. — *Journal of American Folklore.* 1955, vol. 68, № 270, с.454—461; *Welford E.* The Fool. L., 1935; *Rose H.U.* Primitive Culture in Italy. L., 1926; *он же.* A Handbook of Greek Mythology. L., 1933; *James E.O.* Christian Myth and Ritual. L., 1933; *он же.* Myth and Ritual in the Ancient Near East. An Archaeological and Documentary Study. L., 1958; *Gaster T.H.* The-spis. Ritual Myth and Drama in the Ancient Near East. N.Y., 1950; *Watts A.W.* Myth and Ritual in Christianity. L., 1953; *Hyman S.E.* The Ritual View, и др.

Самостоятельная позиция М.Элиаде в отношении ритуала в принципе совпадает с результатами исследований ритуалистов, хотя отличается от них некоторыми деталями. Впрочем, ведущая роль ритуала подчеркивается и теми учеными, которые не относятся к числу ритуалистов. В этом отношении характерна позиция Хокарта, ср.: "If we turn to the living myth, that is the myth that is believed in, we find that it has no existence apart from the ritual... Knowledge of the myth is essential to the ritual because it has to be recited in ritual" ("Если мы обратимся к живому мифу, т.е. к мифу, в который верят, мы обнаружим, что он не существует отдельно от ритуала... знание мифа существенно для ритуала, потому что он должен произноситься в самом ритуале") (*Hocart A.M.* The Progress of Man. L., 1933, с.223; ср.: *он же.* Kingship. Oxf., 1927; *он же.* The Life-giving Myth. L., 1952, и др.).

⁵⁴ К вопросу о критике отдельных крайностей ритуализма ср.: *Vascon W.* The Myth-Ritual Theory. — *Journal of American Folklore.* 1957, vol. 70, с.103—114; *Kluckhohn C.* Myth and Ritual: a General Theory. — *Myth and Literature.* Lincoln, 1966, с.3—44; *Fontenrose J.* The Ritual Theory of Myth. Berkeley — Los Angeles, 1966 (*Folklore Studies*, 18); *Kirk G.S.* Myth, Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures. Berkeley — Los Angeles, 1970, и др.

⁵⁵ Ср., с одной стороны: *Malinowski B.* Myth in Primitive Psychology. L., 1926, и более поздние фундаментальные его исследования и, с другой: *Cassirer E.* Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. B., 1925; *он же.* Essay on Man. New Haven, 1944, и др.; *Langer S.K.* Philosophy in a New Key. Cambridge, Mass., 1951, психоаналитически—"символические" опыты З.Фрейда, К.Г.Юнга, К.Кереньи, А.Адлера, Г.Рохайма и др.

⁵⁶ Для "функционалистов" таким расширением является установление всей сферы способов и форм системы безопасности коллектива, гарантий его сохранности; для "символистов" расширение обеспечивается обращением к более разветвленной системе символических форм поведения, которые не могут быть сведены исключительно к мифу и ритуалу.

⁵⁷ Впрочем, символические формы поведения реализуют себя и в образах ритуала, включаемых как своего рода "цитаты" в ритуальную среду. Эти "образы" могут претендовать на прямую связь с содержанием ритуала, на передачу высших и сокровеннейших его смыслов, но они не могут утрачивать эту способность, содержательно порывая с ритуалом, превращаясь в деритуализованную форму, открытую влияниям других смыслоопределяющих систем. Поэтому "образы" ритуала, отражающиеся в имитациях типа ритуализованного (не ритуального!) поведения или даже в разрозненных "цитатных" пережитках, составляют существенный резерв при изучении и самого ритуала. Более того, нетрудно выделить такой аспект проблемы, при котором нет необходимости в специальном разграничении ритуальных и ритуализованных форм поведения. Тем не менее в целом ряде случаев учет различий между ними, безусловно, необходим. В данной связи достаточно ограничиться указанием на разное отношение этих двух форм поведения к сфере профанического (а следовательно, и сакрального, о чем см. несколько далее).

Ритуал и соответственно ритуальное поведение "ритуальны" универсально, без изъятия; они образуют мир в себе, который не только наглухо отделен от профанического, но и выступает как результат полного преодоления его. Ритуал апеллирует не к внеположенному миру, к жизни, а к тому теургическому целому, которое совпадает с образом мира и жизни, формирующимся мифопоэтическим сознанием, мыслью (ср. идеи К.Леви-Стросса о соотношении ритуала и мифа и о ритуале как попытке путем "континуализации" преодолеть тот разрыв, который обязан своим происхождением "дискретизирующей" мифопоэтической мысли; см.: *Lévi-Strauss C. Mythologiques. IV. L'Homme nu. P., 1971, с.603*). В этом (и только в этом) смысле ритуал и ритуальное поведение не предполагают сферы профанического и, следовательно, не контролируются ею. Ритуализованное поведение, напротив, балансирует на грани с профаническим, хотя бы косвенно и негативно обозначает эту грань, а в некоторых ключевых точках непосредственно реализует свою противопоставленность сфере профанического. Ритуализованное поведение, если угодно, гибридно, и эта гибридность яснее всего осознается в двойкой его обращенности — как к ритуалу, частным (иногда и окказиональным) образом которого является ритуализованное поведение, так и к несимволическим формам поведения и стоящим за ними жизненным обстоятельствам (от биологических до социальных), к "потребностям" (needs). Из этого основного различия между ритуальным и ритуализованным поведением вытекают и остальные, в частности связанные с количественным аспектом (мера ритуализуемого, степень интенсивности и т.п.). В конечном счете с ним связано и отношение этих двух типов символического к допустимости и возможности импровизации внутри их.

⁵⁸ Ср. на эту тему статью автора: Символические формы поведения и проблема сохранения традиции во времени (в печати).

⁵⁹ Здесь уместна аналогия с разными вариантами известной пара-

доксальной мифопоэтической конструкции "быть самим собой и вместе с тем чем-то иным" или — в рамках идеи эволюции — со схемой, в которой наиболее продвинутый член эволюционного ряда, принадлежит одной совокупности, все время отчуждает себя от нее.

⁶⁰ В данном случае удобнее говорить о мифе, хотя здесь за ним, безусловно, стоит ритуал; в других случаях этой связи может и не быть.

⁶¹ Ср.: "Первая трещина в феургии — это рождение мифа. Поясним поэтому это событие. Отношение мифа к святыне мне представляется таким образом: как цепкий плющ вьется около дерева, так обвивает святыню миф. И как плющ, завивши своими гибкими плетями весь ствол, затем иссушает и душит его, сам занимая его место, так и миф, опутав собою святыню, скрывает и уничтожает ее. Миф делает восприятие святыни опосредованным. И она от этого теряет собственную жизнь, теряет смысл сама по себе, выделив свой смысл, объективировав его в мифе. Святыня истлевет под придушившим ее, заласкавшим ее мифом, все разрастающимся, и гибнет, губя с собою и миф, отныне лишенный соков жизни. Но как в лесу на прахе деревьев растут плющи и на прахе упавших, без поддержки деревьев, плющей — деревья, так и в религии: мифы, лишенные опоры, сами падают, истлевают, обращаются в почву новых святынь. На прахе святынь — мифы, на прахе мифов — святыни" (Флоренский П.А. Культ, религия и культура. — Богословские труды. XVII. М., 1976, с.118).

⁶² Вместе с тем символические формы поведения как особенность, свойственная исключительно человеку (или — в крайнем случае — прежде всего ему), должны быть определенным образом соотносены с особенностями ментально-психической структуры человека. Существенно, что только для человека символические формы поведения могут приобретать более высокий статус, чем естественные ("натуральные") формы поведения. Лишь на человеческом уровне знак важнее и насущнее, т.е. "реальнее", того, что он обозначает. Создание таких знаков и целей их систем, как и формирование соответствующих текстов, может толковаться как преодоление в человеке биологического, вещественно-материального, эгоистически-выгодного и важнейший шаг в сложении ноосферы. "Злоба дня" уступает место более высоким заданиям, или, говоря иначе, эти последние становятся "злойбой дня", и уже не "низкое", но эта "просветленная" сфера становится предметом забот о гарантиях достойного человеческого существования.

⁶³ Ср. характеристику этого теургического целого: "Феургия — как средоточная задача человеческой жизни, как задача полного претворения действительности смыслом и полной реализации в действительности смысла — была во времена древнейшие точкой опоры всех деятельностей жизни; она была материнским лоном всех наук и всех искусств. Она была реальным условием развития самосознания, родником жизни, в сею деятельность человека. В се деятельности находили в ней свое единство и вне ее рассматривались как существующие легкомысленно, поверхностно, блудно, так сказать, и, следовательно, незаконно и болезненно. Точнее сказать, автономное существование вне-феургических деятельностей было кощунственным преступлением и рассматривалось именно так. А во времена еще более давние самая мысль о возможности самостоятельности их не возникала и не могла возникнуть: в крепком и здоровом сознании исключается и проблеск безумия. Но когда единство человеческой деятельности

стало распадаться, когда феургия сузилась только до обрядовых действ, до культа в позднейшем смысле слова, то деятельности жизни, выделившись из нее и, так сказать, узаконив свое блудное существование, свою преступную самостоятельность, свою внебожественную самодовлеимость, стали плоски, поверхностны, без внутренне-ценного содержания. Они тогда лишились истинной точки своего приложения, а потому — и прочной уверенности в безусловной нужности своей. Содержание их перестало существовать как безусловно ценное и непреложно реальное. Форма и содержание разделились и стали соприкасаться случайно и произвольно. Деятельности перестали быть сами собою разумеющимися в уставе жизни и стали капризом, прихотью, роскошью, выдумкою — не „в самом деле“, а „нарочно“. И тогда деятельности обратились от Реальности и Смысла — к реальностям и смыслам, то есть в своей раздельности от Первых, стали реальностями пустыми и смыслами ложными. Вещи стали только утилитарными (полезными), понятия — только убедительными. Но утилитарность уже не была знанием реальности, а убедительность — истинности. Все стало подобным Истине, перестав быть причастным Истине, перестав быть Истиною и во Истине. Короче — все стало светским... Так распалась и разложилась на специальности, подробности и частности, из которых ни одна не необходима и все случайны и условны, человеческая личность, утравлявшая безусловное условие своего единства, а с ним — и ноуменальную крепость самосознания..." (Флоренский П.А. *Культ*, с.105 — 106).

⁶⁴ Эта универсальная идея некоего идеального "прасостояния" (золотого века) и отпадения от него человека вызвала предположение о том, что началу творения предшествовала какая-то метаматериальная и метафизическая катастрофа, остатком которой был подлежащий упорядочению первозданный Хаос (в этом смысле всякая демиургическая деятельность выступает, говоря словами Проппа, всего лишь как "ликвидация недостачи", причем недостача неисконна, вторична). Учитывая приводившиеся ранее данные о космогоническо-эмбриогонических параллелях и общем для этих двух сфер едином исходном комплексе, уместно напомнить об идеальном "прасостоянии" (абсолютном "уюте" и защищенности) плода в материнском лоне, которое — после рождения — сменяется чреватом опасностями и недостачами состоянием, когда основная задача поддержания только что возникшей жизни как раз и состоит в восполнении недостачи.

⁶⁵ См.: *Benveniste E. Indo-European Language and Society. L., 1973, с.445—469* (английский перевод французского издания: *Voculaires des institutions indoeuropéennes. T. 1—2. P., 1969*).

⁶⁶ Можно напомнить, что *род, народ* — слова того же корня, что *расти, рост* (:*воз-растать*). Идея рода-народа как результата возрастания (ср. образ "родовых" ритуальных столбов, к которым обращаются с призывами к возрастанью: "расти выше, толстое дерево рода" и т.п.) и ритуала как обряда, благодаря которому это возрастание происходит, особенно отчетливо выражена в ряде американских традиций, прежде всего в соответствующих ритуалах.

⁶⁷ См. статью автора: Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре — **svet-* — Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.

⁶⁸ Показательно, что нижний полюс значений λ связан с фиолетовым цветом (460 нанномикрон /нм/; ср. демонические "фиолетовые миры" в поэзии Блока); в верхний полюс значений λ связан с

пурпурным цветом (700 нм), универсальной формой проявления святого, божественного, абсолютно положительного запредельного. Пурпурный цвет, как и предшествующие ему цвета "верхней" половины значений λ , т.е. красный (640 нм), оранжевый (600 нм), желтый (580 нм), как раз и являются в большинстве культурно-религиозных традиций цветами святости (ср. их использование в иконописи, в расцветке самого святилища и культовых предметов — одежды, утвари и т.п.). В контексте цветов спектра показательно место зеленого цвета (λ — 520 нм) — непосредственно перед цветами, передающими идею святости ("предсвятость" как потенция роста, молодости, жизненной силы).

⁶⁹ См.: *Hubert H., Mauss M. Essai sur la nature et la fonction du sacrifice. — L'Année sociologique. 1899, № 2. Ср. также: James E.O. The Origins of Sacrifice. L., 1933.*

⁷⁰ См.: *Girard R. La violence et le sacré. P., 1972, с.9.*

⁷¹ См.: *Storr A. Human Aggression. N.Y., 1968; Lorenz K. Aggression. P., 1968; Girard R. La violence et le sacré; он же. Le bouc émissaire. P., 1982, и др.*

⁷² См.: *Girard R. La violence et le sacré, с.51.*

⁷³ См.: *Maître J. de. Eclaircissement sur les sacrifices. — Soirées de Saint-Petersbourg. II. Lyon, 1890.*

⁷⁴ Указанная парадоксальная схема очень точно воспроизводится в случае Бориса и Глеба, убитых их братом Святополком и первыми признанных русской церковью святыми. Новый тип святости в данном случае развертывается в цепи сделанных выборов, каждый из которых может казаться парадоксальным, противоречащим здравому смыслу. Прежде всего Борис выбрал смерть, и этот выбор был волевым. Смерть была принята им не как абсолютное зло, а как жертва ("Въмъ ниша мя, яко овъна на съвѣдь", — говорит Борис; сходное в связи с убийством Глеба говорит и автор "Сказания": "Поваръ же глѣбовъ... изымъ ножъ и имъ блаженааго и закла и яко а гня непорочно и безлобиво... и принесеса жьртва чиста господеву...), т.е. такая смерть, которая несет в себе залог воздаяния. Наконец, жертва была избрана не вонне (как это принято), не среди других, а слита с собою (жертва как самопожертвование). Духовный устроитель жертвоприношения, его конструктор и, следовательно, жрец совместил себя с жертвой в одно нераздельное целое. И это тоже было сделано по своей воле. Последовательность этих выборов отражает этапы противления злу в духе, урок насилию и неволе, выход из рабства необходимости и принуждения в божественную свободу, которая неотделима от святости.

⁷⁵ Ср., например, самые различные типы соотношения ритуала и мифа у австралийских туземцев. См.: *Stanner W.E.H. On Aboriginal Religion. Sydney, 1966 (Oceania Monographs, II), и др.*

⁷⁶ Сугубо условно, скорее именно в плане "логических" возможностей и исходя из отражения в семантических мотивировках обозначения ритуала и мифа оппозиции "дело" — "слово", можно обозначить крайние ситуации. До появления языка (Слова) как ставшей самостоятельной системы знаков принципиально нового типа о мифе, в отличие от "безъязыкового" ритуала, по сути дела, говорить нельзя (мифа как такового не было, если только не считать, что мифологические смыслы могли передаваться по образцу известного из свифтовского "Гулливера" "языка вещей"). В это время ("правремя") целесо-

образно говорить только о ритуале, который вне какой-либо конкуренции с языковой (на естественном языке) формой выражения несет информацию о самом себе. Появление Слова существенно изменило ситуацию, приведя к перераспределению функций и способов информации. Появление возможности языковой трансляции ритуала (языкового "перевода" его), его описания и, следовательно, его воспроизведения ("повторения"), адекватной передачи его смыслов и с известного рубежа независимого их развития (с углублением семантики) делает "доязыковые" формы существования ритуала в некоторой степени не-реальными, как бы фиктивными, во всяком случае, дефектными и вынуждает признать полноценное рождение ритуала с появлением Слова о нем. Мир как результат "дела" вербализуется настолько полнее, глубже, "адекватнее" и более расчлененно, что ритуал в этой области теряет способность полноценно конкурировать с вербальной формой передачи смыслов — с мифом. Как результат — "ритуализация" ритуала и укореняющегося в нем ритуального Слова, с одной стороны, и завоевание мифом приоритета в "захвате" мира, как он "картируется" самим языком, — с другой стороны. Естественно, что внутри ритуала и внутри мифа начинают формироваться "свои" предпочтительные сферы переживания мира (см. об этом далее).

⁷⁷ Ср. мысли Л.С.Выготского о различении этих двух типов деятельности.

⁷⁸ См.: Lévi-Strauss C. *Mythologiques*. IV. L'Homme nu. P., 1977, с.605. Ср. здесь же в связи с мотивом тревоги как частого спутника ритуала (цитируется в переводе С.С.Неретиной): "Тревога эта держится на страхе, что «выдирки», которые производит из реального бытия дискретная мысль — ради того, чтобы создать концепцию бытия, — не позволят более воссоздать, как то было показано выше, непрерывность жизни. Ритуал не есть реакция на жизнь. Он есть реакция на то, что из жизни сделала мысль. Он не соответствует непосредственно ни миру, ни опыту мира; он соответствует лишь тому образу, в котором человек мыслит мир. То, что ритуал в конце концов пытается превозмочь, не есть сопротивление, которое оказывает человеку мир, но есть сопротивление, которое оказывает человеку его собственная мысль..."

⁷⁹ См.: Pierce Ch.S. *The Order of Nature; on же. The Doctrine of Chances; on же. The Doctrine of Necessity*. — *Pierce Ch.S. Essays in the Philosophy of Science*. Ed. by Vincent Thomas. N.Y., 1957; ср. статью автора: *The World Governed by the Laws versus the Chance-World and the Problem of Paradoxical States*. — *Papers of the International Pierce Congress*. Lubbock, Texas, 1976.

⁸⁰ Особый случай — "анти-поведение", как оно строится, например, во время праздника, когда снимаются "законосообразные" правила (норма) поведения. Отказ от них как руководства для поведения, преодоление их во имя разрыва с рабством объективации и обретения состояния высшей полноты, реализации с в о е й судьбы имеет место при выходе человека в сферу свободы (в частности, это и происходит во время ритуала), которой он может ответить только своей открытостью, т.е. ее, свободы, приятием. На этом пути человек выходит за пределы любого "законосообразного" эмпирического опыта (и знания), сознательно или бессознательно избирает неопределенность, полагаясь не на "законы" жизни, а на высший смысл мира и на свою соприродность ему, в конечном смысле — на свою способность

внимать этому смыслу и в зависимости от него строить свое поведение, которое в этом случае невыводимо из нужд и императивов "низкой" жизни.

Разумеется, такой выход за пределы "законосообразного" связан с большим риском и оправдан лишь в случае, когда ценой является достижение некоей "сверхцели". Последняя определяется как таковая именно потому, что она стоит за пределами (выше их) тех целей, для решения которых коллектив выработал вполне определенные типовые (стандартные) схемы. Достижение сверхцели всегда подразумевает новое, неожиданное, нестандартное решение, причем непременно на путях, противоположных известным схемам (а не на пути "усовершенствования" схемы, ее дальнейшего развития). Сверхцель требует для своего решения не коллектива, который в силу своей социальной стабильности и соответствующей установки не может не ориентироваться на общее, закономерное (по меньшей мере имеющее прецедент), институализировано-типическое, но особое, отличающегося от других и от всего коллектива в целом персонажа ("героя"), стоящего, как правило, вне общества (или хотя бы в некоторой изоляции от него) и обладающего особым типом поведения и особой психической структурой. При этом существенно, что выделенность такого персонажа осознается и в рамках действительной жизненной ситуации (например, в ритуале), и в рамках мифопоэтического текста, описывающего эту ситуацию. Действительно, если обратиться к фольклорно-мифологическому образу трикстера, за которым стоит некая специфическая психосоциальная реальность ("психический" тип), родственная тем лиминальным личностям, о роли которых в ритуале говорилось выше, то суть поведения трикстера (во всяком случае, в "сильных", т.е. диагностически ключевых и наиболее богатых возможностями, ситуациях) в том, что оно всегда иное по сравнению с поведением других людей (или персонажей), определяемым матрицей поведения коллектива или отдельных его членов, исповедующих логику здравого смысла.

Эта инакость поведения воспринимается как нарушение нормы, чаще всего ничем не оправданное с точки зрения именно здравого смысла. Человек трикстерной природы (например, динамически ориентированный фаталист) и трикстер — персонаж мифологической сказки всегда ищут в хаосе возможностей свой единственный шанс на необщих путях, а ими оказываются обычно такие пути, которые расцениваются коллективным сознанием (во всяком случае, при первом взгляде) как неправильные, неэффективные, ошибочные, заведомо плохие. Собственно говоря, так оно и есть, особенно если учесть, что главная цель коллектива — установка не на максимум, а на гарантию сохранности, часто предполагающей именно стабильность, неизменность, верность апробированным образцам, и прежде всего прецеденту, рассматриваемому как основание, своего рода *raison d'être* данной традиции. В формуле "пан или пропал" для коллектива самое важное не пропáсть. Но существует класс экстремальных ситуаций, когда единственный шанс спасения — в отдаче себя выбору между "пан" или "пропал", полным успехом или тотальным поражением (гибелью), во вступлении на путь риска, где неудача окончательна, необратима и навсегда закрывает ситуацию. Трикстер (и подобные ему персонажи) как раз и выступает основным героем этой ситуации, откуда и объясняется еще один парадокс — то поразительное сочетание неожидан-

ьх удач и случайных, никак не трагических, но как бы обидных неудач и поражений (вплоть до смерти), которое решительно нарушает "сказочную" логику и из всех персонажей свойственно только трикстеру.

Отдача себя этой рискованной ситуации выбора есть не что иное, как поиск некоего скрытого резерва, но не за счет стандартных или построенных по их образцу решений или даже магии чуда (хотя их элементы иногда и выступают, правда как второстепенные, в связи с трикстером), а за счет соответствующего критической ситуации парадоксального изменения поведенческой реакции на внешний стимул. Готовность и умение усвоить себе особый тип поведения с особой логикой (точнее, анти-логикой) определяет активный полюс деятельности трикстера; отдача же себя ситуации рокового выбора, напротив, отсылает к пассивному полюсу, где сам трикстер оказывается игрушкой в руках Судьбы, если только на следующем этапе он не переигрывает ее за счет особой, даже Судьбе неизвестной стратегии поведения.

Эта "иная" (не как у всех) стратегия поведения предполагает не только особого носителя ее (психосоциальный тип жреца-жертвы, шамана, юродивого, дервиша, любого рыцаря удачи, действующего в одиночку, не уклоняющегося от риска и, более того, ищущего спасения только в ситуации, связанной с риском, в самоотречении), но и особое представление о "причинно-следственной" структуре мира, о его геометрии с точки зрения выбора между удачей и неудачей. "Трикстерное" (если говорить о сказке) или — сугубо условно — "шаманское" (если говорить о реальности, лежащей за фольклорным текстом) понимание мира обнаруживает поразительные схождения с той глубинной установкой, которая лежит в основе ритуала, противоположна доминирующей направленности мифа и соотносится Леви-Строссом со сферой непрерывного и соответствующей стратегией.

⁸¹ Разумеется, эти противопоставления являются некоторой идеализацией и "максимизацией" реально обнаруживаемых возможностей и предрасположенностей. Практическое сотрудничество двух противоположных направлений постоянно приводит к гибридным образованиям на разных уровнях. "Иначе говоря, чувственная деятельность тоже имеет интеллектуальный аспект, и внешние данные интуитивно никогда не замыкаются на самих себе, но оформляются в виде *текста*, выработанного совместным действием органов чувств и рассудка. Эта выработка производится одновременно в двух различных направлениях: в направлении последовательного членения синтагмы (основной мысли) и в направлении возрастающего обобщения парадигмы. Первое из них можно было бы назвать метонимическим. В нем каждая относительная целостность делится на части, на которые можно разбить это целое. Таким образом, любая пара первоначальной оппозиции рождает вторичные пары, затем третичные и т.д. до тех пор, пока анализ не наткнется на бесконечно малые оппозиции, которых так много в ритуальных речах. Другая линия, которая является собственно линией мифа, подчеркивает именно метафорический жанр; она сводит индивидуальное в парадигму и одновременно расширяет и сужает конкретные данные, заставляя их один за другим преодолевать прерывистые пороги, отделяющие эмпирический ряд от символического, затем от мнимого и, наконец, от схематизма" (*Lévi-Strauss C. Mythologiques. IV, с.604*).

⁸² Понимание архаичным сознанием переживаемого мира как Ты отсылает к диалогической ситуации, которая, видимо, была исходной и для становления языка, Слова.

⁸³ Если допустима связь др.-греч. $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ 'слово' ('миф', и.-евр. * $\mu\bar{u}-dh-$) и родственных ему лексем, обозначающих словесную и даже мыслительную деятельность и их результаты в других индоевропейских языках, со словами, восходящими к и.-евр. * $\mu\bar{u}$ -, обозначающему неясную, неартикулированную, неполную речь, "квази-речь", "квази-слово" (ср. лат. *muttĭō* 'бормотать', 'пытаться разговаривать', др.-в.-нем. *mutlōn*, ср.-н.-нем. *muttelen*, англ. *mumble*, др.-инд. *mūka-* 'немой', 'безмолвный' /видимо, исходно — 'плохо, кое-как говорящий', 'мычащий' и т.п./, арм. *mutj*, др.-греч. $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$, $\mu\upsilon\tau\tau\acute{o}\varsigma$ и т.п., лат. *mutus* и т.п.; ср. др.-греч. $\mu\acute{\upsilon}\theta\omega$ /сюда же и * $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$, $\mu\acute{\upsilon}\theta\eta\varsigma$ о посвященном в мистерию/, лтш. *mutt*, др.-инд. *mutj-* и т.п., см.: Pokorny J. Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch. Bern, 1959, Bd. I, 751—752), то окажется, что др.-греч. $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ 'слово' (→ миф) мотивируется понятием некоей "д о-речи", ее природного субстрата, хаотизированного звукоиспускания. В этом случае $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ — по происхождению скорее потенция, предрасположенность к речи, неясное стремление к воплощению, находящееся в соответствии с аналогичной "запутанностью" ритуала. Отсылающему к своим "д о-культурным", биологическим корням $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ у в этом отношении противопоставлено другое обозначение слова, слова-мысли, слова-идеи — $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$. Понимаемый таким образом, миф- $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ отсылает к предшествующей эпохе ("д о- и пред-словной"), к тому состоянию души, которое стучится в мир слова, требуя в нем своего воплощения, и уже не довольствуется теми возможностями, которые открывает перед ним ритуал. Возможно, что это "состояние души" и образует материю "прото-мифа", которая еще малоотличима от материи ритуала. Расхождение, приведшее к противопоставлению мифа и ритуала, сформировалось позже, и в этом случае ритуал уравнивается, дополняется не мифом ("прото-мифом"), а его поздней пересказанной, логизированной и дискретной формой. Допущение этого промежуточного состояния, может быть, объяснит предполагаемое здесь отсутствие мифа как жанра народной словесности. Есть мифологическая сказка, мифологический эпос, мифологические гимны и т.д.; всем им миф поставляет материал, но сам институализируется не в рамках системы жанров, а в соответствии с ритуалом как своей идеальной основой. Ср. одно из определений мифа как "формы действия, ритуального поведения, которая не находит своего завершения в действии, но должна провозгласить и выработать поэтическую форму истины" (Франкфорт Г., Франкфорт Г.А. Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. М., 1984, с.28—29).

⁸⁴ Так, ритуал всегда апеллирует скорее к общему, нерасчлененно-глобальному, к достижению идеального, целостного. Миф же более озабочен частными смыслами, он более вовлечен в заботы по предотвращению "нарушений", формулировке запретов и т.п. Зато эти частные смыслы формулируются с необыкновенной расчлененностью, остротой, напряженностью.

⁸⁵ К единству ритуала и мифа ср.: Preuss K.Th. Das religiöse Gehalt der Mythen. Tübingen, 1933; Gusdorf A. Mythe et métaphysique. Strassburg, 1950; Jensen A.E. Mythos und Kult bei Naturvölker. Wiesbaden, 1951; многие работы М.Элиаде и целого ряда других специалистов.

РИТУАЛЬНЫЕ И КОСМОЛОГИЧЕСКИЕ ЗНАЧЕНИЯ
В РАННЕЙ ЯПОНСКОЙ ПОЭЗИИ

В истории японской культуры, опирающейся на сохранившиеся письменные источники, существует определенный разрыв: после китайского памятника "Вэйчжи" (III в.), рассказывающего о стране ва, лишенной, с точки зрения китайского историографа, развитой культуры, и фрагментов китайских хроник V в. следуют (если не считать обрывков хроник VI в. Тэйки и Кюдзи, датировка которых не вполне достоверна) уже первые образцы японской письменной традиции — "Уложение Сётоку-тайси" (604 г.), летописно-мифологические своды "Кодзики", "Нихонсёки", "Фудоки" ("Описание нравов и земель") и антология поэзии "Манъёсю" ("Собрание мириад листьев", VIII в.). С некоторой долей преувеличения можно сказать, что после археологического периода сразу наступает чуть ли не раннее средневековье; архаика, таким образом, восстанавливается реконструктивно, поскольку и самые древние мифологические своды не представляют собой достоверной регистрации бытовавших мифов и ритуальных текстов; их составители, носители и приверженцы китайской (т.е. конфуцианской) учености, по указу императора отбирали и организовывали предания разных земель древних Японских островов так, чтобы объясняющая и устрояющая сила мифологического свода соответствовала сложившейся государственности, социальной макро- и микроструктуре и не противоречила наметившимся социокультурным тенденциям, складывавшимся в этот период уже под знаком буддийских влияний.

Есть также веские основания полагать, что космологические сюжеты, отраженные в ранних мифологических сводах, отчасти расходятся с синхронными космологическими представлениями и ритуальной практикой — по причинам не только стадийным. По-видимому, формирующую роль в архаическом мировоззрении сыграли не столько официально зафиксированные мифы господствующего клана (вероятно, клана пришельцев на территорию Ямато), сколько верования местного, покоренного субстрата населения. Кроме того, сами эти своды, по мнению современных японских мифологов, представляют собой разноречивую сумму мифологий по меньшей мере трех групп: номадической культуры алтайского типа, культуры поливного риса, носителями которой могли быть, вероятно, выходцы из Юго-Восточной Азии, а также культуры полинезийского типа. При этом уже на ранних стадиях складывания единой культуры сово-

купность архаических верований становится субстратом магической практики инь-ян, буддийской метафизики и психологии, испытывает влияния философского даосизма и конфуцианства.

Самоочевидно, что в этом архаическом мировоззрении отсутствовали структуры, соответствующие трансценденции, феноменальный мир рассматривался как саморавный. С момента регистрации первых письменных текстов это мировоззрение, вероятно, было отчасти модифицировано в поле действия инокультурных факторов — иначе и не могло быть, поскольку заимствованная система письма сама по себе уже была не только элементом чужой культуры, но и носителем развитых концептуальных систем чужих культур. Тем не менее литературные памятники дают немало поводов для общего заключения, что архаический субстрат был достаточно влиятелен в истории японской культуры вплоть до нынешнего века и, кроме того, отчасти выполнял роль интерпретирующего и адаптирующего культурного механизма, определявшего типы функционирования заимствованных религиозно-философских концепций на японской почве.

В исследовательской традиции уже поднимались вопросы, связанные с ритуалом (даосской магией, буддийскими обрядами и отчасти с синтоистскими верованиями), но преимущественно на материале сравнительно поздней хэйанской литературы и в основном повествовательных жанров /2, с. 59—63; 3, с. 200—217/.

Богатый космологическими представлениями и отголосками архаического ритуала материал содержится в древней и раннеклассической поэзии, которую и предполагается здесь рассмотреть с точки зрения содержащегося в ней мифопоэтического пласта.

Представление о поэзии и поэтической деятельности впервые было сформулировано Ки-но Цураюки в предисловии к антологии "Кокинсю" ("Собрание старых и новых песен", 905 г.), и само по себе это представление апеллирует прежде всего к мифу. Согласно Цураюки, человек погружен в природное и не отделен от прочих тварей — "все живое слагает песни". Кроме того, "песня (поэзия) движет Небом-Землей и наводит чары на невидимых глазу духов и божеств". Ведь, по словам Цураюки, "песни появились с тех пор, как были разделены Небо-Земля". К этому фрагменту в тексте сделана приписка рукой неизвестного переписчика или средневекового читателя, из которой следует, что возникновение песен связывалось с "женщиной-божеством и мужчиной-божеством на Плывущем Небесном Мосту", т.е. с парой первопредков Идзанаги-Идзанами. Сам же Цураюки в предисловии связывает начало песен с двумя текстами, "отцом и матерью" всех последующих. Эти песни принадлежат соответственно Такэхая Сусаноо-но микото, хтоническому боеству воды и ветра, и богине Ситатэру-химэ ("Солнечная дочь, освещающая низ"), которая, по ряду данных, была божеством солярного культа, видимо, более древнего происхождения, чем Аматаэрасу, Освещающая Небо,

соллярная богиня клана пришельцев. Таким образом, порождение и функционирование поэтических (песенных) текстов Цураюки приравнивает к становлению и бытованию всего живого, порожденного Небом—Землей в лице божеств Сусаноо и Ситатэру-химэ: "То, что передают нынче в мире, произошло от Ситатэру-химэ в небесах, извечно раскинутых, и от Сусаноо-но микото на земле, где грубый металл". Эта концепция порождения поэтических текстов силами неба и земли на предметном уровне поддержана в предисловии следующей параллелью: "Услышишь голос соловья, поющего в кустах, и лягушки, живущей в воде, — кто же из живущих не слагает песню?" Здесь снова воспроизводится оппозиция Небо—Земля, воздух—вода через животных, представителей этих стихий.

Пара же Сусаноо—Ситатэру-химэ, как рассудил неизвестный переписчик, коррелирует с парой Идзанаги-Идзанами; благодаря этой паре демиургов появились на свет Японские острова и многие божества ками; ей же принадлежит, как считается в традиции, первый стихотворный диалог, сопровождающий обряд, предшествующий креационному акту: "Ах, какой славный юноша", "Ах, какая славная дева".

Если, по Цураюки, происхождение поэзии, как и всего живого, возводится к парам демиургов, то позже встречается и прямое уподобление текстов живому существу: например, в поэтологическом трактате "Вака ироха" ("Азбука поэзии", 1262 г.), где говорится о строении пятистишия танка: "31 слог составляют тело... Первая строка именуется головой, вторая — грудью, третья — поясницей, две последние — хвостом" /14, с.97/. Возможно, что именно благодаря уподоблению в начале хэйанского периода поэзии живой твари за пятистишием закрепляется понятие "кокоро" ("сердца") — главного принципа, определяющего сущность каждого стихотворения и совпадающего с кокоро человека (настроением, лирической эмоцией и даже, по выражению некоторых современных исследователей, когнитивным полем).

Итак, на этапе литературной рефлексии целостность мира, как мы видим, устанавливается на концептуальном уровне, применительно же к более раннему периоду словесности ("Манъёсю") единство человеческого и природного явлено исключительно на уровне поэтики. В каждой танка наличествуют оба эти ряда, связанные каноническими приемами, осуществляющими подключение одного ряда к другому, — дзё, макуракота, утамакура, какэкота и др. Этот набор приемов традиционной поэтики танка (и отчасти нагаута) можно интерпретировать как систему узлов и скрещений различных космологических рядов, обеспечивающую единство картины мира и распределение значимостей и их соответствий между рядами и их отдельными членами. Словарь конкретных понятий в такой поэтике не служил задачам выражения отвлеченного, абстрактного, с его помощью устанавливались омонимические либо синонимические

отношения между вещами, при этом отсутствовала или почти отсутствовала тенденция придать вещи знаковый, или, иначе говоря, символический, характер, поскольку вещьность и символичность оказывались тождественны, будучи принципиально неразличаемы. Механизмы отождествления, сопоставления и перекрещивания различных понятийных рядов в поэзии "Манъёсю", как правило, не устанавливали их четкой сакральной иерархии; развитию символа в его незамкнутой многозначности препятствовала размытость границ сакрального и профанного, и дистанция между разными рядами вещей и явлений оказывалась недостаточной для развития символических отношений между ними.

Однако, несмотря на определенное равноправие различных предметных и понятийных рядов в рамках циклического природного времени, задачи космологической классификации естественным образом решались с помощью прежде всего сезонных растений и животных. В пользу того, что для классификации преимущественно избирались ряды растений и животных, говорит и то обстоятельство, что в этих целях не использовалось прямое упоминание холода, жары, ураганов и т.п. Растения и животные как ничто другое служили постоянным посредником между человеком и циклическим временем, выполняя роль как связующих, так и классифицирующих знаков. (В качестве реликта этого явления в наши дни можно рассматривать, например, использование в японских гостиницах вместо номеров комнат изображений на двери того или иного цветка.)

Возможно, что отчасти этим объясняется и традиционная двухчастная композиция танка: в первой представлены природные ряды, или ряды объектов; во второй, нередко более краткой, — персонально-человеческие; последние оказываются следствием и редукцией первых — вычленяемой из них частью (подобно второму, более частному и конкретному подлежащему японского предложения, следующему за первым и обозначающему общую тему высказывания).

Рассмотрим, например, стихотворение из поэтической антологии "Манъёсю", содержащее, видимо, древнейший поэтический прием — зачин утамакура ("песенное изголовье") представляющий собой священный топоним:

миморо-но	В Миморо
ками-но камусуги	божественные криптомерии богов
имэ-ни да ни	хоть во сне
• миму то сурэдомо	/хотел/ увидеть, — но
инэну ё дзо охоки	уж много ночей не сплю.

Эта песня-плач, сложенная в конце VII в. принцем Такэти по поводу кончины сестры, имеет прежде всего ритуальный смысл. Миморо (Мимуро) — синтоистский храм, вокруг которого обычно росла роща священных деревьев (в связи с культом деревьев понятия кумирни, усыпальницы и леса были, вероятно, некогда тождественны). Во время синтоистских мистерий божества ками, в том числе дух умершего, нередко призывались в дерево и дерево стано-

вилось и самым kami, и его обиталищем. Танка выражает пожелание увидеть покойную хотя бы во сне, в виде kami, спускающегося в дерево; таким образом, в ней содержится заклинание-призыв. При этом первые две строки танка — распространенный аккузатив — лишены синтаксического оформления и выступают как разновидность номинатива, они представляют природный ряд, а остальные три строки выражают лирическое и персональное в танка, связанное с концепцией Миморо.

Еще более явственна роль поэтического приема как своего рода ритуального жеста применительно к омонимическому тропу какэкотаба ("поворотное слово"). Устойчивые пары омонимов почти всегда представляют собой оппозиции природного и культурного: ха — листья и слова, фуру — идти (о дожде, снеге) и стареть, иро — цвет и любовь и т.д. Многие стихи включают такое количество какэкотаба, что напоминают загадки (о сходстве какэкотаба с механизмом некоторых типов японской загадки говорится в различных, в том числе в отечественных, исследованиях /10, с.306—309; 13, с.47; 9, с.66/). Представляется вполне обоснованным говорить о функциональной связи с загадкой не только этого приема, но и танка в целом, где вопрос и ответ (ср. с распространенной формой стихотворных диалогов) ставят целью "восстановление космической структуры и — через нее — связанного с нею человека" /4, с.18/

Чрезвычайно важно в этой связи, что функционирование танка в раннем средневековье, да и во времена японской "высокой классики", мыслилось прежде всего как диалог (обмен стихотворными посланиями) или песенная перекличка с большим числом участников (ср. турниры утаавасэ во время придворных ритуалов, церемониальных пиров и празднеств). Отзвуки ритуально-магического характера песнопений слышатся и в истории возникновения "нанизанных песен" (рэнга), занявших впоследствии главенствующую роль в литературной практике буддийских монахов. Одним из структурных принципов утаавасэ является проведение ключевого слова через два или несколько стихотворений, а в рамках стихотворного диалога — обыгрывание в ответе омонима какэкотаба, заданного первым посланием. Этот диалогический дух определяет и двухчастность композиции танка, и двух- и многоголосную организацию стиховых перекличек. Не только для древнего периода поэтической истории, но и для средневековья характерна еще живая связь пятистийшия с музыкально-обрядовой стороной архаических песнопений. Музыкальный ключ, ладовый строй, тип мелодии со временем трансформируются в ту или иную исполнительскую манеру, в которой уже слабо просматриваются конкретные ритуальные функции данной поэтической разновидности. Тем не менее и в поздних поэтических трактатах (XIII в. и позднее) можно обнаружить указания на зависимость типа исполнительской манеры от темы или сезона, которому посвящено стихотворение.

Эта связь пятистишия с архаическими песнопениями удерживается не только в сфере, где мелодия переходит в декламацию. Если рассмотреть, в каких ситуациях вообще оказывается возможным и необходимым сложить поэтический текст, то окажется, что обстоятельства создания песни (стихотворения) одни и те же как для мифологической и квазиисторической эпики "Кодзики" и "Нихон сёки" (летописно-мифологических сводов VIII в.), так и для сферы литературного бытования танка — в поэтических антологиях и песенно-повествовательных произведениях жанра ута-моногатари. Как там, так и здесь, хотя и в преображенном виде, со сниженной ритуальной окраской, это ситуации знакомства и сватовства (песенный текст как особая форма речи, допустимая в условиях социального запрета на коммуникацию), перед отправкой в дорогу (испрашивание удачи или благопожелания); песня используется как своего рода социальная метка, средство опознания человека, слагается при обмене дарами, вселении в новое жилище, перед смертью (самоубийством) и т.п.

Еще одна архаическая черта, получившая весомый статус в литературной поэзии и надолго в ней удержавшаяся, — демонстративное подчеркивание ритуального тождества слова и вещи. Стихотворение нередко посылалось адресату вместе с какой-нибудь вещью, чаще с веткой или цветком, и их названия служили основой построения омонимического тропа или указывали на элемент природного ряда, с которым в данном стихотворном послании отождествляет себя адресант.

Возьмем, например, такой сравнительно поздний текст (середина X в.):

"Она уже есть ничего не могла, все слезы лила, заболела и только о нем помышляла. И вот, отломив обсыпанную снегом ветку сосны, росшей пред дворцом Сокэдэн, она так сложила:

кону хито-во	Того, кто не приходит,
мацу-но ха-ни фуру	ожидая, старею;
сираюки-но	и /как/ белый снег
киэ косо кахэра	тает, /скончаюсь/
авану омохи-ни	от любви, не встретившись /с тобой/.

Так говорилось в послании. "Ни за что только не отряхивай этот снег", — твердила она посыльному, и тот отнес все это принцу" /13, с.157/

В этой танка мацу-но ха — "листья", "иглы сосен", но мацу еще и "ждать", фуру — "падать" (о снеге) и "стареть", "проводить дни", киэ — "таять" (о снеге) и "умирать", хи в слове омохи ("любовь") значит еще и "огонь", от которого тает снег. Таким образом, стихотворение, будучи уже вполне литературным, авторским произведением, выражает если не архаическую тождественность, то метафорическую соположенность различных рядов; к тому же автор стиха стремится увеличить магическую силу поэтического слова, дублируя один из слоев этого стихотворения-загадки с помощью загадываемой вещи.

Надо сказать, что омонимический прием в поэзии и загадке — явление отнюдь не периферийное в японской культуре. Строгие ограничения, накладываемые на фонологическую структуру морфемы, приводят к ограниченному числу возможных морфем в языке и развитию омонимии, которая становится одним из средств смысловых преобразований.

Звуковое сходство имен обуславливает сходство или связь обозначаемых ими объектов, омонимия, можно сказать, приобретает статус операциональной категории мышления, возможность звуковых ассоциаций возводится в ранг новой структуры связей и переходов, которая была бы несущественна или даже незамечаема в условиях языковой ситуации, более богатой фонологически.

Известно, что у многих народов на архаической стадии слово было равнозначно вещи и акт номинации приравнивался к деянию, из чего вытекает особая роль слова в ритуальной поэзии. Однако если в индоевропейских языках, зафиксировавших память об этой стадии культуры, нередко обнаруживается происхождение от одного корня лексем "слово" и "вещь", то в японском языке на основе омонимии отождествились "слово" и "деяние". Из истории лингвистических учений в Японии мы знаем, что классификации слов по смыслу проводились уже в раннем средневековье, при этом выделялись слова, обозначающие растения, животных, явления природы и т.п., т.е. классифицировались лишь имена. В середине XIII в. все слова были разбиты на две группы — моно-но на ("имена вещей") и кото ("слова"), в последнюю включалась вся непредметная лексика. Моно, обозначающее предмет или существо, в ранней японской поэзии употребляется в тех же случаях, что кокоро — "сердце, суть, сердцевина", ура — "изнанка, сокровенная часть" (ср. уранау — "гадать"). В "Манъёсю" в одиннадцати случаях встречается иероглиф они — "дух", "демон", манъёганой же справа к нему подписывается чтение моно. Таким образом, моно — это сокровенное ядро вещи, ее дух, а в понятие кото вкладываются значения "событие", "причина", "связь", т.е. функциональный, меняющийся, подвижный слой вещи, вступающий в отношение с другими, — можно сказать, акциденция понятия моно.

Омонимичное этому кото, означающее "слово", "речь", по-видимому, нельзя считать обособившейся областью полисемии некоторого древнего слова кото, включающего понятия и делания, и говорения. По данным лингвистических разысканий С.А.Старостина, кото — "деяние" связано с древнекорейским языком, а кото — "речь" — с аустронезийским субстратом. Тем не менее омонимические механизмы языка и мышления срабатывают таким образом, что оба кото сближаются и по смыслу и начинают обмениваться некоторыми из значений, восстанавливая ритуальное единство речи и деяния.

Действие омонимии в сфере мифологического мышления привело к своеобразному функционированию в фольклорной и раннесредневековой поэзии чрезвычайно важного синто-

истского понятия "мусуби". Мусуби — часть ряда теонимов Камимусуби, Такамимусуби, Икумусуби и других так называемых богов мусуби. Этимология мусуби, по-видимому, связана с глаголами мусу + убу/уму — рожать, и само это понятие выражает идею рождающей жизненной силы, сходной с океанийской мана. Омонимичный глагол мусубу ("завязывать") в поле сакрализации отношений омонимии сближается с мусуби — богом рождающей силы и выступает в поэзии как отголосок ритуального акта. Стебли трав и ветки деревьев завязывают на счастье, в знак брачного обета, произнося клятву перед опасной дорогой, чтобы вернуться обратно невредимым, в знак запрета на прикосновение к чему-либо или перемещение чего-либо, для обозначения границ священной территории или собственности, как символ супружеской верности и т.д. Так, в разных текстах мусубики — это завязанные деревья, посаженные по границе горы, мусубицукуэ — столик для жертвоприношений, представляющий собой поставленные в ряд ветки, связанные бумажными листьями, мусубимацу — завязанные ветви сосны, мусуби-но ками — бог брачавшихся, хи-но мусуби — связывание, усмирение огня и т.д. Т.е. в общем виде связывание мусуби имело целью магическое действие удержания души — тама. Например, в "Исэ-моногатари" приводится танка:

оноиамери	Если случится так,
идэниси тама-но	что, переполнясь любовью,
ару нарамү	моя душа отлетит,
ё фукаку мизэба	то, встретив ее ночью глубокой,
тамамусуби сэё	завяжи мою душу /сотвори тамамусуби/.

(Завязывание растений имеет магический смысл и у других народов, в частности у славян. Так, в записях Якушкина говорится о заломках — завязанных стеблях пшеницы на поле: "Сорви-ка, попробуй, залом, как раз богу душу отдашь... Нешто еще попросишь другого колдуна залом сломать, а то хлеб-то хоть на загоне оставь: никуда не годится" /11, с.1087.)

Божества мусуби, по предположению Оригути Синобу, воплощали разные возможности удержания души в телесной оболочке (цит. по /18, с.140/), В этой функции слово мусуби прочно закрепляется в поэзии до позднего времени, в том числе в "Гэндзи-моногатари":

нагэки ваби	Душу мою,
сора-ни мидаруру	от страданий
вага тама-о	в небе заплутавшуюся,
мусуби тодомэё	останови, завяжи
ситагаи-но цума	подол одежд!

Вероятно, связывание подола одежды как ближайшего субститута человека было распространенным магическим актом с целью удержания и усмирения души (ср. мусубитама — букв. "завязанная душа" — обвязанный шнурком или веревкой предмет).

Многочисленные песни "Манъёсю" и других поэтических сборников, говорящие о сотворении мусуби с магической целью, несомненно, восходят к древним заклинательным формулам и имеют тем самым назначение упорядочения ("свя зывания") пространства-времени.

Как уже говорилось, среди классифицирующих космологических рядов в ранней японской поэзии особое место прежде всего по употребительности и распространенности занимает ряд растений. По-видимому, для ранней фазы японской культуры растениям приписывалось столь важное космологическое и ритуальное значение, что они, как ничто другое, были пригодны для разметки, например, времени и пространства, организации социального мира и многого другого. Так, по подсчетам Мацуда Осаму, из 4500 стихотворений "Манъёсю" примерно треть (1548 стихов) содержит фитонимы, общим счетом около 150 разновидностей. При этом наиболее частыми оказываются кустарник хаги, слива и ива /17, с.154 – 155/.

Еще в мифологических сводах указывалось, что до сошествия на землю божественного потомка Ниниги-но микото трава и деревья владели даром речи, в одном из молитвословий норито говорится, что "в этой стране даже корни скал, пни деревьев, пена синей воды говорят слова". Первые свидетельства распространения фитомантики встречаются в материальной культуре эпохи позднего Дзёмон. Современные этнографические исследования также дают обширные материалы по фитомантике в хозяйственной деятельности различных групп населения, связанных с рыболовством и земледелием /21, с.7 – 57, 212 – 228 и др./ . Среди них есть указания на сроки лова или земледельческих работ в зависимости от зацветания деревьев, различные приметы, связанные с годовым растительным циклом.

Рассмотрим такой аспект, как выражение с помощью названий растений различных табу и эвфемизмов, а также обозначение психологических состояний. Например: "У берега беру водоросли „глубоко видеть“, в бухте срезаю траву „не говори имя“". И далее: "Хочу видеть /глубоко/, как эти водоросли, но берегу свое имя, как эта трава" (Манъёсю, 946). Или же: "О цветок травы „не говори имя“, о водоросли на дне моря, цветок, не говори имен пришедших сюда – моего и моей возлюбленной" (Манъёсю, 1290, сходные песни 1930 и др.). Очевидно, что эти песни связаны с табуированием имен, своего рода оберегом от злых духов. В Японии, как и в других странах, имело широкое распространение табуирование имен. Эпоха правления, скажем, императора Дзёмэй (629 – 641) обозначалась как "время правления верховного владыки, ведающего Поднебесной во дворце Окамото в Такэти". Во времена Нара назвать свое имя означало дать согласие на брак и социализацию отношений. Существует и трава с антонимическим названием "скажи имя", часто встречающаяся в "Манъёсю" – например, в стихотворении, где поэтическая идея выражена, пожалуй, парадоксально – в отказе назвать траву "назови

имя": "Пусть умру от любви, но не назову имени водорослей „скажи имя“, растущих в равнине владыки моря".

В связи с водорослями "скажи имя" и "не говори имени" примечательно еще одно обстоятельство — употребление в этих фитонимах глагола нору ("говорить", "молиться", "заклинать"). Некоторые исследователи утверждают, что на архаической стадии синтоистские молитвословия норито состояли всего лишь из имени божества и глагола нору, т.е. "возглашаю такое-то имя". Отсюда — особая значимость этого оборота речи, связанного с магической функцией архаической номинации.

Сходные явления обнаруживаются и в других архаических культурах. Так, в обряде убар австралийских аборигенов, возможно генетически отдаленно связанных с одним из потоков заселения Японских островов, произносится священный текст: "Я называю голубое небо, я называю священный убар, я называю очень старую женщину, я называю луну..." и т.д. /1, с.198/. Ту же структуру обнаруживают зачины молитвословий норито: "Говорю, смиренный, перед царственным богами, четырьмя столпами грозно-славными, Такэмикадзути-но микото, в Касима пребывающем, Иваинуси-но микото, в Катори пребывающем... Коли произнесу, смиренный, священные имена Ёсино, Уда, Цугэ, Кадзураги, то богами даруемый рис священный..." /15, с.395, 393/.

По-видимому, названия трав нанорисо и нананори связаны и с общей концепцией отождествления растения со словом, ведь и сами по себе слова это "листья" (кото-но-ха) Идея тождественности слов и растений или их частей ярко выражена в таком, например, стихотворении:

коно хана-но	В одной ветви
хито э-но ути-ни	этих цветов
момокуса-но	кроются слова
кото со коморэру	сотни видов —
оборока-ни суна	не пренебрегай этим.

(Манъёсю, 1456)

Кстати говоря, "сотня видов" буквально означает "сотня трав". Трудно удержаться, чтобы не привести любопытное стихотворение Яманэ Окура, составленное только из названий семи осенних трав.

хаги-но хана
обана кудзубана
надэсико-на хана
оминаэси
мата фудзибакама
асагао-но хана.

Это стихотворение приходится оставлять без перевода, так как, если не прибегать к латинским названиям растений, перевести в нем можно разве только союз "и" (мата).

По-видимому, уже с начала VII в. официально существовал ритуал сезонного сбора трав, и, хотя его формирование проходило под влиянием корейской и китайской фарма-

кологии и китайских травников, его истоки, вероятно, могут быть отнесены в более раннюю эпоху. Ритуальный сбор и приготовление похлебки из семи весенних или осенних трав должен был обеспечить собирателю здоровье и благополучие в грядущем отрезке сезонного цикла. Названия этих растений в стихотворении Яманэ Окура оказываются настолько самодостаточны, что, можно сказать, означущее здесь словно совпадает с означаемым; это литературная стилизация магической номинации, впоследствии, вероятно, воспринимаемая как своеобразная цветочная глоссолалия.

Продолжая эту же тему, находим примеры отождествления трав и растений с разными видами психической и мыслительной деятельности человека: омохигуса — "любящая трава" (Манъёсю, 2270), никогуса — "улыбающаяся трава" (2762), васурэгуса — "забывающая трава" (3059; 3060; 3062) и т.д.

Равно наделенными тайным значением могут оказаться человек и соответствующий ему элемент фитонимического ряда. Известно, например, что во время обряда призывания предков ками может спуститься в дерево. При отождествлении кроны дерева с возлюбленной магические свойства деревьев — например, знание о сокровенном — передаются и девушке:

вага ситагокоро
ко-но ха сирураму

Листья дерева, верно, знают
потаенное в моем сердце.

(Манъёсю, 1304)

Это стихотворение восходит, вероятно, к любовному заговору, имеющему целью передать знание от духа дерева к человеку, потом заговор переосмысливается в чисто литературной сфере, рождая поэтический образ, в котором, однако, дистанция между разными рядами, природным и человеческим, по-прежнему оказывается недостаточной для развития символических отношений между ними, и в этой, по сути, литературной метафоре вполне ощутимы следы архаической процедуры, устанавливающей не сходство, а тождество разных явлений.

Растения как космологические интерпретаторы отличаются по признакам и роли от ряда животных в японской поэзии. Наименования, подобные наванори и нанорисо, практически не встречаются в зоонимах, что свидетельствует об особой функции растений и фитонимов в ритуально-магической практике и об их повышенной космологической содержательности. Может быть, не будет ошибкой сказать, что растения коррелируют по преимуществу с антропологической — социальной, половозрастной и т.п. классификацией, а животные, в мифах выступающие как камидзукаи — посланцы богов, в поэзии наделяются способностями, по разным причинам временно отсутствующими у автора стиха: передавать вести, передвигаться в пространстве (птицы), вслух выражать чувства (олень, кукушка). Заимствуя лингвистическую параллель, скажем, что растения скорее вы-

ражают понятие имени, а животные — предиката, что также объясняет преимущественное использование ряда растений для космологического описания.

Наиболее общим и поэтому сравнительно широким значением в функции имени наделяются понятия травы, листвы, цветка вообще. Они передают комплекс, связанный с человеком (например, летняя трава, молодая трава — жена, фурукуса — прежняя жена, гвоздика — молодая девушка), и часто ассоциируется с такими заменителями понятия человека, как жилище, в том числе временное, его отдельные части и, шире, селение, город. Если взять город в целом, то наиболее распространенная атрибуция столицы Нара — ао-ни ёси — "хороша в зелени"; иногда это определение детализируется, и город представляется как развернутая метафора растительного цветения. Например:

ао-ни ёси	Прекрасная в зелени
нара-но мякко ва	столица Нара
саку хана-но	подобна аромату
ниохи-но готёку	расцветшего цветка,
има сакари нари	сейчас в расцвете.

(Манъёсю, 328)

Известно, что травы нередко служат обозначением временного приюта, ночлега в пути; например, кусамакура — "изголовье из травы" (Манъёсю, 5, 142, 415 и др.). Интересно указать, что в связи с временным ночлегом в текстах отмечается невольное пригибание растений к земле или ветвей по дороге, например: "идешь, сгибая хиноки, коренящиеся в скалах" (Манъёсю, 45). Здесь речь идет о священных вечнозеленых деревьях, посвященных божеству солнца и растущих из скал, связанных с понятием вечности и прочности. В том же стихотворении говорится: "Располагаешься на ночлег в пути, с изголовьем из трав, пригнув траву сусуки и низкий бамбук". Возможно, что такие *loci sancti* передают архаический запрет на порчу священных растений для предотвращения опасности со стороны злых духов во время путешествия. Следы этого запрета прослеживаются в ряде стихотворений, например: "не срывай траву у храма Кусэ в Ямасиро" (Манъёсю, 1289) или: "не срезай на полях траву девы, пребывающей на небесах, — к черным, как раковины мина, волосам прилипнет скверна" (Манъёсю, 1377).

К песням — запретам на порчу растений примыкают тексты заклинательного характера, связанные с путешествием, например:

кусакагэ-но	'Если отправляюсь в Ано,
Анога юкаму то	укрытое в травах,
хариси мити	пусть дорога будет расчищена (распахана).
ано ва юкадзутэ	Если не отправлюсь в Ано,
аракусадатёну	встанут густые травы.

(Манъёсю, 3477)

оонодзи ва	Путь в Оноо
сигэдзи моримити	весь зарос,
сигэку томо	как заросший путь, лесной путь.
кими си тоооба	Но если ты им пойдешь,
мити ва хиракэму	пусть откроется дорога.

(Манъёсю, 3881)

Возможно, тексты этого рода сродни заклинанию, которое в одном из мифов "Кодзики" произносит мышь, застигнутая пожаром в поле: "Пусть внутри будет широко, а вне — узко".

Соединение архаического запрета на порчу растений и отождествление возлюбленной с травой приводят, например, к созданию такого многослойного образа, рождающегося на сломе архаических представлений:

кими-ни нитару	На тебя похожую
куса то миси ери	траву увидел
вага симэси	и мелкие травы на полях и в горах,
нояма-но асадзи	что обвязаны моей веревкой,
хито на карисонэ	чужим не позволяю срезать.

(Манъёсю, 1347)

Здесь, вероятно, симэси нояма — обозначенные веревкой участки поля и леса — уже отмечают не священную территорию, а просто личную собственность. Сходные танка, передающие запрет на порчу растений, связанную с посягательством на супругу, см. в "Манъёсю" песни 1336, 1337 и др.

На материале "Манъёсю" явственно прослеживается и функция растений в исчислении ритуального и бытового времени. Вехами, устанавливающими жизненные сроки, часто служат метаморфозы растений. Рассмотрим, например, такие стихотворения: "Буду ждать тебя, даже если пройдет время веточек дуба на горах" (Манъёсю, 3493); "С тобой проводить ночи, пока не появятся алые листья на молодом клене на горе Комоти" (Манъёсю, 3495); "Давно уж ты ушел (скончался. — Л.Е.), и молодые деревья в Сима по дороге в Нара совсем одряхлели" (Манъёсю, 867). Примечательно, что для выражения старости деревьев здесь употреблено выражение "покрылись божественной патиной". Срок жизни человеческой приравнивается к срокам жизни и переменам разных природных явлений — "прошло время, когда в саду увяли цветы, на которые милая смотрела" (Манъёсю, 469 — плач об умершей жене), многие танка выражают краткость человеческой жизни через уподобление осыпающимся цветам вишни (впоследствии этот образ был насыщен буддийским переживанием бренности бытия — мудзё). Общеизвестно также, что долголетие обозначалось сосной, сверхдолголетие — скалой.

Примечательно, что существуют названия растений (теперь уже не атрибутируемые ботаниками), в которых запечатлено обозначение необозримо длинных отрезков времени, например: "Отец и мать, живите сто веков, как трава „сто

веков" за вашим жилищем" (Манъёсю, 1426) или: "Приходи ко мне всегда-всегда, как „всегда-трава" на реке" (Манъёсю, 1931). Многие из растений, служат ли они обозначению времени или сокрытых душевных движений, являясь водорослями, и часто рядом с ними упоминаются море, река и слово "соко" ("дно", "низ", "предел во всех направлениях"). В японской филологической науке принято мнение, что этимологически соко сродни токо в названии Токоё — "вечный мир, мир по ту сторону моря, на краю света", наделенный особыми свойствами и населенный предками и божествами. Водоросли, растущие на дне (соко), сокрытые от взора, связывались, возможно, с понятием невидимого и нездешнего, т.е. с иным миром. Здесь же стоит упомянуть еще об одном мире — обиталище мертвых Нэ-но куни, "стране корней", откуда прослеживается связь растений с миром мертвых посредством корней (добавим, что, по представлениям японцев, и скалы имеют корни), связь же с миром живых осуществляется на основе отождествления вегетационных процессов с этапами жизни человека как в плане внешнего уподобления, так и хронологически. Значение деревьев и скал (камней) для организации и стабилизации человеческого времени и пространства подтверждается, в частности, сохранившимися на острове Окиноэрабудзима (архипелаг Амами около Кюсю) мифами о древних временах, когда остров был до такой степени неустойчив, что если наступить на его край, то этот край погружался в воду, а другой поднимался. Тогда создатель острова, божество Симакода-Куникода, посоветовавшись с небесным божеством, укрепил его, поместив на восточном побережье черный камень, а на западном — белый /22, с.4/

"Синтоистские хроники Рюкю" ("Рюкю синтоки"), составленные в XVII в., содержат легенду о том, как вначале Рюкю был необитаем и на Окинаву спустились с неба мужчина и женщина — Синэрику и Амамикю. Остров тогда был мал, его носило по волнам, но им удалось закрепить его, насадив деревья и все остальные растения /22, с.4/. Вспомним также встречающуюся в "Кодзики" и "Нихон сёки" легенду, объясняющую причины смертности человека. Божественный потомок Ниниги-но микото из двух дочерей бога Ооямацуми'ками выбирает в жены прекрасную Ко-но хана-но сакуя химэ — Деву, цветущую, как цветы деревьев, и отвергает уродливую Иванага химэ — Деву-Скалу. Тогда бог, отец девушки, объявляет, что жизнь их потомков будет цвести, как цвет на деревьях, но не будет столь долговечна, как срок жизни скалы. Из этой легенды также следует особая важность растительного ряда для исчисления человеческой жизни и установления ее закономерностей. Помимо того, она отчасти объясняет связь растений с миром смерти и мертвых (через Ко-но хана-но сакуя химэ, а также через корни, соединяющие растения с подземным миром) и, следовательно, их магическую силу; отсюда же вытекает и предпочтение в синтоистском ритуале вечнозеленых деревьев — сакаки, хиноки, суги, и употребление цве-

тов, в основном в буддистских церемониях, так как со временем похоронная обрядность была полностью доверена буддизму. Растения поэтою часто выступают носителями тайного знания о невидимом мире — например, если зажечь ветки бадьяна, то по направлению дыма узнаешь, в какой стороне находится путешественник или где искать труп утонувшего.

Особая космологическая отмеченность растений и животных, закрепившаяся в культуре вплоть до позднего времени, вероятно, способна объяснить и такой поэтологический факт, как обязательное обозначение времени (сезона) в поэзии хайку с помощью сезонных слов, связанных с явлениями природы и прежде всего с растениями и животными, но не посредством прямого упоминания времени года. Это явление, под влиянием буддийской метафизики и практики выросшее в так называемую суггестивность японской поэзии, вероятно, тесно связано с теми классифицирующими и исчисляющими функциями природного ряда, которые были так существенны на этапе становления традиционной культуры, и можно сказать, что ряд растений в архаической поэзии оказывается той областью, где заново сходятся число и слово.

Здесь представляется уместным сделать отступление о значении числа вообще применительно к ранним японским текстам. Пожалуй, в период ранних антологий нумерологический мистицизм был для японцев не столь существен, как для китайцев; во всяком случае, числовая модель мира не получила концептуальной разработки и, судя по текстам, не находила явственного и сознательного выражения в конкретно-чувственном, предметном модусе японского мировосприятия.

Китайское дао как абстрактное понятие, в частности предшествующее числовому ряду, видимо, не было воспринято японцами в его философско-агностическом аспекте, а разрабатывалось в магических целях. Кроме того, судя по литературным памятникам, дао воспринималось по преимуществу в социально-этическом аспекте. Отсутствие в ранних поэтических текстах концептуально разработанной числовой модели как некоей верхней ступени символической абстракции оказывается до какой-то степени понятным; подобно этому японские божества до складывания единой государственной общности не были организованы в строгую иерархию, так же равноправны были и феномены, составляющие целостный космос древнего японца.

Без сомнения, числовая символика занимала определенное место в архаическом мировоззрении, отражалась в ритуале, музыке, и почти не разработанная в научной литературе нумерологическая проблематика японской словесности нуждается в изучении. Однако среди главных регуляторов и классификаторов архаического мира ведущую роль играли не числовые механизмы, и некоторые их задачи возлагались на природные и предметные ряды.

И когда на определенном этапе слово и число (поэтиче-

ский текст и музыка) начинают расходиться в японском ритуале, мифологически значимая числовая модель не сохраняет явственного выражения в поэзии. Глагол ёму ("читать") долгое время служит и для обозначения понятий "петь", "читать нараспев, вслух", "слагать, сочинять" — такое явление часто встречается в культурах после принятия ими письменности. (Кстати говоря, применительно к созданию стихов по-китайски /канси/ глагол ёму почти не употреблялся, использовался другой иероглиф.) Но этот же глагол ёму долгое время употреблялся и в значении "считать", что явствует, например, из этимологии имени лунного божества Цукиёми ("счет лун", "месяцев"), а также из употребления этого слова в "Кодзики" — в легенде о зайце, считающем морских чудищ вани. Вероятно, некогда глагол ёму был синонимичен нору, последний употреблялся в молитвословиях норито со значением "говорить", "называть", "молиться", "волхвовать", ёму же исходя из чередования в основе древнего глагола согласных *м* и *б* также значил "звать". Со временем между ними, по-видимому, возникло определенное различие: нору служило прежде всего целям ритуального призывания божества, магического названия его имени, ёму же стало относиться к процедуре космологического описания, включая и задачи исчисления.

В свете этого рассуждения о значении действия, выраженного глаголом ёму как упорядочивающей и расчисляющей процедуры, по-иному предстает факт существования и функционирования ранней японской поэзии танка (ута). Сочинение и исполнение танка называлось именно ёму, т.е. можно сказать, что танка — это часть космологической деятельности, классифицирующей мир и устанавливающей соответствие между человеком, совершающим ёму, и объектом этого действия. Ута-о ёму — "сложить, исполнить танка" — можно понимать и как "просчитать песню", "упорядочить нечто с помощью песни".

Организация и гармонизация мира посредством танка происходит на основе асимметричного ритма 5—7, в котором, вероятно, сокрыто невыясненное, но глубокое космологическое значение. Например, стихотворной форме танка, строящейся по схеме 5—7—5—7—7 слогов, предшествовали более протяженные и более свободные по чередованию силлабических групп тэка или нагаута ("длинные песни"). В уже упоминавшемся трактате "Вака ироха" говорится о связи ритма нагаута с тайным и явным смыслом стиха: так, чередование групп 5—7, 5—7 и т.д. слогов означает испрашивание благоволения синтоистских божеств; строение по группам 5—7—5, 5—7—5 и т.д. предполагает переживание мудзё — буддийского концепта бренности бытия /14, с.99/. Тем более можно говорить, что в поэзии не только древней, но и классической происходит своего рода пересчет одних космологических рядов на другие с целью классификации и гармонизации мира, разметка одних явлений с помощью других, чьи числовые или иные абстрактные харак-

теристики еще не способны, отчуждаясь от вещей, существовать и действовать обособленно.

Примечательно отражение этих черт — равноправия частей и тяготения к целостности — в языковых категориях. Так, А.А.Холодович, быть может, более других интересовавшийся понятийной стороной явлений японской грамматики, писал: "Для японского имени несущественно противоположение единичности и множественности, японское имя — это то слово, в котором отражено единство целого и части... Любопытно, как это господствующее отношение поглощает все другие отношения, развивающиеся в языке, буквально губит их, не дает им развиваться" /12, с.185/ Эта морфологическая беспомощность японского имени выразить отношения единицы и множества может свидетельствовать о подчеркнутой равновесности в соотношении часть-целое. Оригинальность японской конструкции, несомненно выражающей традиционные свойства мироотношения, в том, что "для устранения паратаксиса используются два именительных, создающих видимость двух субъектов" /12, с.210/ Это гипостазирование вещей и даже их частей, видимо, особо маркировалось ранней японской культурой и играло, возможно, большую роль, чем в других культурах на сходном этапе развития.

Возвращаясь к основной теме статьи — мифологическому модусу существования ранних образцов японской поэзии и их ритуального смысла, — рассмотрим знаменитые японские "любования": цветами вишни (ханами), луной (цукими), холмами (оками) и т.д. Эти темы, особенно любование цветами вишни, чрезвычайно распространялись в поэзии и сохранились до нынешних дней. Однако есть основания полагать, что до своего эстетического статуса эти обряды имели сугубо ритуальное назначение и сопровождалась магическими действиями.

Известно, что многие танка передают буддийскую идею бренности человеческой жизни через сопоставление с опадающими лепестками сакуры. Тема старости, смерти часто ассоциируется именно с вишней. Не случайно, например, что в ряде пьес театра "Кабуки" дух умершего появляется из дыма от горящей ветки сакуры.

В связи с этим обстоятельством стоит упомянуть, что с горной сакурой в народных верованиях связывается дух эпидемических болезней, сроки распространения которых более или менее совпадали с периодом цветения вишни.

В статье японского филолога Нисицунои Масахито "Исследование о народе сакуры" выдвигается следующая гипотеза: и поныне в 10-й день четвертого месяца по лунному календарю отмечается праздник Ясураи-но мацури, посвященный богам Оомива и Сай, во времена Хэйана праздновавшийся в 10-й день третьего месяца. Этот праздник называется еще праздником усмирения весны или усмирения цветов — Хана-сидзумэ-но мацури. Еще одно его название — ясураибана ("цветы ясураи"). Ясураи значит "спокойный", "тихий" или "временный", "колеблющийся". Нисицунои предполагает,

что под цветами ясураибана или ясураи-но хана прежде имелась в виду именно вишня. Для укрепления души (тама) цветов и усмирения духа болезни исполняется песня "ясураибана" и танец "ясураиодори" /19, с.267–276/.

Кроме того, с вишней связывалось общее представление о благополучии, и в частности гадание о грядущем урожае; в песне "ясураибана" говорится о траве томикуса, под которой, вероятно, имеются в виду рисовые посевы; существует также предположение, что само слово сакура этимологизируется как са ("весеннее божество полей") + кура ("обиталище, местопребывание"). Сакура используется и в распространенном народном гадании — сгибании ветки и определении своей судьбы по падающим лепесткам. Среди исследователей существует предположение о том, что изначально понятие сакура включало целый ряд растений, с вишней никак не связанных. Вишню как таковую сажали только при храмах и считали ее (в частности, разновидность японской вишни сидарэдзакура) обиталищем мертвых. В понятие же сакура включались различные кустарники, время цветения которых служило ритуальной отметкой для сроков проведения полевых работ.

Стало быть, традиционный праздник любования вишней, практикуемый и в наши дни, восходит в заклинательному магическому обряду, в частности направленному против духа болезни, чье могущество прекращается после того, как вишни полностью облетели. Вероятно, это значение ханами уже было не очевидным для поэтов раннего Хэйана, однако в поэтической традиции сохранилась память о его особой ритуальной важности, воплотившаяся в значительном корпусе текстов.

Сходным образом ритуал любования луной, возможно, прежде был связан с представлением о том, что божество луны управляет сроками человеческой жизни. В одном из хэйанских текстов зарегистрирован запрет "смотреть на лицо луны". По свидетельству этнографов, и сейчас в некоторых местностях запрещается смотреть на луну, где в третий, где в шестой день месяца /18, с.74/ С этим поверьем о связи луны и смерти ассоциируется, вероятно, и стихотворение из "Исэ-моногатари", 88, обыгрывающее каламбур "луна — календарный месяц":

ооката ва	Многие
цуки-о мо мэдэдзи	не восхищаются луной —
• корэ дзо коно	ведь как /она/
цуморэба хито-но	накопится — и человек
ои-то нару моно	стареет.

В свете описываемых ритуалов любования вырисовывается особая мифологема видения /всматривания (яп. "миру" или "ми"). Во многих песнях "Манъёсю" отчетливо прослеживается магическая сторона взглядывания в предмет с целью увидеть кого-то, находящегося на недоступном расстоянии, и воздействовать на него, например:

вага ядо-но	В вечерних тенях
аки-но хаги саку	расцветшего осенью хаги
юукагэ-ни	у дома моего
има мо митэсика	сейчас хотела бы увидеть
имо-га сугата-о	облик сестрицы.

(Манъёсю, 1622)

Или шестистишие сэдока, в котором отождествление далекого (умершего) друга с растением совмещено с запретом на уничтожение растений:

икэ-но бэ-но	Не срезайте бамбук
оцуки-га мото-но	под деревьями оцуки
сиро накарисонэ	на берегу пруда.
сорэ-о дани	Хоть на него,
кими-га катами-ни	как на память о тебе
мизцуцу синоваму	глядя, тебя оплакивать стану.

(Манъёсю, 1622)

Во многих текстах "Манъёсю", содержащих понятие "всматривания", встречается, как и в вышеприведенном примере, труднопереводимое понятие катами — память о далеком или умершем, вернее, некий предмет, заключающий в себе эту память.

Иногда это некая оставшаяся от покойного вещь, нередко в этой роли выступает одежда, вероятно, какместилище души:

вагимоко га	Если бы не было у меня
катами-но коромо	платья на память
накарисэба	о милой моей,
нанимоно мотэ ка	то какая бы вещь помогла
иноти сугамаси	мне влачить далее мою жизнь?

(Манъёсю, 3733)

Само понятие катами слагается из слов ката — "облик", "форма", "очертания" и ми — "видеть", "смотреть". Магическое уподобление здесь очевидно: смотреть на некий предмет — видеть облик ушедшего. Часто всматривание, особенно совместное, встречается в плачах. Вероятно, взгляд обладал способностью оставаться в наблюдаемом предмете вместе с некоей ипостасью смотрящего. Тем самым предмет, на который смотрел покойный, мог стать катами для оставшегося в живых.

Поэтому вполне объяснимо и закономерно, что вглядывание обычно направлено на покоящийся предмет, и поэтому в роли катами так часто выступают именно растения. Животные при этом описываются по преимуществу как источники звуков (крик гусей, плач оленя, пение лягушки) и апеллируют скорее к слуху, чем к зрению.

Следы обрядовых или магических действий могут быть прослежены, разумеется, и в текстах, содержащих другие группы природных или культурных объектов, например туман,

дождь, роса, раковины, соль, рыба и т.д., но проблемы этих групп мы оставим для будущих исследований.

В заключение остановимся на анализе композиции "Манъёсю", который, как представляется, позволяет вскрыть и классификационную, и обрядовую, и мифологическую значимость ранних поэтических антологий и сборников. Известно, например, что "Манъёсю" построено по циклам и группам, которые порой представляются несколько сбивчивыми, а иногда четко организованными: цикл "песен о кукушке", сезонные песни и т.д. Неожиданные результаты мы получили, рассматривая одиннадцатый и двенадцатый свитки антологии, где содержится по четыре цикла, чередующих группы двух типов: I — "просто высказываются чувства", II — "в сравнении с чем-либо высказываются чувства". В каждом цикле сохраняется чередование типов I, II, I, II, и каждый тип содержит довольно большое число пятистиший. Если поставить задачу определить ключевое слово каждой танка, относящееся к описанию мира на момент создания стиха, а не к выражению непосредственной лирической эмоции (т.е. искать такое слово в первых трех строках, составляющих "голову", "грудь" и "поясницу" танка, более или менее пренебрегая "хвостом", т.е. двумя последними), то одна из самых показательных групп II типа (136 стихотворений) в строгой последовательности стихов покажет такой "алфавит мира": 1) одежда разного вида и цвета — красная, грубая, черная и т.п., шнуры платя, пояс — лиловый, парчовый и пр., 2) зеркало, меч, лук, пряжа, драгоценная яшма на тесемках одежды или головном уборе, плетение, ткань; 3) мост, лодка; 4) поле, возделанное крестьянами; 5) луна, гора; 6) река, водопад, пруд, болото, бухта, морской берег; 7) облака, туман, дымка, роса, иней, дождь; 8) скала; 9) сосна, дуб, липа, конопля, травы — далее множество видов японской флоры; 10) шелковичный червь; 11) кулики, гуси, петухи и прочие птицы; 12) животные (конь, олень).

В остальных группах того же типа встречаются дополнения: дорога и драгоценное копье — охранитель перекрестка. Некоторые элементы могут быть опущены, но структура описания мира с тем же порядком внутри подгрупп примерно сохраняется. В трех случаях из четырех группы заключаются пятистишиями о богах, храмах или гадании. Крайне любопытно, на наш взгляд, что ключевые слова, составляющие вышеприведенный список, не выражают конкретную лирическую суть танка, более того, по большей части они являются частями архаических, окаменевших приемов — макура-котаба ("изголовье-слово"), дзё ("введение темы") и т.д. Обратим внимание на строение начала групп, где, как оказывается при сопоставлении с синтоистскими текстами, подряд перечислены священные предметы, которые приносятся синтоистским божествам в ритуалах, сопровождаемых молитвословиями норито. Последние сохранили перечни этих приношений: "Богу — сыну солнечному — одежды священные, яркое тканье, блестящее тканье, грубое

тканье, мягкое тканье, пяти родов дары, щит, копье, ко-
ня священного с колчаном священным... богине — дщери
солнечной — одежды священные, золотой ларец для кудели,
прялки золотые, шпульки золотые..." (Праздник бога ветра
в Тацута) /15, с.402—403/; "грубый рис, мягкий рис; из
того, что в горах живет, — с мягкой шерстью, с грубой
шерстью; ...из того, что в равнинах, весенних полях рас-
стет, — сладкие травы, горькие травы..." (Праздник Оои-
ми в Хиросэ) /15, с.396—397/ и т.п.

Итак, в этом памятнике на уровне композиции стиховых
групп не только воспроизводятся календарные циклы (распо-
ложение стихов по сезонам) или мифические и квазиистори-
ческие события (расположение по легендарным авторам, им-
ператорам, знаменитым царедворцам и др., с указанием об-
стоятельств и повода создания стиха) или описание мира
(географическая разметка по провинциям, каталогизация
сезонных растений и животных, а также предметов культур-
ного происхождения). В нем мы видим и воспроизведение
отдельных элементов обряда, принятого в прихрамовых
празднествах мацури. Может быть, с помощью исследований
такого рода удастся реконструировать и более архаичную
догосударственную обрядовую практику племен, населявших
в древности Японские острова.

Так или иначе, можно утверждать, что, несмотря на буд-
дийский контекст эпохи, когда были записаны или созданы
ранние памятники японской словесности, несмотря на широ-
кие и интенсивные влияния развитой китайской литератур-
ной традиции, архаический субстрат все же прослеживается
в различных областях японской поэзии и поэтики, бо-
лее того, проявление этого слоя позволяет уточнить и уг-
лубить понимание даже сравнительно поздних явлений лите-
ратурной истории Японии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берндт Р.М., Берндт К.Х. Мир первых австралийцев. М., 1981.
2. Боронина И.А. Классический японский роман. М., 1981.
3. Горегляд В.Н. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.
4. Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. О ведийской загадке типа *brahmodu*. — Паремнологические исследования. М., 1984.
5. Ермакова Л.М. Омонимическая метафора в средневековой поэзии Дальнего Востока. — Типология и взаимосвязи средневековых ли-
тератур Востока и Запада. М., 1974.
6. Ермакова Л.М. Пятистишие (ута) на переходе от словесности к
литературе. — Теоретические проблемы изучения литератур Даль-
него Востока: Тезисы XII научной конференции. М., 1986.
7. История лингвистических учений. Средневековый Восток. Л., 1981.
8. Лотман Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры. — Труды
по знаковым системам. VIII. Тарту, 1977.
9. Мазурик В.П. Японская загадка: общее и специфическое. — Парем-
нологические исследования. М., 1984.

10. Поливанов Е.Д. Формальные типы японских загадок. — Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию. М., 1968.
11. Собрание народных песен П.В.Киреевского. Л., 1983.
12. Холодович А.А. Категория множества в японском в свете общей теории множества в языке. — Холодович А.А. Проблемы грамматической теории. Л., 1979.
13. Ямато-моногатари. Перевод с японского, исследование и комментарий Л.М.Ермаковой (Памятники письменности Востока. LXX). М., 1982.
14. Дзёгаку. Вака ироха (Азбука поэзии). — Нихон кагаку тайкэй (Главные произведения японской поэтики). Т.3. Токио, 1956.
15. Кодзики, Норито. — Серия "Нихон котэн бунгаку тайкэй" (Главные произведения японской классической литературы). Т.1. Токио, 1970.
16. Манъёсю. Серия "Нихон котэн бунгаку тайкэй" (Главные произведения японской классической литературы). Т.4—8. Токио, 1969.
17. Мацуда Осаму. Котэн-но хана (Цветы классической литературы). Токио, 1976.
18. Мацумаэ Такэси. Нихон синва-но кэнкю (Исследования японских мифов). Токио, 1960.
19. Нисицунои Масахито. Сакура-но миндзоку (Народ сакуры). — Кокугакуин дзасси. Токио, 1983, № 5.
20. Такэтори-моногатари, Исэ-моногатари, Ямато-моногатари. Серия "Нихон котэн бунгаку тайкэй" (Главные произведения японской классической литературы). Т.9. Токио, 1969.
21. Хана то нихон бунка (Цветы и японская культура). Токио, 1971.
22. *Obayashi Taryo*. The Origins of Japanese Mythology. — Acta Asiatica. Bulletin of the Institute of Eastern Culture. Tokyo, 1977, № 31.

ДРЕВНЕИНДИЙСКИЙ ВАРИАНТ СЮЖЕТА
О "БЕЗОБРАЗНОЙ НЕВЕСТЕ"
И ЕГО РИТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ

Сюжет, о котором пойдет речь, указателями по системе Аарне-Томпсона не выделен в самостоятельный тип. В единственном случае, когда он вообще учтен (как сюжет, а не мотив), С. Томпсон¹ вслед за Ю. Кшижановским² усматривает в нем подтип 406А сюжета 406 ("Дочь-людоедка"³, "Людоед"⁴), что, как будет видно из нижеизложенного, несмотря на некоторое сходство между сюжетами, едва ли оправдано. Мы условно переносим на выделяемый нами сюжет название его центрального мотива (Loathly Bride, Loathly Lady), отраженного в указателях и формулируемого следующим образом: "Мужчина расколдовывает уродливую женщину посредством объятия" (мотив D732)⁵. Расширенную формулировку находим в фольклорно-мифологическом словаре, изданном М. Лич: "Страшная старуха или безобразная женщина преобразена в красавицу (расколдована) посредством акта любви или поцелуя"⁶. Однако отсылка в указателях под этой рубрикой к конкретному фольклорному материалу содержит некоторую путаницу: например, указатель мотивов индийской устной сказки⁷ для мотива D732 (формулируемого здесь несколько иначе: "безобразная невеста является замаскированным сверхъестественным существом") дает единственную отсылку к одной из ряда записанных В. Элвином центральноиндийских сказок, варьирующих известный сюжет о "чудесной супруге" (типа "Царевны-лягушки"). Но надетая небесной девой "старушечья кожа" выступает здесь лишь как один из возможных и более или менее случайный способ маскировки: невеста может быть животным (обезьяной) или молодой, но отталкивающей грязной девушкой из низкой касты. "Преображение" происходит не благодаря "акту любви", а в результате других действий: уже спустя известное время после свадьбы "старушечью кожу" (обезьянью шкуру) уничтожает муж или уносит собака⁸. Одним словом, под данным номером оказывается учтенным совершенно другой мотив⁹. Судьба интересующего нас сюжета в классификациях по системе Аарне-Томпсона лишней раз иллюстрирует известные недостатки этой системы¹⁰, в первую очередь нечеткость различения его мотивов (сюжетов) между собой и мотива и сюжета как такового. Принятое обозначение мотива D732 ("Безобразная невеста") мы перенесли на наш сюжет лишь потому, что оно уже давно и независимо от системы Аарне-Томпсона ассоци-

ируется в мировой фольклористике с определенным вариантом данного сюжета, обретшим широкую известность благодаря своему отражению в "Кентерберийских рассказах" Чосера и более поздних произведениях европейской литературной классики¹¹.

У Чосера в "Рассказе Батской ткачихи" повествуется о том, как король Артур ставит перед рыцарем, совершившим проступок (насилие над девицей), "трудную задачу". Рыцарю грозит казнь, если он в течение года не представит правильного ответа на вопрос: "Что всего милее женщинам?" За день до истечения срока рыцарь встречается безобразную старуху, которая сообщает ему правильный ответ ("власть над мужчинами") в обмен на обещание жениться на ней. На брачном ложе старая карга преобразуется в юную красавицу и предлагает мужу выбор: остаться ли ей старой и верной или молодой, но без гарантий. (В "романе" о Гавэйне, послужившим, очевидно, для Чосера непосредственным источником, выбор иной: быть ли ей молодой ночью, а днем старухой, или наоборот.) Предоставляя ей самой (в соответствии с добытым им "знанием") сделать этот выбор, рыцарь способствует окончательному снятию чар, его жена навсегда сохраняет свой подлинный облик юной красавицы.

Через посредство рыцарского романа и, возможно, баллады ("Женитьба Гавэйна", "Сэр Гавэйн и дама Рагнелл") чосеровский сюжет, вне всяких сомнений, восходит к кельтскому фольклору¹². Об архаическом кельтском сюжете дают представление отражения его в ирландской традиции; варианты его находим в рукописных сводах XII—XIV вв., т.е. составленных в среднеирландский период, но основывавшихся на древнеирландском предании. По основным версиям сюжет сводится к следующему: сыновья короля (пять сыновей Эохайда, пять или семь сыновей Дайре) преследуют чудесного золотого оленя (согласно пророчеству, это — испытание, долженствующее каким-то образом выяснить, кто из них станет королем). В лесной глуши их застают непогода, они вынуждены просить ночлега в неожиданно встретившемся на пути богатом доме, где живет безобразная старуха. По одной из версий, королевичей в лесу начинает томить жажда, и они поодиночке отправляются на поиски воды, оказываясь в конце концов у колодца, который сторожит уродливая, старая ведьма. Старуха соглашается приютить или напоить их только при условии, если один из них разделит с ней ложе. Все братья отказываются, кроме одного (Ниал, сын Эохайда; Лугайд Лайгде, сын Дайре); на ложе старуха превращается в молодую красавицу, называющую себя "Властью над Ирландией"; угодившему ей королевичу суждено стать правителем страны.

Близок к ирландскому сюжету по связи с идеей воцарения, но имеет ряд общих черт и с рыцарским романом сюжет польской сказки: король, лишенный врагами своих владений, скитаясь в лесу, встречается старуху, вручающую ему (в обмен на обещание женитьбы) волшебную трубу, по звуку которой является войско, одолевающее врагов короля.

Последний, вернув себе трон, забывает о данном обещании; старуха, однако, является требовать его исполнения и, когда король признает свою вину, оборачивается красавицей, после чего они справляют свадьбу¹³

Другая аналогия выявлена А.Хилтебейтелем¹⁴ в палийской исторической хронике "Махавамса". Когда спутники Виджай (предводителя вторжения арийского племени сингалов на Ланку-Цейлон) высаживаются на берег острова, один из них, в надежде найти деревню аборигенов, отправляется в погоню за пробежавшей мимо собакой (этот образ приняла якшини из свиты Куванны¹⁵). По следу собаки он приходит к лotosовому пруду, на берегу которого под деревом сидит за пряжей старая подвижница (якшини Куванна). Напившись и набрав съедобных лotosовых стеблей, воин Виджай хочет удалиться, но якшини магически парализует его и сбрасывает в расщелину. Той же участи поодиночке подвергаются все другие 700 спутников Виджай, вышедшие на поиски товарища. Наконец, к пруду приходит сам царевич Виджая. Догадавшись, что перед ним якшини, он, не давая ей опомниться, хватает ее и угрожает зарубить мечом, если она не вернет его спутников. Моля о пощаде, якшини обещает "дать ему царство" и сослужить всякую службу (в том числе и "женскую"). По требованию царевича, она возвращает его спутников и, поскольку они голодны, угощает их изысканными яствами. Затем, приняв облик шестнадцатилетней девушки, она делит с Виджаей ложе. Ночью якшини сообщает ему способ, каким можно уничтожить населяющих остров невидимых якшей. Следуя ее советам, Виджая одерживает победу над духами-якшами, облачается в одеяние их царя и основывает на острове Сингалское царство¹⁶

Исключая из рассмотрения сюжет романов о Гавэйне как представляющий собой позднюю литературную трансформацию кельтской легенды, мы остаемся с тремя основными вариантами: цейлонским, ирландским и польским. Сюжет может быть обобщенно описан таким образом: герой встречает в лесу (по двум вариантам — у водного источника) старуху, которая, после того как он уступает ее любовным притязаниям, "дает ему царство", преобразаясь при этом в его молодую и прекрасную супругу. Польским вариантом представлена классическая европейская, демифологизированная и деритуализованная (т.е. никак уже не соотносимая в сознании носителей с мифом и ритуалом) волшебная сказка, воспринимавшаяся как художественный вымысел. Некоторые отличия ее сюжета от ирландского и цейлонского вариантов (в ней фигурирует, например, "волшебный предмет" — чудесная труба; "акт любви" не предшествует воцарению героя и "преображению" героини, но откладывается, существуя пока лишь как потенциальная возможность, заданная обещанием) объяснимы трансформацией архаического сюжета в духе поэтики классической волшебной сказки с ее специфической фантастикой, особыми социальными и психологическими мотивировками. Ирландский и цейлонский

варианты очень близки друг другу¹⁷. Описываемые в них события воспринимались как исторически достоверные; таким образом, эти варианты сюжета выступали, по сути дела, в функции легенд. Они, однако, принципиально отличны от тех поздних религиозных легенд (например, христианских в Европе или ряда буддийских джатак), которые искусственно привязывали уже вполне демифологизированную волшебную сказку к житию основателя вероучения или святого; в равной мере их можно противопоставить по признаку сохранения ими связей с архаическим мифом и ритуалом (что особенно четко прослеживается на индийском материале) и полностью десакрализованному, волшебно-сказочному польскому варианту. Забегая вперед, мы можем определить оба эти варианта как образцы архаического фольклора, использование которых в контексте "раннеисторических описаний" (каковыми являются и ирландские своды преданий, и "Махавамса") вполне естественно, так как последние стоят почти в таком же, по существу, отношении к мифу и ритуалу, что и архаический фольклор¹⁸.

Действие сюжета "Безобразной невесты" (по наиболее типологически древним вариантам) разворачивается в пространственных координатах, определенно отражающих архаическую мифологическую модель мира, в которой космическая ось представлена образом мирового дерева, стоящего над источником земных вод. В ряде индоевропейских мифологий этот комплекс дополняется образом пребывающего под деревом женского божества, которому подвластен источник (например, богиня судьбы Урд под ясенем Иггдрасиль у скандинавов¹⁹, Ардвисура Анахита под деревом хаома у иранцев²⁰). Подобный комплекс (дерево над истоком священной реки в центре мира, женский персонаж под деревом) реконструируется и для архаической индийской мифологии²¹. Оформляя "ось вселенной", он естественно связывается с понятием царственности, "мирового владычества". Упомянем в связи с этим отмечавшийся ранее параллелизм между стоянием женщины (якшини, Шри) под деревом на одной ноге в индийских ритуалах и изобразительном искусстве²² и стоянием на одной ноге под деревом царя в ритуалах народов Юго-Восточной Азии²³ (ср. ниже о стоящем под деревом на одной ноге якше в одном из вариантов сюжета о "походе за царственностью" — Мбх. III.298). В Индии образ дерева над источником в центре мира нередко замещается эквивалентным образом лotosового пруда среди леса (лотос — известный индийский вариант мирового дерева²⁴, а также атрибут Шри и эмблема царственности²⁵) Обитаемое людьми пространство соединено с центром мира священной рекой, вытекающей из-под мирового дерева или с мировой горы; по ней приплывают в обитаемый мир символы царственности — золотые лотосы, в индийском мифологическом нарративе, о котором речь пойдет ниже, побуждающие героя устремиться вверх по реке на поиски их источника²⁶. В некоторых фольклорных (индийских и неиндийских) реализациях этой модели герой попадает из мира лю-

дей к "источнику царственности", преследуя золотого оленя.

Разумеется, и у кельтов, и у индийцев эта модель мира воплощалась помимо фольклорных сюжетов также в мифологических нарративах и в ритуальных схемах. Обрядовым фоном ирландской легенды служил, в частности, обычай ритуального бракосочетания короля с землей его страны²⁷. Мифологические связи здесь проследить труднее, так как ирландская мифология в результате христианизации дошла до нас во фрагментах и с существенными искажениями; тем не менее богиню, персонифицирующую царскую власть, можно усматривать и в Эриу, богине-эпониме Ирландии, и даже в христианской покровительнице страны святой Бригите (предположительно от *бриг* — "власть", "превосходство"). Некоторые авторы видят литературную трансформацию этого образа в фигуре "носительницы Грааля" из рыцарского романа (которая, подобно женскому персонажу ирландской легенды, наделена двойственной природой, является то прекрасной, то безобразной)²⁸. Фольклорным отражением этого мифологического персонажа обычно считают образ легендарной королевы Медб²⁹. Но и в самом сюжете о королевичах на охоте героиня являет собой несомненно мифологическую фигуру богини, олицетворяющей царскую власть (*Flaith*), супруги царей. Этот образ уже не раз сопоставляли с древнеиндийской богиней власти, изобилия и царской удачи, также супругой небесных и земных царей — Шри³⁰. Однако сопоставление не фрагментов мифологических систем в полноте их внутренних связей и даже не сюжетов, а лишь отдельно взятых мифологических образов не могло служить достижению намечавшейся исследователями цели реконструкции общеиндоевропейского мифа. Привлечение к сравнению по тому же принципу мифологических образов из других помимо индийской и кельтской индоевропейских традиций и расширение круга связанных с ними разнородных сюжетов способствовали лишь тому, что сопоставление делалось все менее убедительным. Кроме того, занимаясь поисками общеиндоевропейской мифологической основы сюжета "Безобразной невесты" и привлекая при этом образ Шри, исследователи долгое время проходили мимо древнеиндийского мифологического повествования из "Махабхараты", воплощающего данную модель мира, содержащего образ Шри и являющегося примечательным аналогом сюжету "Безобразной невесты"³¹.

Этот архаический миф, впервые сопоставленный с сюжетом "Безобразной невесты" А.Хилтебетелем³², не дошел до нас целиком в своем первоначальном виде, его приходится реконструировать по содержащимся в "Махабхарате" фрагментам, некоторым индуистским реинтерпретациям и фольклорно-эпическим отражениям. Наиболее полная сохранившаяся версия сюжета — "миф о пяти Индрах" (Мбх. I.189) — представляет собой тенденциозно-индуистскую его переработку, за которой только тщательный анализ позволяет выявить ключевые мотивы субстратного сюжета. В завязке

Индра устремляется вверх по Гангу, чтобы узнать, откуда плывут золотые лотосы. У истока реки он встречает плачущую женщину, слезы которой превращаются в лотосы; это — Шри, но Индра не узнает ее. Индра спрашивает ее о причине слез, и женщина приводит его к горной вершине, на которой Шива в образе прекрасного юноши играет в кости с Парвати. Обращаясь к нему, Индра хвастливо провозглашает себя владыкой богов и всего мира, но "юноша" парализует его взглядом, так что Индре остается стоять "столбом" до тех пор, пока Шиве не наскучивает игра. Тогда Шива приказывает Шри "подвести его поближе"; от прикосновения богини тело Индры расслабляется, и он падает на землю. Затем по велению Шивы Индра сдвигает с места горную вершину и видит в открывшейся под ней пещерной полости четырех таких же "Индр", как он сам, заточенных сюда Шивой за тот же проступок, в котором повинен и он: непомерную гордость. Шива заключает сюда же и нашего Индру, обещая, впрочем, что через некоторое время все пятеро воплотятся на земле в славных царях-воителях (Пандавах), а воплощение Шри (Драупади) явится им всем общей супругой. Только отбыв это наказание и совершив множество ратных подвигов, смогут они вернуться в небесный "рай Индры".

Если отбросить в этом повествовании все, что связано с тенденцией утверждения превосходства нового, индуистского божества — Шивы, и заодно мотивировку странного для носителей традиции в повднюю эпоху брака Драупади с пятью Пандавами, мы можем восстановить первичный миф о походе Индры к источнику царственности в его наиболее существенных звеньях. Индра в этом первичном мифе, несомненно, не был посрамлен, но достигал своей цели; соответствующий фрагмент мифа сохранился в эпизоде (Мбх. XII.221), где Индра встречает Шри,веряющую ему себя, а вместе с тем власть над миром, у истока Ганги³³ "Парализованными", приведенными в состояние, подобное смерти, в первичном мифе были, вероятно, предшественники, соперники или слутники Индры, "недостойные царства". Можно сравнить это с легендой о Виджае и — ниже — о встрече Пандавов с "якшей", а также с эпизодом перехода Шри к Индре от пребывающего в состоянии "временной смерти", "связанного путами Времени", побежденного "прежнего Индры" — Бали (Мбх. XII.216—218). Этот эпизод, однако, представляет собой фрагмент того же мифа в его "демоническом" аспекте, вследствие чего действие здесь смещено из "центра мира" к "краю земли", берегу океана, где пытается укрыться преследуемый демон. Возможно, и сам Индра на пути к своему триумфу проходил испытание "временной смерти" или "магическим сном" (ср. эпический мотив "едва-не-смерти" героя накануне окончательной победы /в связи с мифом³⁴/ или мотив "испытания сном" героя волшебной сказки перед битвой со змеем³⁵), и результатом переосмысления явился лишь момент его посрамления вместо победы, заточения его в пещеру вместе

с "прежними Индрами". Индуизированный миф о пяти Индрах не содержит мотива преобразования женского персонажа из старухи в девицу (как, например, легенда о Виджае), но рудимент этого мотива можно видеть в моменте неузнанности Индрой Шри — "плачущей женщины", а также в том, что, как заметил А.Хилтебейтель³⁶, она является здесь Индре в облике, противоположном своей сути (Шри, чье имя тождественно "процветанию", "благополучию", называет себя здесь *mandabhāgū* — "та, чей удел жалок"; Мбх. I.189.13). Привлекая в дальнейшем другие вторичные версии мифа и его фольклорные отражения, мы убедимся, что Шри при первой встрече с Индрой в архаическом мифе определенно выступала под какой-то личиной, "маской". Амбивалентность характеристик вообще органична для образа этой богини: А.Кумарасвами указывал, что мифологии Шри известны ее негативные двойники (Алакшми, Калаканни), а "преображение" (от безобразия к красоте) характерно и для ведийского мифа о встрече Индры с девой Апалой (*Apālā*), в которой можно предполагать одну из ипостасей Шри³⁷. Заложена в природе Шри и возможность двойственности ее возрастной характеристики: как супруга последовательно сменяющих друг друга царей вселенной — "Индра" — и всех земных царей, она извечно переходит от одного к другому вместе с царством; внешне оставаясь юной, Шри на деле "стара как мир"³⁸.

Мифологический сюжет о походе Индры к "источнику царственности" и об обретении им Шри, вкупе с представлением о Земле и Шри как супругах царя³⁹ и о циклическом характере смены царского правления (как всех космических процессов и всей ритуальной деятельности людей), можно предположительно отнести к древнейшему слою содержания эпоса, восходящему не к ведийской жреческой, а к народной (ориентированной в известной мере на ценности кшатрийского, "царского" сословия) традиции, связанной с практикой архаической календарной обрядности. Об укорененности данного мифа в эпическом сознании говорит факт наличия в "Махабхарате" ряда его эпических отражений. Таков прежде всего отмеченный А.Хилтебейтелем сюжет, составляющий эпизод "Вопросы якши" — *Yakṣaprasna* (Мбх. III.295—298). Пятеро братьев Пандавов преследуют в лесу чудесного оленя, неуязвимого для их оружия, который, заманив их в глушь, в конце концов исчезает (впоследствии выяснится, что облик оленя приняло то самое сверхъестественное существо, встреча с которым была уготована героям; см. Мбх. III.298. 13,20). Уставшие от погони братья томятся голодом и жаждой. Накула первым отправляется на поиски воды, находит озеро с чистой водой, но едва собирается напиться, как бестелесный голос запрещает ему делать это прежде, чем он не ответит на несколько загадок. Накула игнорирует предостережение, бросается к воде и тут же умирает. Та же участь постигает и других поодиночке пошедших следом за ним братьев, кроме Юдхистхиры. Последний, придя на берег озера, недоумевает, кем

мог быть невидимый враг, погубивший его братьев. Таинственное существо называется сначала журавлем, а затем являет себя Юдхиштхире, настаивающему на прямом ответе, в облике стоящего под деревом на одной ноге якши. Юдхиштхира удачно отвечает на его загадки (диалог напоминает по форме и содержанию ведийские, но отраженные и в ряде текстов "Махабхараты" так называемые "брахмодья"⁴⁰), якша оживляет мертвых Пандавов и, наконец, открывает свою подлинную природу: он не кто иной, как Дхарма, "божественный отец" Юдхиштхиры. Облики оленя и якши он принял лишь для того, чтобы испытать сына. Удовлетворенный, он предлагает ему теперь на выбор исполнение трех любых желаний. Юдхиштхира, как подобает сыну Дхармы, бога "Праведности", и Дхармарадже, "царю Праведности" (его постоянное имя-эпитет в эпосе), проявляет в своем выборе исключительное благочестие и альтруизм, для себя лично прося лишь таких духовных благ, как бескорыстие, щедрость, преданность истине и подвижничеству. Дхарма обещает ему исполнение желаний, произнося при этом также слова: "По своей природе ты наделен всеми достоинствами" (svabhāvenā'si uparāṇṇo guṇaiḥ sarvaiḥ), которые, как показал А. Хилтебейтель, являются "царской" формулой; таким образом, и этот вариант сюжета заканчивается тем, что герою после испытания (в данном случае — загадками) даруется "царственность"⁴¹. Такая трактовка сюжета косвенно подтверждается и его характерной завязкой: как давно отметил Ж. Пшилуски, в фольклоре древней Индии и Юго-Восточной Азии сюжеты, начинающиеся погоней за чудесным, неуязвимым для оружия золотым оленем, как правило, развивают именно тему обретения царственности или мирового владычества⁴².

Божеством, испытующим претендентов на "царственность", в данном случае выступает бог Дхарма, что вполне объяснимо как его непосредственной ролью в основном сюжете эпопеи (в ее дошедшей до нас форме) — как "божественного отца" Юдхиштхиры, так и в целом наложением на архаико-героическую основу проникнутого религиозной моралью "дхармического" мировоззрения. Но следует, видимо, признать вслед за А. Хилтебейтелем, что этот эпизод представляет собой эпическую "трансформацию" мифа о Шри, в которой она уже не фигурирует. В тексте сказания сохранены ассоциируемые с нею мифологические образы: не исключено, в частности, что мифологически связан со Шри появляющийся в завязке сюжета чудесный олень (ср., например, изображения оленя рядом с женским персонажем, вероятно Шри — Лакшми, на монетах некоторых индийских правителей⁴³). И уже совершенно определенно относится к мифологии Шри "фигура у источника" в данном сюжете — якша.

Хорошо известна связь Шри с якшами как классом мифологических существ⁴⁴. В одном из вариантов нашего сюжета (легенда о Виджае) героев у источника, как мы видели, встречает якшини. В сказании о встрече Пандавов с якшей

последний стоит под деревом над источником на одной ноге — поза, как отмечалось ранее, характерная для изображений Шри или якшини в индийском изобразительном искусстве. Различие пола (якша в сказании о Пандавах, якшини в легенде о Виджае) представляется малосущественным. А.Хилтебейтель высказал мнение, что в сказании из "Махабхараты" перемена пола "фигуры у источника" с женского на мужской вызвана стремлением согласовать его с полом нового, введенного в сюжет мифологического персонажа — Дхармы. Следует, однако, иметь в виду, что в ранней индийской мифологии пол якшей вообще неопределен: в джатаках, например, якши (yakṣha), выступающие в роли древесных духов, носят обычно женские имена⁴⁵. В древнейшем ведийском языке слово yakṣá имело средний род и обозначало отнюдь не духа особого класса, а нечто вроде фантома — загадочную манифестацию неопознанного сверхъестественного существа⁴⁶. Yakṣá в Ведах также соотносится мифологически с деревом, но только именно с "мировым деревом" и его ритуальным эквивалентом — жертвенным столбом (skambha)⁴⁷; очевидно, по этой линии yakṣá увязывается затем с понятием Атмана — Брахмана. В ведийской литературе yakṣá — это, как правило, нечто, своим явлением властно требующее от созерцателя приложить усилия, чтобы раскрыть его истинную природу, т.е. нечто, в прямом смысле слова загадочное⁴⁸ (в фольклорных же сюжетах, как, например, в истории о встрече Пандавов о якшей, это нередко существо, подобно греческой Сфинкс, задающее путникам загадки или подвергающее их испытаниям, ставкой в которых является жизнь⁴⁹).

Такой именно весьма абстрактной фигурой предстает yakṣá в сюжете из "Кена-упанишады" (гл. III — IV), который, по всей вероятности, является религиозно-философской переработкой архаического мифа об обретении царственности. Дабы возвысить себя над другими богами, Брахман предстал перед ними как yakṣá. У богов тотчас возникает желание узнать его истинную природу. С этой целью к нему посылают сначала Агни, бога огня, затем Ваю, бога ветра. Перед обоими yakṣá ставит задачу — сжечь или унести положенную им на землю травинку, с которой они не справляются. Когда оба поочередно возвращаются ни с чем, Индра по просьбе богов устремляется к фантому, но тот мгновенно исчезает. Тут же перед Индрой появляется, однако, "женщина великой красоты" — Ума Хаймавати (имя, в более поздней традиции раскрываемое как "дочь Химавата". В этом месте наряду с "Тайттирия-араньякой" богиня Ума впервые упоминается в ведийской литературе⁵⁰), которая и сообщает ему истинное знание о непревзойденном величии Брахмана. При этом она провозглашает Индру "превосходящим других богов, ибо он ближе всего соприкоснулся с ним, ибо он первым узнал, что это Брахман"⁵¹. Таким образом, и здесь Индра достигает в конце сюжета царственности (хотя и ничтожной в сравнении с величием Брахмана).

Для создателей религиозно-философской концепции упанишад древняя мифология Индры не представляет ни малейшего интереса сама по себе, но используется ими как своего рода язык, доступный и понятный мифологически мыслящим адресатам, проповеди: отдельные мифические акты и реалии, связанные с Индрой, реинтерпретируются как символы актов познания⁵². Ключевым и исходным для такого переосмысления, в результате которого мифологический персонаж Индра преобразился в философский символ "познающего Атмана" (Каушитаки-упанишада III.1-2), явился, очевидно, именно этот философско-аллегорический "вторичный миф" "Кена-упанишады" (сколько-нибудь развернутые упоминания об Индре и его царском статусе в других упанишадах содержат отсылку к этому мифу)⁵³. Этот "вторичный миф", утверждая, что Индра обрел царственность благодаря своему приоритету в познании Брахмана, в то же время скрыто отрицает традиционные мифологические объяснения того, как именно Индра достиг положения царя богов (благодаря походу к "источнику царственности" или предводительству ратью богов в борьбе с асурами, путем совершения "ста жертвоприношений" или аскезы-тапаса). Но очевидно, что творцы этой философской аллегории не сами измыслили заново ее сюжет, а лишь реинтерпретировали один из мифологических сюжетов этого круга, и именно тот, в котором Индра, идя по стопам своих незадачливых предшественников, встретился с "фантомом" или "личиною" ("якша"), проходил благополучно испытания и получал царственность от "женщины великой красоты" — Шри. Являющаяся в "Кена-упанишаде" Ума Хаймавати, если только она вполне тождественна позднейшей богине этого имени — супруге Шивы, может рассматриваться как брахманская замена кшатрийской Шри; но надо заметить, что по своему первичному значению это имя вполне подходит "фигуре у источника" архаического мифа. Umā означает "свет, сияние, блеск, величие", что соответствует ряду значений слова śrī и отличительному признаку в облике богини Шри — ее "светозарности"; Haimavatī — "дочь Химавата (Гималаев)" или, возможно, "Гималайка" — имя, также приемлемое для дарующей царственность богини, обитающей у истока Ганги, в "центре мира" на Гималаях. Поскольку Ума Хаймавати упоминается здесь, как было сказано, едва ли не впервые и вне всякой связи с мифологией Шивы, вполне возможно, что это лишь другое имя или особая ипостась "богини царской власти", которую ведийская традиция восприняла на этом этапе из народной мифологии (и, может быть, именно в роли богини, совершающей инаугурацию Индры); впоследствии этот персонаж волился составной частью в сложный, исторически складывавшийся образ Парвати — Дурги — Девы.

В субстратном сюжете, использованном авторами "Кена-упанишады", Брахман, надо полагать, вообще не фигурировал, а "женщина великой красоты" (Шри-Ума?) скорее всего сама и являлась искателям царственности как yakṣā;

многозначительно в этом отношении указание упанишад, что Ума предстает перед Индрой на том же самом месте ("в этом пространстве"), где только что исчез "фантом" (III.11-12).

В XIII книге "Махабхараты", "Анушасанапарве" (отражающей преимущественно идеологию тех кругов брахманства, которые, переняв эпическую традицию у сказителей-сут, постепенно придали эпосе характер дидактической дхармашастры), находим еще одну переработку того же архаического мифа, мотивированную не столько религиозной, сколько явно выраженной социальной тенденцией. В этом сюжете (XIII.95) Индра не посрамлен и не принижен, а торжествует, но уже не как носитель кшатрийского, "царского" идеала, а как покровитель брахманов, помогающий им разрушить чары зловещей "фигуры у источника", определенно увязываемой с враждебным "кшатрийством". Семь полубожественных святых мудрецов-риши, прославленных в ведийской традиции, скитаясь в лесу, встречают подвижника могучего сложения по имени Шунахсакха (в облике которого скрывается Индра). Вместе приходят они к лotosовому пруду (padmīnī), который стережет безобразной наружности демоница по имени Ятудхани (yātudhānī — "бесовка" или "ведьма"). Она не разрешает им напиться и набрать съедобных лotosовых стеблей до тех пор, пока они не назовут ей свои имена (узнав которые, демоница обретет над ними магическую власть и сможет их пожрать). Они отвечают ей стихами, в которых искусно аллитерированы звуки их имен. Услышав имя, но не уловив его, Ятудхани вынуждена давать им по одному разрешение. Только новый их спутник (Индра) отвечает почти без аллитерации, но все же достаточно "невнятно", по ее признанию, чтобы она попросила его повторить ответ. Это воспринимается, очевидно, как нарушение (обязательного ритма в древнем ритуале "прения загадками"?) и делает ее уязвимой — Индра испепеляет ее своим "тройным жезлом" (tridaṇḍa — возможно также: магической силой своего "тройного контроля": над мыслями, словами и поступками). Святые набирают вволю лotosовых стеблей, и далее развивается известный сюжет о похищении их припасов Индрой для испытания их благочестия⁵⁴

Обнаруживая определенную преемственность по отношению к архаическому мифу (свидетельствуемому уже тем, что главным героем, одерживающим победу над стражницей лotosового пруда, является здесь сам Индра), эта переработка имеет некоторые точки схождения и с такими фольклорными отражениями мифа, как, например, легенда о Виджае (целью пришедших в обоих случаях является сбор лotosовых стеблей). Отличительной же ее особенностью является превращение в данной версии Шри или ее "якши" в роли "стража лotosового пруда" в фигуру безобразной ведьмы Ятудхани, природа которой раскрыта в предыдущей главе (XIII.94) это зловещий фантом-убийца женского пола (kṛtūā), вызванный к жизни черной магией царя Вришадарбхи на погибель ненавистным ему брахманам. Несомненно,

эта переделка архаического мифа, так же как "миф о пяти Индрах" и эпизод с "якшей-Брахманом" в "Кена-упанишаде", имеет целью дискредитировать кшатрийский идеал царственности, хотя в каждом из трех случаев задача и решается различными средствами.

Отражения того же мифа, порой уже весьма отдаленные, сводящиеся к использованию лишь некоторых его мотивов, можно усмотреть, например, в эпических сюжетах о походах героев в Гималаи к охраняемому якшами "лотосовому пруду" Куберы за лотосами или цветами мандара (Мбх. I.2.112; III.146.6-11; 152.2; 157-158; ср. в варианте "Рамаяны", излагаемом "Катхасаритсагарой", историю о таком походе Лавы, сына Рамы; в этом случае древняя схема сохраняется в относительной полноте: походу за лотосами предшествует охота царевичей на оленя, а следует за ним воцарение⁵⁵). В поздней литературе сказочных сборников фрагменты этой сюжетной схемы используются довольно широко, но строгая первоначальная последовательность редко сохраняется, мотивы перекомбинируются и переосмысливаются, подчиняясь законам волшебной-сказочной и романтической поэтики, а подчас и художественной фантазии профессионального литератора. Как на пример свободного художественного обыгрывания целой серии мотивов, некогда связанных с нашим мифом, можно сослаться на содержащуюся в "Катхасаритсагаре" историю Ашокадатты, который встречается на месте кремации с ракшаси: в первый раз она является ему как безобразная старуха, во второй — как прекрасная женщина, восседающая на троне под деревом; она переносит его в дом на Гималаях, где женит его на своей юной дочери, "подобной Шри", и дарит ему золотой лотос; когда он по поручению царя снова приходит к ней за другим золотым лотосом, она приводит его к лотосовому пруду, где он сражается со стражами-ракшасами, и т.д.⁵⁶

Прежде чем завершить обзор круга индийских сюжетов, реализующих с той или иной степенью полноты описанную модель, и перейти к установлению их связи с ритуалом и ее интерпретации, остается рассмотреть еще один древнеиндийский нарратив сходной сюжетной структуры, более всего, пожалуй, близкий европейским вариантам сюжета о "Безобразной невесте" и в то же время представляющий редкую возможность раскрытия ритуальных связей фольклорного сюжета не путем реконструкции, а на основе прямых данных текста.

История о путешествии Аштавакры в Гималаи и встрече его с таинственной "старой подвижницей" содержится в "Анушасанапарве", XIII книге "Махабхараты", в целом представляющей, как уже говорилось, относительно поздний слой в содержании эпопеи. В ее текстах преимущественно отражено мировоззрение странствующих, отшельничающих в лесах или осевших в центрах паломничества брахманов, в немалой мере окрашенное аскетизмом. Сквозной для первой половины XIII книги является тема порочности женщин, па-

глубности общения с ними. Тема эта служит поводом для включения в повествование иллюстративных сюжетов, выступающих в функции назидательных притч и легенд, но по существу имеющих сказочный характер. Развлекательность, достигаемая подчас путем введения в эти сюжеты бытовых и эротических элементов и странно сочетающаяся с их декларируемой дидактической функцией, призвана, видимо, уравновесить собой сухую, мрачно-аскетическую дидактику (тенденция, увенчавшаяся в классический период созданием целых дидактических сказочных сборников на тему о "женском коварстве", таких, как "Шукасаптати" или утраченный индийский оригинал "Синдбадовой книги").

К числу таких назидательных сказок, или легенд, принадлежит "Беседа Аштавакры и Дяш" (XIII.19—23), приводимая одним из собеседников, Бхишмой, в качестве ответа на вопрос Юдхистхиры: в чем смысл брачного союза? Почему он "дхармичен", если женщины по природе непостоянны и порочны? Бхишма отвечает ему лишь косвенно, сообщая "обычно излагаемую в этой связи древнюю легенду" (19.10).

Подвижник Аштавакра, плененный красотой Супрабхи, дочери мудреца Ваданьи, просит у последнего ее руки. Ваданья соглашается, но ставит Аштавакре предварительное условие: он должен совершить путешествие в "священную северную сторону" (*puṇyām uttarām diśām*) по конкретному маршруту — перевалить через Гималаи и, минуя ряд сакральных объектов ("обителей богов"), двигаться все дальше на север и достичь прекрасной долины, где ему встретится "славная старая подвижница, совершающая обряд посвящения" (*dīkṣām anuṣṭhitām* — 19.24). Всемерно выказав ей почтение, Аштавакра может вернуться и жениться на Супрабхе. "Если этот уговор (*samaṃ*) может быть исполнен, тогда — в добрый путь!" (19.25).

Аштавакра преодолевает Гималаи в пределах западной части нынешнего Непала и приходит затем к горе Кайласе (совр. Кайлас в Тибете), во владения бога Куберы. "Ракшасы во главе с Манибхадрой" (видимо, якши: Манибхадра — имя известного "царя якшей"; в мифологии эпоса классы якшей и ракшасов местами перестают различаться), стерегущие "лотосовый пруд" Куберы, провожают его во дворец, где Кубера оказывает гостю почетный прием. Для Аштавакры танцуют небесные девы, гандхарвы (музыканты богов) играют на своих инструментах. Здесь впервые в повествование вторгается мотив, хорошо известный по волшебной сказке: танцы и музыка столь божественно-прекрасны, что Аштавакра, зачарованный, перестает ощущать ход времени, не замечает, как пролетел целый "год богов" (360 или, по другому расчету, 128 тыс. земных лет). Все же он вспоминает наказ Ваданьи и, несмотря на предложение Куберы остаться, спешит продолжить свой путь.

Миновав ряд священных гор, Аштавакра оказывается наконец в поросшей лесом долине, украшенной "лотосовыми прудами"; здесь же течет река Мандакини (один из истоков Ганги); посреди долины стоит чудесный дворец. При-

глашенный войти семью неземной красоты девушками, Аштавакра принят во дворце старой женщиной "во всевозможных украшениях и беспыльных одеждах", с которой они проводят остаток дня за беседой. Ночью старуха, притворяясь, будто дрожит от холода, перебирается со своего ложа на ложе подвижника. Но Аштавакра остается бесчувствен к ее ласкам. Старуха пытается уговорить его, ссылаясь на то, что сам творец создал женщин сладострастными: "Нет для женщины ничего более желанного, чем близость с мужчиной. Побуждаемые богом любви, безудержно и безоглядно следуют женщины своему желанию: даже по горячим пескам могут идти они, не обжигая ног". Аштавакра не вправе отвергать ее, союз с ней, сулящий "все мыслимые восторги, земные и небесные", даруется ему как высшая награда за его подвижничество (20.55). Мудрец остается невозмутим. Он пытается выведать у старухи подлинный смысл и цель своего пребывания здесь, она отвечает, что он сам все поймет, после того как проживет у нее некоторое время.

На другой день перед закатом старуха прислуживает Аштавакре при омовении. Здесь вторично введен мотив "выпадения времени": "Ощущение теплой воды на теле и касания нежной руки были столь приятны, что не заметил подвижник, как целая ночь миновала". Только вид восходящего солнца возвращает его к действительности. Утром хозяйка угощает Аштавакру пищей, "подобной амрите"; вкус ее опять лишает героя ощущения времени, незаметно для него пролетает день и наступают сумерки.

Ночью старуха продолжает искушать Аштавакру. На его довод, что он не смеет прелюбодействовать с "чужой женой", она отвечает, что вольна распоряжаться собой, и предлагает ему себя в жены. Подвижник апеллирует к традиционной формуле: "в детстве отец ее стережет, в молодости — супруг, в старости — сыновья; женщина — себе не хозяйка!" Старуха заявляет, что она, несмотря на свой возраст, до сих пор оставалась целомудренной, не знала супруга и отвергнуть ее любовь было бы ошибкой. Здесь мы подходим к очень важному моменту в сюжете. Аштавакра произносит слова: "Каково мне, таково и тебе, каково тебе, таково и мне" (21.21), несомненно являющиеся формулой любовного признания⁵⁷. Выраженное в следующей полуплохе подозрение Аштавакры, не является ли все это испытанием, которому подверг его Ваданья (некоторые рукописи причем подчеркивают, что это уже не произнесенные вслух слова, а мысль, пришедшая ему на ум), не снимает значимости того факта, что подвижником выражена готовность уступить притязаниям старухи.

Сразу же за этим следует превращение старухи в прекрасную девушку, описываемое прямой речью Аштавакры: "Что за диво! Не знаю, как мне быть! Что за юная дева в божественном убранстве стоит передо мной? Неужели это она была дряхлой старухой, а теперь блещет молодой красой? Каких еще (чудес) мне ждать?" В последней фразе своего монолога Аштавакра выражает, однако, решимость

противостоять искушению. По его требованию, подкрепленному подразумеваемой угрозой "брахманского проклятия", женщина открывает ему свою истинную природу и смысл происшедшего: она — богиня Севера (uttarā diś), по настоянию Ваданьи подвергшая испытанию стойкость Аштавакры перед соблазнами и преподавшая ему необходимое для брачной жизни наставление: женщины по природе легкомысленны и сладострастны, их "даже в старости томит жажда соития" (22.5). Затем Аштавакра возвращается к Ваданье, рассказывает о наставлении, преподанном ему "великим божеством — Северной стороной света", и женится на Супрабхе.

Это сказочно-романическое по своему повествованию произведение производит впечатление лишь весьма поверхностно приспособленного для передачи той аскетической морали, которую Бхишма намерен сообщить Юджистхире. Логически неуместным выглядит прежде всего "любовное признание", с которым Аштавакра обращается к старухе; если допустить, что таким образом творцы текста рассчитывали придать больше драматизма повествованию, поставив героя как бы на грань падения, чтобы затем он все же продемонстрировал стойкость и верность долгу, то резоннее было бы ввести это "любовное признание" не до "преображения" героини, а после него, когда Аштавакра был бы побужден к нему не ухищрениями старухи, а красотой божественной девы. Противоречие между этой формулой объяснения в любви и последующей фразой, передающей колебания Аштавакры, ощущалось и самими носителями традиции, о чем уже было сказано, и единственным исследователем, уделившим внимание данному сюжету, — Й.Мейером, который попытался устранить его, натянуто перетолковав формулу признания в противоположном смысле⁵⁸. Применяя к "Махабхарате" в целом критерии "книжной" критики, исследователи в прошлом не раз оказывались вынуждены прибегать к такому насильственному сглаживанию противоречий. Фольклористов же подобные логические несообразности в тексте не только не пугают, но и имеют в их глазах особую значимость, поскольку, как пишет Б.Н.Путилов, обычно "как раз мотив „нелогичный“ принадлежит архаической версии и представляет собой след древнейшей традиции, в целом уже преодоленной"⁵⁹.

Преображение героини также не вызывалось бы никакой логической необходимостью в чисто "аскетическом" сюжете: в нем героине подобало бы или с самого начала быть прекрасной и юной, что придавало бы испытываемому герою искушению большую убедительность и драматизм, или быть и оставаться безобразной старухой, что подчеркивало бы постыдность ее страсти. На индийском материале первый случай представлен многочисленными легендами об искушении небесными девами или гетерами подвижников; второй случай засвидетельствован, например, джатакой № 61, сюжет которой Й.Мейер практически отождествлял с сюжетом об Аштавакре и "старухе". В джатаке наставник, желая внушить ученику мысль о порочности женщин и тем побудить его к уходу из мира, велит ему ухаживать за своей пре-

старелой матерью. Стодвадцатилетняя старуха пытается соблазнить юношу и в конце концов предпринимает покушение на жизнь сына, видя в нем единственную помеху своей старости⁶⁰. Со сказанием об Аштавакре джатаку сближают только образ любвеобильной старухи и аскетическая мораль: "Воистину женщины — само сладострастие и порочность". Ни одного из мотивов, сближающих сказание об Аштавакре с "мифом об Индре и Шри" или, например, с легендой о Виджае, в джатаке нет, а главное для нас в данном случае — нет мотива преобразования, все эти элементы не вызываются потребностями чисто аскетического сюжета на тему о порочности женщин.

С другой стороны, весьма показательно сопоставление легенды об Аштавакре с еще одним сюжетом из "Махабхараты", в котором использован мотив преобразования старой женщины в юную красавицу, — с так называемой "Историей старой девы" (*vrddhakanyūāḥ... caritam* — IX.51). Престарелая подвижница, намереваясь уйти из жизни, чтобы вкусить блаженство в небесных мирах, неожиданно узнает, что не сможет воспользоваться плодами своего благочестия, поскольку не была "очищена" супружеством. На сходке подвижников она предлагает половину накопленной ею духовной энергии и святости тому, кто возьмет ее в жены. Подвижник Шрингават соглашается стать ее мужем — но лишь на одну ночь. На брачном ложе старуха превращается в прекрасную девушку, а утром, к огорчению Шрингавата, возносится на небо. Таким образом, если в древнеиндийском фольклоре встречается мотив превращения старухи в девушку, то это преобразование происходит на брачном ложе, ему предшествует "акт любви". Отсюда следует, что формула любовного признания в легенде об Аштавакре является ослабленным выражением или рудиментом такого "акта любви" в первоначальной форме сюжета. Она стоит в противоречии с логикой сюжета в его "аскетическом" оформлении; заметно, что сюжет был искусственно и довольно поверхностно приспособлен к использованию в новой, дидактической функции. Удалив наслонения идеологии аскетизма, мы получим сюжет, предельно близкий европейской "Безобразной невесте". Об этом реконструированном сюжете главным образом и пойдет речь ниже.

Сюжет сказания об Аштавакре, как и большинства вышеописанных индийских фольклорных текстов, по общей структуре схож с определенным типом европейской волшебной сказки (в чистом виде представленным, например, польским вариантом "Безобразной невесты"). Еще в работе В.Я.Проппа "Исторические корни волшебной сказки" было бесспорно доказано, что все сюжеты этого жанра исторически обусловлены комплексом явлений инициации (посвящения). Ядро метасюжета волшебной сказки сложилось, по мнению В.Я.Проппа, под влиянием ритуала племенной инициации, являвшегося центральным социальным институтом в обществах с охотничьим и собирательским хозяйством. Мотивы сказки, связанные с воцарением героя (состязание жени-

хов царевны, конфликт героя со старым царем и т.д.), В.Я.Пропп трактовал как отражение частью послеинициационных предбрачных обрядов, частью — исторически существовавшего "порядка престолонаследия". Представляется, однако, возможным говорить об элементах волшебной сказки, связанных с "воцарением" героя, как об отражающих тоже инициацию, но иного типа, а именно посвящение в высший ритуальный статус представителя той или иной из участвующих в обмене и игровом соперничестве групп в ходе архаических календарных обрядов. Такие обряды характерны уже не для охотничье-собираТЕЛЬСКИХ, но для обществ с ранним производящим хозяйством.

В Европе пережитками этой системы циклических календарных ритуалов, приуроченных к "поворотам солнца", реализовавших институт церемониального обмена между единицами общества и имевших семантику "космологической драмы", можно считать карнавалы, праздники майские, купальские, новогодние с такими элементами, как игровые битвы Зимы и Лета, избрание "майского короля", "короля карнавала" и т.п. Недавними исследованиями сходная система архаической календарной обрядности обнаружена и в основе широкого круга явлений древнейшей индийской культуры⁶¹. Посвящение временного "царя" в календарном обряде занимает определенную ступень в типологическом ряду известных форм инициации (древнейшая племенная инициация, посвящение в "мужской союз", инициации воинская, шаманская, посвящение "сакрального царя", в историческую эпоху — церемония царской инаугурации и религиозное посвящение). Дифференцировать в фольклорном сюжете элементы, прямо отразившие племенное посвящение, от элементов, связанных с посвящением "сакрального царя" или другими последующими формами обряда, трудно, так как всякая исторически более поздняя форма ритуала инициации вбирает в себя элементы предшествующих форм. Учитывая эту трудность, попытаемся все же проанализировать связи сюжета об Аштавакре (вкуче с другими индийскими вариантами) с кругом явлений инициации, последовательно рассматривая его основные мотивы.

Мотивировка отсылки героя. Хотя история сватовства к Супрабхе, образующая своего рода обрамление сюжета, должна, казалось бы, относиться к этапу позднейшего его переосмысления. в мотивировке отсылки героя можно усмотреть древнейший инициационный мотив. Одним из назначений племенной инициации было подготовить юношу к браку, причем в традиционных обществах инициация часто производилась над неофитом членами именно той группы, которая состояла с группой посвящаемого в брачном обмене. В свете этого факт, что Аштавакра отправлен на испытание своим будущим тестем, приобретает особое значение. В волшебной сказке, как известно, герой отсылается для выполнения "трудных задач" отцом невесты, "старым царем". Другой вид мотивировки отсылки в родственных сюжетах — погоня за чудесным оленем — мо-

жет толковаться как пережиток охотничьей инициации, в которой божество посвящения выступало прежде всего в роли "хозяйки зверей". Однако преимущественная приуроченность этого мотива к сюжетам, завершающимся воцарением, заставляет предполагать его связь с какими-либо элементами царской обрядности (индивидуального посвящения).

Лес. Погоня или поиск непременно приводят героя в лесную чащу (в индийских сюжетах это обычно леса на склонах или в долинах Гималаев). "Связь обряда посвящения с лесом настолько прочна, — писал В.Я.Пропп, — что всякое попадание героя в лес вызывает вопрос о связи данного сюжета с циклом явлений посвящения"⁶². Для древней Индии мы почти не располагаем сведениями об архаических инициациях, однако религиозное посвящение — дикша — совершалось обычно в лесу, в удалении от жилья по меньшей мере настолько, "чтобы не были видны крыши деревенских домов"⁶³.

Голод. В сюжете об Аштавакре этого мотива нет, зато герои других версий (Виджая со спутниками, Пандавы, паломники у "лотосового пруда"; ср. братьев-королевичей в ирландской легенде) в лесу обязательно испытывают голод и жажду. При всей рациональной мотивированности этого мотива усталостью после погони и т.п. его постоянное место в повествовании дает повод предполагать возможную связь с обязательным на первой из трех ступеней, на которые распадается всякий обряд инициации⁶⁴, суровым постом. Согласно предписаниям ведийских текстов, посвящаемый на первом этапе дикши должен был довести себя голодом до крайнего истощения, превратившись в "кожу и кости"⁶⁵.

"Дом в лесу", который видит в конце своего пути Аштавакра (ср. приключение ирландских королевичей), сопоставим с "дворцом среди сада" в буддийско-тантристской легенде о посвящении Падмасамбхавы⁶⁶. Инициационное значение мотива достаточно известно. Индийская дикша обычно производилась в специальной хижине или особом ритуальном строении вроде беседки или навеса — мандапе⁶⁷, но иногда и под открытым небом, в пределах вычерченной на земле мистической диаграммы — мандалы⁶⁸. Ритуальной хижине, мандапе и мандале в равной мере присуща символика "центра мира"; ею же, но в ином оформлении (дерево у источника) определяется место действия в тех инициационного происхождения индийских сюжетах, где конкретно не представлен, как в легенде об Аштавакре, "лесной дом".

"Старуха" ("маска"). В "лесном доме" или у источника герой встречается с таинственным существом. В привлеченных нами текстах это всегда персонаж под чужой личиной ("старуха", "подвижница", якша, "плачущая женщина"), истинную природу которого герою предстоит разгадать. В архаических обрядах этому моменту соответствует явление исполнителей ритуала, использующих маски или другие способы изменения внешности⁶⁹. Существенно,

что во многих случаях в архаической инициации фигурирует именно маска старой женщины, "праматери", под которой скрывается распорядитель обряда⁷⁰. В индийской дикше (которая, мы должны помнить, сохраняет лишь пережитки архаики, в ведийской традиции с самого начала выступая как сложный религиозный ритуал) нет этого момента маскированности, однако "неузнаваемость" исполнителей для посвящаемого в большинстве случаев достигается иным средством: он вводится в ритуальный комплекс и пребывает там на протяжении всей первой части обряда (до момента сообщения ему "откровения") с завязанными глазами⁷¹.

Испытание. В большинстве вышеупомянутых индийских сюжетов испытание героя состоит в правильном ответе на вопросы или отгадывании загадок; только паломники у "лотосового пруда" скорее сами задают загадки его стражнице. Относительно ритуальной приуроченности такого обмена загадками не может быть сомнений — это отражение известных "диалогических прений" (космологического содержания) у символа мирового дерева, характерных именно для архаической календарной обрядности⁷². Если при племенной инициации от юности требовалось главным образом правильное поведение, мужество и выносливость, тайное же знание сообщалось ему только по прохождении испытаний, то претендент на завоевание высшего ритуального ранга в ходе календарной "космологической драмы" должен был доказать свою мудрость и знание мифической космологии. Приближенное представление о содержании такого ритуального диалога могут дать ведийские "брахмодья"⁷³, а в "Махабхарате", например, описанное в кн. III (гл. 134) "диалогическое прение" у водного источника, в котором, кстати, участвует и побеждает тот же Аштавакра. В нашем сказании об Аштавакре вся собственно "беседа" Аштавакры и Диш, возможно, продолжает формально подобное "диалогическое прение", ничего уже не имея с ним общего по содержанию.

Зато сказание об Аштавакре отражает, нам кажется, другой специальный вид инициационного испытания. Трижды повторен в нем мотив "сворачивания" или "выпадения" времени в сознании героя. В других сюжетах этого круга композиционно ему строго соответствует мотив "паралича", "каталепсии", "временной смерти" спутников героя или его самого ("парализованы", например, спутники Виджайи, младшие Пандавы в "Вопросах якши", "прежние Индры" и сам "нынешний Индра" в "мифе о пяти Индрах", царь Самварана в легенде о его встрече и сакральном браке с солнечной девой Тапати). Возможно, мотивы "паралича" и "временного провала" описывают одно состояние персонажа, но с разных сторон: первый — извне (герой лежит или стоит, оцепенев, недвижим, словно мертвый), второй — изнутри, через психику героя, в которой время как бы "сворачивается".

Мировому фольклору известны два употребительных мотива, основанных на противопоставлении скоростей течения времени в "этом" и "ином" мирах. Первый из них описыва-

ет своеобразное расширение времени в сознании, когда в некоторый временной атом оказывается вмещенным переживание целой жизни. По мнению ряда фольклористов⁷⁴, этот мотив генетически связан с изменениями в человеческой психике, вызываемыми действием алкалоида, содержащегося в индийской конопле (каннабинына), как бы ускоряющего в сознании смену мыслей и восприятий, в результате чего субъективное ощущение времени резко расходится с течением времени физического. Учитывая, что производные конопли издревле использовались в ритуальной практике многих народов, можно признать связь фольклорного мотива с этой практикой весьма вероятной (хотя самозарождению или укоренению заимствованного мотива мог, разумеется, способствовать также анализ сновидений, переживаний в эпиплетическом припадке или в искусственно вызываемом транссе). Чаще всего этот мотив "гашишной грезы" (А.Краппе) используется в сюжетах об ученичестве у колдуна или духовного наставника, о призвании поэта, шамана, пророка, что дает повод увязать мотив с конкретным видом инициации: индивидуальным посвящением шаманского типа.

В легенде об Аштавак्रे мы имеем прямо противоположный по строению мотив ("Рип ван Винкль") — "обычный в сказках, — как писал И.И.Толстой, — мотив быстротечности времени в стране смерти, где год проходит для сознания человека как один день"⁷⁵. Речь идет, разумеется, о волшебных сказках, постоянные мотивы которых, как говорилось выше, соотносимы с реальными элементами обряда инициации. В частности, на формирование мотива "Рип ван Винкль" могла повлиять практика использования в архаических инициациях сильнодействующих ядовитых, одурманивающих средств, благодаря которым (в сочетании с постом и различными видами истязания) и достигалось переживание посвящаемым в обряде своей "временной смерти" (а также восприятие его состояния как "временной смерти" окружающими). Существенно, что такие вещества вызывали не "развертывание" времени в сознании, а, напротив, его "сворачивание", "провалы" в восприятии времени, а также засвидетельствованные этнографами нарушения памяти⁷⁶.

Предположение, что такие вещества могли использоваться и в архаических обрядах древней Индии, не содержит в себе ничего невероятного. Практика употребления наркотиков для достижения транс, осмысляемого как путешествие в мир богов, известна здесь с древнейших времен и засвидетельствована, например, в "Ригведе" (X.136) и "Махабхарате" (см., например, II.11.6, где Нарада спрашивает у Сурьи, посредством какого зелья можно достичь мира Брахмы). В среде аскетов наркотики широко использовались в эзотерических ритуалах до последнего времени, особенно у тантриков, натхов и сиддхов⁷⁷.

В описании обители Диш, какой она предстает взору Аштавакры, содержится упоминание о том, что воды протекающей здесь реки усеяны цветами *mandāra* (XIII.20.36). В некоторых других фольклорных нарративах этого круга

цветы mandāra являются вкуче с лотосами или сами по себе объектом поисков героя: "Бхима на Гандхамадане /в Гималаях/ разорвет /охраняемый якшами. — Я.В./ лотосовый пруд ради цветка мандара" (Мбх. I. 2. 112); в "Катхасаритсагаре" Вальмики приказывает Лаве достичь лотосового пруда и сада Куберы, одолеть якшей и принести "волотых лотосов и цветов мандара"⁷⁸. Идентификация растения, играющего столь заметную роль в сюжете, может, нам кажется, помочь раскрытию ритуального фона для мотивов "временного провала" и "каталепсии".

Слово mandāra в санскрите несет двойное значение. Согласно общераспространенным мифологическим представлениям, мандара — "райское" дерево, растущее в саду Индры (или Куберы), добытое при пахтанье океана. Есть миф о том, как Кришна похитил это райское дерево у Индры для сада Рукмини, откуда и произошел его земной эквивалент — дерево того же имени, ботанически определяемое как *Erythrina Indica* (коралловое дерево)⁷⁹.

Но в то же время словом "мандара" обозначается и дурман — древовидное растение, все разновидности которого содержат алкалоиды атропин и скополамин, из которых последний обладает особенно резким и сильным снотворным и наркотическим действием⁸⁰. Мандара — дурман, в повседневном обиходе чаще именовавшийся dhattūra (откуда и ботаническое обозначение: *Datura*), до недавнего времени употреблялся аскетами для достижения транса, но в очень малых дозах, так как большие действуют на сердце и мозг, вызывая паралич и смерть, в лучшем случае — оказывают исключительно сильное оупляющее действие на психику⁸¹. От средних веков до наших дней может быть прослежена непрерывная традиция использования дурмана грабителями, усыпляющими с его помощью свою жертву⁸².

Представляется вероятным, что роль цветов мандара в рассматриваемых нарративах обусловлена использованием дурмана в архаическом посвятельном ритуале. Наркотическими свойствами растения можно объяснить обычную функцию этих цветов в индийском фольклоре как посредников между мирами: принесенные ветром из райского сада, они побуждают героев предпринять путешествие в мир богов; в буддийских легендах падение с неба цветов мандара оповещает людей о великом событии (например, о нирване Будды)⁸³. В одном из нарративов нашего круга мотив цветов мандара непосредственно соединяется с мотивом каталепсии, магического сна: Лава в "Катхасаритсагаре", одолев якшей, набирает лотосов и цветов мандара и пускается в обратный путь, но под придорожным деревом его валит с ног непробудный сон. Проходящий мимо Лакшмана находит спящего богатыря подходящей жертвой для пурушамедхи, которую Рама собирается совершить в Айодхье; он будит Лаву и в поединке парализует его волшебным, "помрачающим сознание" оружием (мотив каталепсии удвоен), после чего доставляет в столицу. Там Лава и прибывший к нему на выручку Куша опознаны своим отцом — Рамой, и приключение заканчивается воцарением юных героев.

Этимология слова *mandāga* свидетельствует, что оно первоначально относилось скорее всего не к коралловому дереву, лишенному токсических и наркотических свойств, а именно к дурману; как прилагательное, *mandaga* (= *manda*) означает "медлительный", "вялый", "тупой", "глупый"; название, таким образом, согласуется с действием наркотика (ср. русское название беладонны, также содержащей атропин: "сонная одурь").

В переносе названия "мандара" на безобидное коралловое дерево можно усмотреть один из приемов "мифопоэтической цензуры", имеющей целью гарантировать сохранение сакральной информации об употребляемом в ритуалах средстве, но в то же время замаскировать эту информацию самым тщательным образом⁸⁴. Способ маскировки, используемый в данном случае древнеиндийской традицией, находит некоторое соответствие в традиции древнегреческой: в гомеровском гимне Деметре описывается состав ритуального напитка, употреблявшегося в Элевсинских мистериях; в него входят как будто лишь вода, мята и ячменная мука. Однако Р. Уоссон и его соавторы по книге "Дорога в Элевсин" считают, что под словом *alphī* ("ячмень") в тексте скрыто указание на спорынью, грибок, содержащий сильнейший алкалоид, который и придавал всему напитку галлюциногенные свойства⁸⁵.

В демоноборческом варианте мифа о воцарении Индры в состоянии "временной смерти" пребывают соперники победителя, "прежние Индры" — Бали, Прахлада и др. О них говорится, что они "связаны путами (*pāśa*) Времени" или "путами Варуны". Возможно, этот момент мифа также связан с фактом использования в ритуале наркотического вещества. В иранском предании, воспроизводящем ту же схему индоиранского демоноборческого мифа, царь Хаосрава (*Haosravah*) идет войной на Франхрайяна (позднейший Афрасиаб), мстя за смерть своего брата Сийавуша. Франхрайян, подобно демону — противнику Громовержца в "исходном мифе", прячется под землей. Тогда на помощь Хаосраве приходит Хаома — бог ритуального наркотического напитка. Хаома "связывает" Франхрайяна и выдает его на расправу Хаосраве. В этом "связывании" И. Гершевич видит метафору, описывающую действие хаомы⁸⁶.

Однако "связанными" остаются лишь "недостойные царства" соперники мифического героя, сам он должен сбросить оцепенение, чтобы достичь "царственности". В "мифе о пяти Индрах" "нынешнего Индру" выводит из каталепсии, как мы видели, прикосновение Шри. Следом обрядовых действий архаического ритуала, выводящих посвящаемого из состояния "временной смерти", в символике тантристской дикши можно считать, очевидно, снятие "пут" (*pāśa*), иногда обозначаемое простым прикосновением наставника, но иногда изображаемое "реалистически" — разрезанием обвитых вокруг тела посвящаемого нитей⁸⁷.

"А к т л ю б в и". Ранее говорилось, что племенная инициация, как и обряды достижения зрелости развитых куль-

тур⁸⁸, имела одной из целей подготовить посвящаемых к браку. На среднем этапе обряда ("приобщение") посвящаемым нередко давались наставления в сфере эротики, демонстрировались символы полового акта и т.д. Мифологически обряд посвящения не только в члены племени, но даже в сугубо "мужские" союзы связывался часто с образом "старой женщины", "праматери — основательницы союза". Иногда старые женщины непосредственно участвовали в церемониале посвящения, в других случаях "старуха" выступает лишь как маска. Образу "старухи" и обрядовым действиям, в которых она участвует, бывают присущи элементы эротики. С другой стороны, в "мужском доме" обычно находятся молодые девушки, состоящие с посвящаемыми в отношениях свободного сожителства⁸⁹. Таким образом, женское начало в обрядах посвящения имеет как бы два лица: это "старуха" (причем чаще "ненастоящая", "маска") и "девушка лесного дома", мифическая "праматерь" — и ее ритуальная заместительница. Двойственность женского персонажа могут наследовать и обряды посвящения более поздних типов ("шаманские", "царские"). В конечном счете к этой двойственности женского персонажа в ритуале восходит так или иначе двойная природа героини и мотив ее преобразования (сохраняющий ту же, что и в ритуале, последовательность смены образов) в сюжете "Безобразной невесты".

Этот комплекс представлений и обычаев широко представлен в индийском племенном мире. "Божественная праматерь" выступает покровительницей института инициации, например, у ангами-нага⁹⁰. У мунда неженатым юношам, жившим в "мужском доме", покровительствовало женское божество Мутри Чанди⁹¹; в то же время вместе с юношами в "мужском доме" ночевали незамужние девушки⁹². Последний обычай у многих племен развился в институт гхотула — дома, в котором, пользуясь полной половой свободой, жили все юноши и девушки племени до вступления в брак⁹³. Хотя сопоставление современных ритуалов племенного мира с фактами древней индоевропейской культуры имеет преимущественно типологическое значение, мы не должны забывать при этом, что мифология и обрядность санскритоязычной ведийско-индуистской традиции развивались в постоянном контакте и взаимодействии с архаической (как арийской, так и неарийской) мифологией и обрядностью. Некоторые авторы, например, полагают, что мундские божества Чанди и Тота-бури ("нагая старуха", "праматерь" мифологии мунда) трансформировались в "Большой традиции" в особые образы Дурги: Чанди и Дигамбари ("одетая сторонами света", "нагая")⁹⁴.

Ряд данных позволяет утверждать, что у древнейших индоариев определенную роль в посвятельной практике играл сексуальный элемент и существовали ритуальные институты, подобные вышеописанным. Упомянуемое в древнейших текстах "собрание" (sabhā) давно уже интерпретировалось некоторыми исследователями как "мужской дом"⁹⁵. Некоторые черты действительно сближают это архаическое индоарий-

ское учреждение с "мужским домом". Столь значимый в основном сюжете "Махабхараты" мотив "оскорбления Драупади"⁹⁶ основан на предствлении о недопустимости пребывания в сабхе для замужней женщины. Упоминание о месячных Драупади было, несомненно, введено в повествование позднее, когда уже забылась истинная причина, по которой "законная жена" не смела появиться в "собрании"⁹⁷. В "Каушитаки брахмане" (VII.9) недвусмысленно говорится, что само по себе появление замужней женщины в сабхе пятнало ее позором⁹⁸. О том же свидетельствуют слова, которыми выражает свой протест насильно приведенная в "собрание" Драупади: "В старину законных жен (dharmyaḥ striyaḥ) не приводили в сабху; (ныне) погибла извечная дхарма среди Кауравов!" (II.62.9).

Разумеется, замужним женщинам взбрынулось являться в "собрание" не потому, что, как думали А.Макдонелл и А.Б.Кийт, для них была запретна сфера "политической деятельности"⁹⁹. Появление в сабхе, очевидно, автоматически ставило законную жену в один ряд с другого рода женщинами, которые постоянно там присутствовали, но отнюдь не в связи с "политическими делами", а в особой ритуальной роли. Характеристику этих "женщин сабхи" можно косвенно вывести из слов, которыми Карна пытается оправдать действия Кауравов в отношении Драупади: "Богами назначен жене супруг... эта же — принадлежит многим и потому считается bandhakī. Что же странного, если привели ее в сабху в одной лишь (нижней части) одежды или вовсе без платья!" (II.61.35—36). Bandhakī — в позднейшем употреблении: "распутная женщина" — этимологизируется М.Моньер-Уильямсом как "связанная (со многими мужчинами)"; но нам кажется, что термин мог первоначально обозначать скорее женщину, активную в сексуальных отношениях, "ловящую" мужчин, "навязывающую" себя (ср. такие значения bandhaka /мужского рода/, как "ловец", "охотник", "наильник"; ср. ниже об активной роли mahānagnī в ритуальном соитии, описываемом в "кунтапа-гимне" "Атхарваведы" /XX. 136/). Другое словарное значение bandhakī ("бесплодная женщина") может быть поставлено в связь с отмечавшейся этнографией поразительной редкостью зачатия и беременности среди "девушек мужского дома"¹⁰⁰. Из слов Карны следует, что "женщины сабхи", подобно "девушкам мужского дома", не состоят в регламентированном ("дхармическом") браке, "принадлежат многим" и лишены одежд (о чем говорит и намерение Духшасаны сорвать одежду с приведенной в сабху Драупади, II.61.45; ср. ниже о наготы mahānagnī); очевидно, что функция их в сабхе в первую очередь сексуальна. Но половое общение в сабхе первоначально должно было носить преимущественно обрядовый характер. Постепенное превращение "женщин сабхи" в презираемых "распутниц" или "рабынь" (II.59.1; 60.27) шло, надо думать, параллельно с превращением сабхи из "мужского дома" в дом "царского собрания", служивший уже не столько ритуальным, сколько различным светским нуждам кшатрийской знати.

Ритуальное, посвяtitельное значение полового общения в сабхе свидетельствуется "Сказанием о восхождении Арджуны на небо Индры" (Мбх., Бомб. изд., III.42-46; ср. Крит. изд., III.43-45), которое, видимо, воспроизводит в своем сюжете последовательность действий обряда кшатрийской инициации¹⁰¹. В ряду различных умений и искусств, которым Арджуна обучается в "небесной сабхе" своего божественного отца Индры, фигурирует и искусство любви, преподать которое герою должна небесная дева (апсара) Урваши. Арджуна отвергает любовь вечно юной апсары, так как она, согласно генеалогическим преданиям, является прародительницей его династии. В этом отказе следует видеть характерное "обращение" героическим эпосом мифоритуальной схемы, диктуемое как мировоззренческой установкой, так и особенностями художественной системы героического эпоса. Но, отвергая любовь божественной девы, женщины "небесной сабхи", Арджуна тем самым совершает прегрешение против ритуальных норм и мифологического миропорядка. В повествование вводится характерный для многих эпосов мотив мести богини¹⁰². Проклятием Урваши обусловлена "бесполость" Арджуны в последний год изгнания Пандавов; если инициационный союз с "женщиной лесного дома" делал посвящаемого пригодным к вступлению в брак, то в героическом эпосе отвержение героем богини ведет к прямо обратному следствию (в этой связи можно, впрочем, упомянуть и распространенное у племен, практикующих добрачное инициационное общение девушек и юношей в "больших домах", верование, согласно которому "девушка мужского дома" способна из ревности наказать с помощью колдовства вступившего в регламентированный брак юношу импотенцией или бесплодием)¹⁰³. Примечательно, что, мотивируя свой отказ, Арджуна обыгрывает уже известную нам двойственность образа женского божества посвящения¹⁰⁴.

Сведения о ритуальной роли женщин в сабхе дают повод предположить, что у древнейших индоариев (во всяком случае, у некоторых их групп), как и у многих племен, описанных этнографами, юноши "имели каждый в своей жизни последовательно два брака. Один — вольный, в „большом доме“, брак временный и групповой, другой — после возвращения домой, брак постоянный и регламентированный, брак, из которого создается семья"¹⁰⁵. В свадебном гимне "Атхарваведы" (XIV.1) два эти вида брака связаны как будто определенной ассоциацией: "Оделите ее (невесту), о Ашвины, тем великолепием (или: „силой" — *varcas*), которым обладают (букв. „освящены", „окроплены" /?/ — *abhi + sic*) ягодицы *mahānagnī*, или *surā*, или игральные кости" (I.36). Вероятно, богов просят здесь перенести на невесту сакральную силу тех благ, которыми пользовался жених, живя прежде в "мужском доме". Сура (*surā*) — характерно кшатрийский хмельной напиток, который, возможно, пили в "доме собрания"; игра в кости, вне всякого сомнения, происходила только в сабхе. Термин *mahānagnī*

до сих пор переводили как "проститутка", "куртизанка" или "наложница"¹⁰⁶; если обществу индоариев и были известны такие понятия, было бы весьма странным ассоциировать с ними невесту в свадебном гимне. Мы вскоре убедимся, что термин *maḥānagñī* употреблялся исключительно в контексте посвячительных ритуалов. Видимо, и здесь этот термин обозначает "женщину сабхи", приобретающую посвящаемого к "фундаментальным таинствам жизни и плодородия"¹⁰⁷, чем необходимо осязался его последующий, "постоянный и регламентированный" брак.

Единственным известным текстом, специально связанным с *maḥānagñī*, является гимн "Атхарваеды" (XX.136), один из так называемых "кунтапа-гимнов" (вариант его содержится в Шанкхаяна-шраута-сутре XII.24; отдельные стихи, вместе с другими сходного содержания приводятся в Ваджасанейи-самхите XXIII.22–31; ср. Шанкхаяна-шраута-сутра XVI.4). В стихах гимна прямо или метафорически описывается половой акт. В этом ритуальном соитии *maḥānagñī* является активной стороной, она преследует партнера, побуждая его соединиться с нею. Противопоставление махангни партнеру как "полной", "толстой" (*pīvarī*) "исхудалому", "маленькому" (*kr̥ṣīta*), так же как и значение слова *maḥānagñī* ("большая нагая /женщина/", где "большая" может иметь значение, свойственное детскому языку: "старшая", "взрослая"), заставляет думать, что данный текст восходит к обрядам архаической инициации подростков, для которой вполне естественно некоторое возрастное различие между посвящаемым и "женщиной мужского дома", осущестляющей эротическое посвящение¹⁰⁸.

Тем примечательнее с точки зрения исторической типологии инициации, что стихи из "кунтапа-гимна" "Атхарваеды" (XX.136) использовались в одной из разновидностей царского посвящения — ашвамедхе. Включение ритуала ашвамедхи ("жертвоприношения коня") в более или менее переработанном виде в ведийскую систему ритуала наряду с другими царскими посвячительными обрядами, такими, как раджасуя и ваджапея, явилось, возможно, вынужденной данью традиции архаической общественной обрядности¹⁰⁹. В обряде сохраняется ряд пережитков эротической символики посвящения. Перед началом обряда, ровно за год до совершения основного жертвоприношения, царь проводил ночь в ритуальной хижине, окруженный своими женами, возлежав на бедрах жены-фаворитки, но воздерживаясь от соития (Шатапатха-Брахмана XIII.4.1.8–9). После этого жертвенного коня отпускали в годичное странствие. Царь в течение этого года соблюдал обет воздержания; коня также удерживали от половых сношений. Отмечая этот любопытный параллелизм, Я. Гонда допускает, что таким образом предполагалось "увеличить мужскую силу" обоих¹¹⁰. По истечении года коня торжественно приносили в жертву, и здесь имел место известный ритуал соединения главной царицы с убитым животным. Произносимые при этом участниками ритуала стихи частично совпадают со стихами "кунтапа-гимна" (Ат-

харваведа XX.136) и описывают совокупление человеческой пары (см. Ваджасанейи-самхита XXIII:26–32). Не лишено оснований предположение С.А.Данге, что жертвенный конь замещает в данном случае посвящаемого — царя¹¹¹, во всяком случае в публично исполняемом обряде (сам царь, завершив годичный период воздержания, мог параллельно совершать тайный эротический обряд). С точки зрения автора ритуалистических текстов, стихи, произносимые при соединении царя с конем, есть лишь дань древней традиции; они характеризуются как "нечистая речь" и требуют "очистительных" действий, чтобы устранить их вредные следствия для эффективности обрядов (Шатапатха-брахмана XIII. 2.9.9; 5.2.9–10). Но чрезвычайно знаменательно, что в одном месте "Шатапатха-брахманы" (XII.2.9.1–7) содержание этих стихов перетолковывается как аллегория обречения жертвователем царственности (śrī).

Помимо царских инаугурационных ритуалов элементы архаической обрядности сохраняются также в ведийском ритуале религиозного посвящения — дикше (через это общее наследие наилучшим образом объясняется отмечавшееся исследователями¹¹² значительное сходство дикши с царскими обрядами). Я.Гонда показал, что заклинательные формулы, сопровождавшие древнейшую ведийскую дикшу, не имеют связи с ее инициационным характером и, очевидно, перенесены сюда из других обрядов, что говорит в пользу заимствования этого ритуала ведийской системой шраута из какой-то иной традиции¹¹³. Ведийская дикша помимо своей религиозной функции (перевести посвящаемого в "более высокий план бытия", гарантировать ему бессмертие) удерживает в качестве побочной архаическую функцию магического влияния на силы плодородия¹¹⁴.

Неясное указание на приобщение посвящаемого к сфере сакрального через божественное женское начало содержится в описании дикши, предшествующей ведийскому ритуалу праваргья (которому и в основной его части присуща эротическая символика)¹¹⁵. В центральный момент обряда посвящаемого вводят в мандалу и, сняв с глаз повязку, демонстрируют ему ряд объектов, в том числе "нагую взрослую женщину" (mahānagnā = mahānagnī; ср. также ниже о mahānagnī в тантризме). О каких-либо эротических действиях с участием mahānagnā не упоминается (отметим, однако, слова, произносимые супругой жертвователя, которая во время всего обряда остается дома: "Плодовитая женщина возляжет с тобой. Плодовитая, носящая в себе семя, она даст тебе сына..."). По мнению Й.А.Б.ван Бейтенена, mahānagnā символизирует плодородие, стимуляция которого являлась одной из первоначальных целей обряда¹¹⁶.

В классической ведийской дикше символика посвященного соития преимущественно вытеснена символика "эмбрионального состояния" и "нового рождения" (см., например: Шатапатха-брахмана III.1–2; Айтарейя-брахмана I.3; Каушитаки-брахмана VII.2.). Однако между двумя этими формами, в которых может быть символически выражена идея пе-

рехода посвящаемого в сферу сакрального, наблюдается определенная и устойчивая связь. Она прослеживается уже в наиболее архаических обрядах посвящения, известных этнографам, как, например, в австралийском ритуале Кунапипи, где имитация юношами-посвящаемыми "возвращения в лоно Матери" сопровождается ритуальной оргией остальных членов племени¹¹⁷. В ведийской дикше, предшествовавшей обряду агништомы, представлены параллельно оба вида символика. В центральный момент обряда жрец усаживает посвящаемого на две шкуры черных антилоп, положенные одна на другую внутренней стороной и в прилегающей к задним ногам части скрепленные между собой через отверстия; этим символизируется брачный союз (mithuna) Неба и Земли, а также, видимо, и утроба, в которой посвящаемый, как эмбрион, будет находиться до "нового рождения"¹¹⁸. Опясавшись шнуром, завязав узлом концы нижней одежды и укрыв голову тканью, посвящаемый символически уподобляется эмбриону. Затем он привязывает к своей одежде рог черного оленя. Эта деталь побуждает составителей текста пространно (Шатапатха-брахмана III.2.1.18–25) повествовать миф о совокуплении Жертвенного обряда (уајла, м.р.) и Речи (vās, ж.р.). Жертвенный обряд, как представитель богов, сманивает Речь от владеющих ею асуров. Яджня соединяется с Вач; опасаясь, что от их союза родится существо, превосходящее его могуществом, Индра "становится зародышем и входит в это соитие". Затем он выходит из утробы, прорвав ее, чтобы сделать впредь бесплодной. "Новое рождение" посвящаемого уподобляется этому рождению Индры; он как бы рождается от "союза" рога, висящего на краю его одежды, и шкуры, в которую рог упирается острым концом; два эти предмета отождествляются с участниками первоначального мифического соития¹¹⁹. Следующее действие посвящаемого указывает на связь этого элемента дикши с архаическими ритуалами плодородия — проведя концом рога черту по земле, посвящаемый говорит: "Сделай обильными всходы на полях!" (Шатапатха-брахмана III.2.1.30; Ваджасанейи-самхита IV.10). Не исключено, что переключение повествования с описания ритуальных действий на изложение мифа могло быть средством метафорического указания для посвященных на реальные тайные эротические действия, имевшие место в священной хижине в этот момент обряда¹²⁰. Но особенно важно, что в изложении мифа намечен мотив инцеста. Этот мотив еще более четко выражен в обряде посвящения в высшую степень одной из школ буддийского тантризма, обнаруживающем непосредственную преемственность от мифа и ритуала дикши в его "внутреннем", медитативном аспекте: чтобы "превратиться в Будду", аскет "умирает для мира" и обретает прозрачное "тело промежуточного существования". В "специально сооруженной" беседке он созерцает Будду в любовном соединении с Тарой. Во время этого сочетания богов он входит в утробу Тары, к которой сам испытывает влечение. После этого он рождается Буддой¹²¹. Сочетание по-

святительной символики соития и столь же инициационной символики "возвращения в утробу" реализуется, очевидно, в распространенном мифологическом и фольклорном мотиве инцеста с матерью¹²². Исходным пунктом развития является и здесь, как нам кажется, вышеупомянутая двойственность образа женского божества посвящения в архаическом ритуале, одновременно представленного и партнершей в ритуальном соитии — "девушкой лесного дома", и маской "старухи-праматери".

В ритуалах дикши послеведийской, индуистской эпохи полностью отмирает как символика соития (поскольку обеспечение плодородия теперь не осознается даже побочной целью обряда), так и символика нового рождения (ибо в свете новых концепций сансары и мокши всякое рождение есть именно то, чего следует избегать)¹²³. Вообще, внешний символизм ритуала в этот период вытесняется символизмом и практикой "внутреннего делания", духовный прогресс уже не обозначается драматическими перипетиями испытания, временной смерти и нового рождения, а составляется сменой духовных состояний посвящаемого, вызываемых медитацией на священных предметах, сообщением мантры, иногда — прикосновением наставника и т.д.¹²⁴.

Однако где-то за пределами санскритоязычной индуистской традиции, в периферийной среде¹²⁵, архаическая обрядность с элементами эротики, несомненно, продолжала существовать как своего рода "низовое подводное течение"¹²⁶ вплоть до середины I тысячелетия н.э., когда ее влияние внезапно сказывается в ритуальной символике и практике нового религиозного движения — тантризма. По распространенному мнению, ритуальная традиция "прототантризма" была не буддийской и не индуистской и первоначально не сопровождалась сколь-либо развитой "метафизической интерпретацией"¹²⁷. Ошибочным, однако, было бы полагать, что прототантризм вызревал обязательно в неарийских кругах¹²⁸ и совсем не оставил следов в санскритских источниках. Д.Чаттопадхья справедливо усматривал прототантризм в пережитках эротической магии плодородия, сохранных в стихах, которые произносились в момент соединения царицы с конем при ашвамедхе¹²⁹; как мы отмечали выше, вкупе с такими текстами, как "Атхарваведа" (XX.136) и "Шанкхаяна-шраута-сутра" (XII.24), эти стихи, несомненно, составляют прямое наследие арийского архаического ритуала. В эпоху раннего индуизма мы не находим в санскритских текстах прямого отражения архаических обрядов, но в памятниках, засвидетельствовавших мировоззрение достаточно широких кругов общества, как, например, в эпосе, часто встречаем мифологические представления, предположительно связанные с ними и восходящие к той же среде. Таково прежде всего представление об эротическом блаженстве в раю Индры, где небесные девы услаждают павших в бою героев, но куда после смерти попадают аскеты, постники, щедрые дарители, а также в стране Уттара-Куру, где "женщины ведут себя вольно",

"нет ревности между мужчинами и женщинами", и т.д. (Мбх. XIII.105.26; ср. XIII.78.24–26; XIII.110)¹³⁰. В нашем сюжете об Аштавакре Диш говорит подвижнику, что наслаждение с ней даруется ему как "плод", вознаграждение его аскезы (XIII.20.55; в сказании о восхождении Арджуны на небо Индры блаженство героя с Урваши, хотя и отвергнутое героем, также подготовлено его предшествующим тапасом, аскетическим самоистязанием). Идеал достижения "эротического рая", контрастирующий с высшим, с точки зрения дидактических текстов "Махабхараты", идеалом "освобождения", соответственно и ставится не перед йогами и философами, но главным образом перед представителями небрахманских слоев общества, для которых основная религиозная обязанность — добросовестное исполнение своих дхармически-социальных функций (для кшатриев — следование воинскому долгу, для кшатриев и вайшьев — щедрые дарения брахманам), а также перед лицами, придерживающимися народных, не ведийских и не йогических форм религиозной практики (как, например, постничество и паломничество, прямо рекомендуемые "Махабхаратой" в качестве своего рода "обрядности для бедных", III.80.34–40; XIII.110.2–4, или тапас, аскеза, чаще всего трактуемая в "Махабхарате" не как йогическая медитация, но в народном духе — как самоистязание, путем которого обретаются магические способности). Очевидно, что унаследованный от архаической мифологии идеал эротического райского блаженства в эпоху раннего индуизма сохранялся главным образом в народной религии; "Большая традиция" лишь в порядке компромисса допускала его как предлагающий посильный "путь" для бедняков и невежд. Но в текстах индуистского тантризма этот идеал уже выступает как плод основной для этого учения религиозной практики: преданному почитателю богини сулится любовь небесных дев во главе с Урваши¹³¹.

Разумеется, тантристскими текстами древний эротический ритуал уже вознесен на высокий уровень философского умозрения. Братский союз Праджни и Упайи — в буддийском, Девы и Шивы — в шиваитском тантризме, Радхи и Кришны — в бенгальской сахаджи символизирует взаимодействие двух верховных начал в микро- и макрокосме. В ритуале посвящения, практиковавшемся монахами великих буддийских монастырей или высшим культурным слоем последователей индуистской тантры, приобщение посвящаемого божественному женскому началу оформлялось скорее всего чисто символически¹³². Однако известно, какую огромную роль играли оргиастические, эротические элементы в посвячительной обрядности массового тантризма и шактизма; достаточно упомянуть такие ритуалы, как рапсамакāra, śrīpūjā, śrī-sakra и т.д. Хотя в отдельных случаях подобные обряды действительно, может быть, и являлись плодом "материализации" на низших уровнях культуры того, что на высших воспринималось как символическое¹³³, ошибочно в целом представлять происхождение народных форм тантризма как

результат "опускания" в массы и деградации высоких философских концепций¹³⁴. В действительности процесс был преимущественно обратным, т.е. восходил от конкретного к абстрактному, от архаической мифологии и обрядности к философии и мистике. Об этом говорит как то, что со временем в тантристских текстах нарастают религиозно-философские и бледнеют архаические черты, так и то, что центральная для тантры концепция космогенеза как результата сочетания мужского и женского начал, несомненно, является следствием переноса в область религиозной философии архаического мифа.

У индуистских и буддийских тантриков бытует множество легенд, повествующих о посвящении древних святых и вероучителей в высшую сферу духовности через ритуальное соитие с обладающим особой мистической силой и тайным знанием женским существом¹³⁵. Мифологически эти ритуальные партнерши описываются как "йогини" (*yoginī*)¹³⁶, "дакини" (*dakīṇī* — дикие, зверообразные женщины, обладающие и наделяющие посвящаемого, по представлению тантриков, особой сверхъестественной силой), а также, что особенно значимо в связи с некоторыми индийскими сюжетами типа "Безобразной невесты", как "якшини" (*yakṣiṇī*)¹³⁷.

Обряд посвящения, описываемый в санскритских текстах индуистской тантры, испытал сильное влияние брахманского обряда упанаяны и пуранических форм индуистской дикши¹³⁸; символика эротического приобщения, так же как и "возвращения в утробу", представлена здесь в ослабленном виде¹³⁹. В буддийских тантрах эротический аспект инициации выражен более открыто, чем в их индуистских аналогах. Согласно взглядам буддийско-тантристской школы ваджраяны, всякий духовный прогресс адепта возможен только при условии ритуального соединения его в ходе посвящения (*abhiṣeka*) с Махамудрой (*Mahāmudrā*), "великой женщиной" (ср. *mahānagnā*). В одном ваджраянистском сочинении VII в. подробно описан ритуал абхишеки, в котором Махамудра представлена, очевидно, реальной женщиной (она, как сказано, должна быть внешне привлекательна и богато убрана украшениями). В кульминационный момент обряда наставник "в присутствии всех собравшихся соединяет" посвящаемого с Махамудрой¹⁴⁰. В другом описании абхишеки женский персонаж, соединение с которым посвящаемого реализует принцип *grajjorāya*, определяется как "йогини". "Йогини могут присутствовать только в воображении или быть представлены реально"; в последнем случае роль йогини исполняет "шестнадцатилетняя девушка... носящая знаки Пяти Семейств, искушенная в Тайном Пути и получившая отпущение грехов". Комментарий придает такому реальному обрядовому соитию сниженное значение в сравнении с символическим; оно предписывается для "глупых мирян", дабы преподать им "путь чувственности"¹⁴¹. Но исторически этот путь и был, надо полагать, той основой, на которую наложились все метафизические тонкости тантризма. Кроме того, в других текстах тантры этот путь проповеду-

ется как высший¹⁴² в соответствии с максимой: "Путь к состоянию Будды лежит через женское лоно"¹⁴³.

Таким образом, мы видим, что на протяжении всего периода существования древнеиндийской культуры ей были не чужды обряды эротической инициации, которые вполне могли служить ритуальным фоном для мотива "акта любви" в индийских вариациях сюжета "Безобразной невесты". Наследие древнейшей коллективной половозрастной инициации еще проявляется в культуре ведийской эпохи; в отредактированных брахманами царских ритуалах налицо следы обряда индивидуального посвящения в высший статус, первоначально имевшего, возможно, календарный характер (некоторые данные позволяют предполагать существование такого обряда уже в период индоиранской общности)¹⁴⁴; наконец, эротическая инициационная символика сохраняется и в некоторых разновидностях индийского религиозного посвящения. Акцент, делаемый в большинстве вариантов "Безобразной невесты" на воцарении героя, его избранничестве, приводит к мысли, что ядро сюжета отразило именно реальность индивидуального посвящения "царя-жреца" в контексте архаической, по-видимому, календарной обрядности.

На этом можно закончить наш "ритуальный комментарий" к индийскому варианту "Безобразной невесты", хотя такие его детали, как омовение, слушание божественной музыки, вкушение особой пищи, облачение в новые одежды (в финале легенды о Виджае), также имеют в контексте инициационного обряда некоторые соответствия. Сам по себе факт схождения между последовательностью мотивов в фольклорном сюжете и схемами мифа и ритуала (указывающий на существование между фольклором, с одной стороны, мифом и ритуалом — с другой, некоторой не вполне пока ясной по своей природе связи) не является чем-то исключительным; здесь, скорее, можно говорить о закономерности. Уникальность "Беседы Аштавакры и Диш" состоит, на наш взгляд, в том, что на ее материале можно раскрыть конкретный характер связи между фольклором и ритуалом, потому что для данного текста эта связь еще остается живой и осознанной.

Фольклористы привыкли считать, что фольклор использует схемы мифа и ритуала бессознательно, лишь отдавая дань древней традиции. Действительно, классическая волшебная сказка не сознает смысла когда-то отразившихся в ней обрядов, античный фольклор "не понимает и не помнит семантики" мифа¹⁴⁵. Но в древнеиндийском фольклоре в ряде случаев связь между фольклорным нарративом и его "этнографическим субстратом" — мифом и ритуалом, вне всякого сомнения, осознанна, и сказители прямо указывают на нее аудитории. Филологам-классикам, для того чтобы установить, например, что в "Илиаде" похищение Елены троянцами моделировано мифом о похищении богини плодородия богом подземного царства, приходится прибегать к сложной, основанной исключительно на внеэпических данных реконструкции¹⁴⁶. Индийский эпос не требует от исследователей

подобных усилий, в нем прямо указывается, что Драупади, супруга Пандавов, на которую постоянно посягают их враги, — это воплощение Шри, богини царской власти и плодородия, которая в мифе является объектом борьбы между богами и асурами. Битва на Поле Куру — земной эквивалент извечной космической битвы. Пандавы и Кауравы отождествляются соответственно с богами и асурами, осознаются их воплощениями. Тот факт, что в "Махабхарате" нередко параллельно эпическому сюжету и как бы дублируя его приводится структурно сходный мифический сюжет, свидетельствует, что творцы эпоса видели определенную связь между действием нарратива и действием мифа, к тому же стремились ее подчеркнуть. Степень же осознанности связей с ритуалом далеко не столь наглядна, почему сюжет об Аштавак्रे и Диш и приобретает особое значение.

В тексте "Беседы" сознательно подчеркнуты целым рядом недвусмысленных намеков ритуальные связи ее сюжета. Едва ли ускользнула от внимания читателя данная Ваданьей в его напутствии герою характеристика "старой подвижницы" как "совершающей дикшу" — обряд посвящения (XIII.19.24). Другое указание на ритуальный характер описываемых в легенде действий можно усмотреть в последней фразе напутствия Ваданьи: "Если этот уговор (samaya) будет исполнен..." Она вполне допускает и другой перевод: "Если этот (обряд) samaya (одна из разновидностей дикши)¹⁴⁷ будет исполнен, то ступай..." (XIII.19.25). Весьма примечательно описан в сказании маршрут путешествия Аштавакры. Герой направляется к обители Диш, минуя различные святые места и при этом неуклонно держась северного направления. Границы обжитого мира он достигает у реки Бахуда, где проводит ночь на ложе из травы куша, утром совершает омовение и жертвоприношение хома, а затем, двигаясь на север, приходит к "Рудре и Рудрани" (так по ряду рукописей; в Крит. изд. "к колодцу Рудрани" — см. XIII.20.4—6). Сопоставим это с некоторыми деталями пуранической дикши: ночь накануне обряда посвящаемый проводил в медитации, сидя к югу от места совершения дикши, на ложе из травы куша. Утром он совершал жертвоприношение хома, омовение и поклонялся Рудре, после чего в сопровождении учителя двигался на север, к священной хижине или мандале, где и происходило собственно посвящение¹⁴⁸. Кроме того, своеобразное обозначение пунктов маршрута Аштавакры именами божеств ("миновав Дарителя богатств", т.е. Куберу, — 19.13; "достигнув Рудры и Рудрани" — 20.6; вариант; см. выше) подразумевает, возможно, движение посвящаемого по сакральной территории обрядовой площадки, отдельные части которой соотносились с определенными божествами¹⁴⁹. Очевидно, что носителями традиции в описании путешествия Аштавакры неизбежно должно было угадываться описание движения посвящаемого в ходе обряда. Еще одним указанием на конкретный ритуал является, видимо, само имя главной героини. В эпико-пуранических и других текстах термин и имя diś (diśā — персонифи-

фикация сторон света в их совокупности) постоянно сопрягается с *dīkṣā*: например, в "Вишну-пуране" *Diśā* и *Dīkṣā* фигурируют рядом как жены Рудра¹⁵⁰; в "Махабхарате" среди божеств, посетивших жертвоприношение Шивы, названы "богиня пламенных обетов Дикша и Стороны света со своими владыками" (*dīkṣā dīptavratā devī diśāś ca sadigīśvārāh* — Бомб. изд., XIII.85.96; Крит. изд., XIII.*395, с.457); наконец, *dīkṣā* и *diśah* (стороны света) прямо отождествляются в "Тайттирия-брахмане" (III.7.7.4 и далее)¹⁵¹. Эта ассоциация, основанная не только на фонетической близости слов, но, несомненно, и на особой значимости пространственных ориентиров (*diśah*) именно в обрядах посвящения (*dīkṣā*)¹⁵², была, очевидно, устойчивой, и потому несколько раз скрыто (как указание "северного направления" — *uttarā diś*) или прямо упоминаемое в нашем тексте имя Диш можно расценивать как знак, несомненно вызывавший в сознании эпической аудитории представление о посвятельном ритуале.

Таким образом, не подлежит сомнению, что в период оформления дошедшего до нас текста "Махабхараты" сюжет "Беседы Аштавакры и Диш" еще воспринимался носителями традиции как обозначающий или описывающий конкретный ритуал. Это был, разумеется, уже не архаический обряд, а ритуал религиозного посвящения — дикши в ее пураническом или аскетическом варианте. Окончательная (сложившаяся, вероятно, в результате контаминации с сюжетом типа джатаки № 61) форма сюжета, в которой Аштавакра побеждал искушение, вполне соответствовала духу религиозной инициации, которая не только утратила древние эротические элементы, но со временем все более определенно стала связываться в брахманской традиции с понятиями целомудрия и воздержания¹⁵³.

Вышеописанные факты осознанного соотнесения действия эпического нарратива с мифом и ритуалом в "Махабхарате" можно, разумеется, попробовать объяснить как следствие поздней "ритуально-мифологической экзегезы", представляя дело так, будто брахманские "редакторы" "Махабхараты" обнаружили структурное сходство давно уже демифологизированных и деритуализованных эпических сюжетов с некоторыми мифами и ритуалами и с какой-то целью стали это сходство всячески акцентировать. Материал "Махабхараты", однако, противится такому объяснению. Если, например, в позднем слое содержания эпопеи пара героев Кришна — Арджуна соотносится с Вишну и Индрой или Нараяной — Нарой, причем первый в каждой из пар является вселенским божеством, а второй — подчиненной ему мифологической фигурой или частицей его божественной сути, "индивидуальным Атманом", то и в древнейшем слое содержания, отраженном в традиционных формулах батальных книг, Кришна и Арджуна столь же осознанно и последовательно соотносятся с Вишну и Индрой. Но в этом случае, соответственно представлениям архаической мифологии, главенствующим является Индра — царь богов, победитель космического единоборст-

ва, а Вишну выполняет роль его мифологического помощника. По мере удаления в древность мы наблюдаем изменения в мифе, на который проецировалось эпическое действие, но сам принцип соотношения героев с мифологическими персонажами остается неизменным. Распространенному в эпосе сопоставлению битвы с ритуалом брахманского жертвоприношения, очевидно, предшествовало местами сохраненное текстом уподобление-отождествление битвы с ритуалом архаического типа (например, с ритуалом "агонистического приема гостя")¹⁵⁴. Следовательно, факты говорят скорее в пользу мнения А.Хилтебейтеля, что эпические певцы на протяжении веков постоянно осуществляли между эпическим нарративом и мифом, а также ритуалом, осознанную корреляцию¹⁵⁵, которая, по-видимому, изначально была органичным элементом художественной системы древнеиндийского эпоса.

Эта уникальная особенность ("осознанность") связей сюжетов "Махабхараты" с мифом и ритуалом не находит себе аналогий в развитых эпосах и вообще в фольклоре цивилизованных народов. Нечто подобное можно встретить только в наиболее архаичных из известных форм первобытного фольклора. В.Я.Пропп указывал, например, что если мы изучим сборники фольклора североамериканских индейцев (тексты которого, имеющие много общего с европейскими сказками, производят первое впечатление "художественных рассказов") в связи с социальной организацией, институтами и обрядами, то обнаружим, что все это — "сплошь ритуальный материал"¹⁵⁶. Современные исследователи также свидетельствуют, что в первобытном фольклоре бытуют тексты, ничем формально не отличающиеся от сказок, но включаемые носителями в "сакральную-ритуальную систему", т.е. соотносимые с мифом и обрядом¹⁵⁷. Преобладает тенденция рассматривать такие тексты не как сказки, но как мифы или как сказки "первобытно-синкретические", знаменующие собой этап на пути "превращения мифа в сказку". Такой подход вытекает из концепции "мифологического генезиса" фольклора, предполагающей, что моментом рождения фольклорного нарратива является момент "деритуализации" мифологического рассказа, т.е. разрыв связи мифа-нарратива с обрядом, влекущий за собой его последующую секуляризацию, обретение им новой, художественной функции¹⁵⁸.

Существование текстов, подобных нашему сказанию об Аштавакре — заведомо не мифологических, а фольклорных, но при этом устойчиво соотносимых носителями традиции с ритуалом, свидетельствует, что деритуализованность вовсе не является обязательной характеристикой фольклорного текста. Соответственно момент "рождения" фольклора целесообразно, видимо, связывать не с "откреплением мифа от обряда", а с появлением потребности в антропоцентрическом повествовании, естественно возникающей, очевидно, на том этапе развития человеческого сознания, когда личность начинает "отличать себя от родовой общины"¹⁵⁹. Повествовательный фольклор при таком понимании

не является какой-либо трансформацией, результатом функциональной переориентации мифа-нарратива, но рождается сразу со своей собственной функцией (художественного отражения бытовых коллизий, как сказка, или исторической реальности, как эпос). Однако сознание творцов архаического фольклора остается еще преимущественно мифологичным, а в такой системе видения из всех явлений действительности (в том числе и "художественной") реальным, как известно, "признается лишь то, с чем может быть сопоставлен прецедент. Все, что несоотносимо с моделями, хранящимися в коллективной памяти, что выходит за рамки стереотипизированного опыта, объявляется несуществующим"¹⁶⁰.

Явления действительности для архаического фольклорного сознания имеют значимость только в том случае, если они могут быть обобщены по схеме, предзаданной мифологической моделью мира. При этом посредничающую роль между фольклорным сюжетом и миром как моделью мира играли, очевидно, миф-нарратив, описывавший "сакральный прецедент" средствами повествовательного искусства, и ритуал, служивший образцом соотношения "конкретной ситуации" с "сакральным прецедентом", чем ей и придавался "статус истинного события"¹⁶¹. Архаическому фольклорному сюжету непременно должен был сопутствовать некоторый мифологический или ритуальный фон, без которого он лишился бы истинности и значимости. В таком случае осознанность мифологических и ритуальных связей для ранних форм фольклора будет не исключением, а правилом. В этом, по-видимому, и состоит суть отношений архаического фольклора к мифу и ритуалу, которые являются не генетическими¹⁶², а, как определяет их Г.А.Левинтон, сигнификативными, т.е. отношениями обозначения¹⁶³.

Легендой об Аштавакере представлен, конечно, крайний случай, когда осознанность ритуальной семантики сюжета проявляется с особой наглядностью, но, как уже говорилось, эту черту можно считать присущей и "Махабхарате" в целом. Если европейский архаический фольклор, утратив связи с народной календарной обрядностью, превратился в "классический" (например, в волшебную сказку), то древнеиндийские фольклорные сюжеты во многих случаях смогли приспособиться к отражению постархаического религиозного ритуала. Центральная для "Махабхараты" тема борьбы Пандавов и Кауравов, первоначально ассоциировавшаяся с практикой смены или обновления сакральной власти в архаическом календарном ритуале¹⁶⁴, затем определенно проецировалась на фон обрядов царского посвящения¹⁶⁵ и брахманистского жертвоприношения¹⁶⁶, а в позднейшую эпоху (но, вероятно, еще в ходе живого, устного бытования эпоса) начала восприниматься и как символ "внутреннего ритуала" — процесса борьбы светлого и темного начал в психокосме (что подготовило философско-аллегорическую трактовку памятника последующими поколениями индийцев)¹⁶⁷. Постоянство осознанной корреляции эпического действия с его мифологическим и ритуальным фоном в "Махабхарате"

дает основания внести некоторое уточнение в принятую типологическую характеристику древнеиндийского эпоса: "Махабхарата", прошедшая стадию героического эпоса и частично трансформировавшаяся в философско-дидактическую эпопею¹⁶⁸, на всем протяжении этого развития удерживает парадоксальным образом некоторые типологические черты, присущие фольклору на стадии архаики.

Представляется неприменимым к "Махабхарате" то популярное среди эпосоведов и, видимо, вполне справедливое по отношению к героическим эпосам "классического" типа положение, что мифологическая и ритуальная семантика эпических сюжетов никогда не признается их творцами, что эпос использует схемы мифа и ритуала только как "средство" или "канон" и что, следовательно, мифо-ритуальные связи определяют лишь "синтаксис" эпических памятников. Из вышеизложенного, нам кажется, следует вывод, что эти связи существенным образом участвуют и в семантике древнеиндийского эпического фольклора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Thompson S. The Types of the Folktale. 2nd rev. ed. Helsinki, 1961.*

² *Krzyżanowski J. Polska baika ludowa w układzie systematycznym. T.1-2. Warszawa, 1947.*

³ *Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.*

⁴ Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Сост. Л.Г.Баран, И.П.Березовский, И.П.Кабанников, Н.В.Новиков, Л., 1979.

⁵ *Thompson S. Motif-index of Folk-Literature. Bloomington, 1956.*

⁶ *Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Ed. M. Leach. N. Y., 1950, с.639.*

⁷ *Thompson S., Balys J. Oral Tales of India. Bloomington, 1958.*

⁸ *Elwin V. Folk-tales of Mahakoshal. N.Y., 1944, tales X. 3-6, с.139-143.*

⁹ Ср.: *Thompson S. Motif-index, D 732.*

¹⁰ Сравнительный указатель сюжетов, с.9.

¹¹ См., например, "Что нравится женщинам" Вольтера; ср. стихотворение Пушкина "Из Вольтера (Короче дни, а ночи доле)" и др.

¹² *Maynadier G.H. The Wife of Bath's Tale, its Sources and Analogues. L., 1891; Krappé A.H. The Sovereignty of Erin. — American Journal of Philology. 1942, vol.63, № 4, с.444-454; A.K. Coomaraswamy. On the Loathly Bride. — Speculum. 1945, vol.20, № 4, с.319-404; Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М., 1983, с.54.*

¹³ *Krzyżanowski J. Polska baika ludowa; Thompson S. The Types, 406A.*

¹⁴ *Hiltebeitel A. The Ritual of Battle. Ithaca-London, 1976, с.182-184.*

¹⁵ Якшини — ж.р. от "якша", в буддийской литературе — класс духов, связанных с деревьями; подробнее см. далее в тексте статьи.

Куванна — имя якини, героини легенды, ставшей впоследствии супругой Виджайи.

¹⁶ The Mahāvamsa. Transl. by W. Geiger. L., 1912, с. 55—58.

¹⁷ Ср.: *Hiltebeitel A.* The Ritual, с. 185.

¹⁸ См., например: *Hooke C.H.* Myth, Ritual and History. — Folklore. 1939, vol. 50, с. 137—147; ср.: *Топоров В.Н.* О космологических источниках раннеисторических описаний. — Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973, с. 106—150.

¹⁹ См.: Старшая Эдда. М.—Л., 1963, с. 11; *Bauschatz P.C.* *Orth's Well.* — The Journal of Indo-European Studies. 1975, vol. 3, № 1, с. 53—83.

²⁰ *Cumont F.* Anāhita. — Encyclopaedia of Religion and Ethics. Vol. 1. Edinburgh, 1925, с. 414; *Viennot O.* Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. P., 1954, с. 29; *Брагинский И.С., Лелеков Л.А.* Иранская мифология. — Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1980, с. 562.

²¹ См. в скульптуре изображения якини, стоящей под деревом на макаре, или "водяном коне", символизирующем водную стихию (*Соотаравашату А.К.* Yakṣas. Pt. 2. Wash., 1931, с. 73, табл. 10); предположительно этим образом представлена одна из форм богини Шри (*там же*, с. 72, ил. 2; ср.: *Соотаравашату А.К.* Early Indian Iconography. 2. Srī-Lakṣmī. — Eastern Art. 1928, vol. 1). В мифологической географии данный комплекс отражен представлением об огромном дереве (плакша, бадари) над истоком священной реки, персонифицируемой также в образе богини (Сарасвати, Ганга).

²² *Vogel Ph.* The Woman and Tree, or Cālabhanjikā. — Indian literature. 1929, vol. 7; *Viennot O.* Le culte de l'arbre, с. 120.

²³ *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. Вып. 2. М., 1928, с. 126—128; *Иванов В.В.* Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от aśva — "конь". — Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974, с. 112.

²⁴ *Bovch F.D.K.* The Golden Germ. An Introduction to Indian Symbolism. s'Gravenhage, 1960.

²⁵ *Соотаравашату А.К.* Yakṣas, с. 57; *Basu S.* Myths and Symbols of Lotus in the Vedic Literature. — Vishveshvaranand Indological Journal. 1971, vol. 9, pt. 1, с. 26—27, 30 и сл.

²⁶ Эта деталь находит параллель в ирландской мифологии: дерево орешника в мире богов роляет орехи в вытекающий из-под него источник, который дает начало реке Бойн, одной из главных в Ирландии; человек, отведавший такой орех, обретал "всю полноту знания" (*Шкунаев С.В.* Кельтская мифология. — Мифы народов мира. Т. I, с. 635). Мотив золотых лотосов в реке, побуждающих к поиску их источника и приводящих к обретению некоторого тайного знания, использовался также индийским сказочным фольклором (см., например; *The Ocean of Story...*, G.H. Tawney's translation. Ed. Penzer N.M. Vol. 3. L. 1924—1928, с. 246—248).

²⁷ *Dillon M.* Celt and Hindu. — Vishveshvaranand Indological Journal. 1963, vol. 1, № 2, с. 214; *Gonda J.* Change and Continuity in Indian Religion. The Hague, 1965, с. 349.

²⁸ *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман, с. 47, 54—55, 57.

²⁹ *Dillon M.* Celt and Hindu; справедливые возражения против точки зрения "мифологистов" (О'Мэйл, О'Рейли), согласно которой Медб непременно представляет собой "демифологизацию" образа древ-

ней богини (см.: *Murphy G., Knott E. Early Irish Literature. L., 1968, с.14-17, 126-127*), не снимают вероятности того, что в героико-эпической традиции образ Медб соотносился с определенным мифом.

³⁰ См. вышеназванные статьи А.Краппе, А.Кумарасвами (*On the Loathly Bride*), М.Диллона, а также: *Bonner C. Sovereignty and the Ambitious Hero. — American Journal of Philology. 1943, vol.64, № 2, с.208-210.*

³¹ Такое игнорирование основывалось, очевидно, на не вполне до сих пор преодоленном предубеждении, будто в "Махабхарате" отражена только поздняя, индуистская эпоха и потому ее сюжеты, в отличие от ведийских, не могут сохранять элементов индоевропейской архаики.

³² *Hiltebeitel A. The Ritual, с.170-181.*

³³ Там же, с.160-161.

³⁴ *Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974, с.230-232, 270.*

³⁵ *Протн В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с.201.*

³⁶ *Hiltebeitel A. The Ritual, с.170-171.*

³⁷ *Coomaraswamy A. On the Loathly Bridge, с.393-395.*

³⁸ Сходной возрастной двойственностью в эпосе отмечен образ небесной девы Урваши, см. далее в тексте. Из материала других индоевропейских мифологических традиций можно упомянуть в этой связи образы балтийской богини счастья Лаймы (см.: Латышские сказки. М.-Л., 1933, с.169-175) и нарской Сатаны (*Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. М., 1963, с.190-191*).

³⁹ *Gonda J. Ancient Indian Kingship from the Religious Point of View. Leiden, 1969, с.45-46, 81; Hara M. The King as a Husband of the Earth (mahī-pati). — Asiatische Studien. 1973, Bd.27, № 2, с.97-114.* Как характерный пример из "Махабхараты" можно привести слова умирающего Дурьодханы: "Хорошо, что моя обильная Лакшми (Шри) лишь после моей смерти перейдет к другому!" (IX.63.24).

⁴⁰ См.: *Sen S. On Yakṣas and Yakṣa Worship. — India Maior. Leiden, 1972, с.190.*

⁴¹ *Hiltebeitel A. The Ritual, с.189-190, 198.*

⁴² *Przyluski J. Ancient Peoples of the Punjab. — The Udumbaras and Śalvas. Calcutta, 1960, с.51-57.*

⁴³ *Fergusson J. Tree and Serpent Worship. L., 1868, с.148; Hiltebeitel A. The Ritual, с.180.*

⁴⁴ *Coomaraswamy A. Yakṣas, с.13; Hiltebeitel A. The Ritual, с.190; Sen S. On Yakṣas, с.192; см. также выше, примеч.21.*

⁴⁵ *Viennot O. Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. P., 1954, с.104; Иванов В.В. Опыт истолкования, с.78.*

⁴⁶ *Sen S. On Yakṣas, с.187.*

⁴⁷ Атхарваведа X.7.38; *Coomaraswamy A. The Yakṣa of the Vedas and Upaniṣads. — The Quarterly Journal of the Mythic Society, 1938, vol.28, № 4, с.232, 234.*

⁴⁸ См., например: Атхарваведа X.2.32 и X.8.43, где варьируется формула-загадка: "Что за yakṣá в нем ("девятивратном лотосе" или "золотом сосуде") пребывает, то ведают только познавшие Брахмана".

⁴⁹ Характерный эпизод находим в легендарной биографии Будды (Самьютта-никая X.12; Сутта-нипата I.10), отправившегося однажды усмирять якшу-людоеда. "Я буду задавать тебе вопросы, шрамана, —

сказал якша. — Если не сможешь ответить, вырву у тебя сердце и швырну тебя в Гангу". ("Диалогическое прение", как, например, и при составлении Аштавакры с Вандином в кн. III "Махабхараты", здесь происходит, следовательно, над водой, в которой должен быть утоплен проигравший.) Будда ответил на все вопросы, и якша стал последователем его учения (*Kern H. Manual of Indian Buddhism. Strassburg, 1896, с. 36–37.*)

⁵⁰ *Keith A.B. The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads. Cambridge (Mass.), 1925, с. 144, 199–200.*

⁵¹ Перевод см. в книге: Упанишады. М., 1967, с. 72–73.

⁵² Там же, с. 255.

⁵³ Ср. Каушитаки-упанишада IV. 20: "Поистине, пока Индра не распознал этого Атмана, до тех пор асуры превосходили его; когда же он распознал (его), то, поразив и победив асуров, достиг превосходства над всеми богами и всеми существами, самовластия, господства" (Упанишады, с. 67).

⁵⁴ Сюжет о "Краже лотосовых стеблей" излагается в кн. XIII в двух версиях, следующих одна за другой (гл. 95, 96). Ср. также джа-таку № 488.

⁵⁵ *The Ocean of Story, vol. IV, с. 128–130.*

⁵⁶ Там же, vol. II, с. 202–210.

⁵⁷ *Yathā mama tathā tubhyam yathā tava tathā mama (XIII.21.21).*

⁵⁸ "Каково тебе, таково и мне", т.е.: "Я чувствую то же, что и ты, но по отношению к другой" (*Meyer J.J. Sexual Life in Ancient India. L., 1930, с. 135.*) Эта интерпретация фразы совершенно произвольна. Индийские переводчики определенно понимают эти слова как "формулу признания"; см., например: *A prose English translation of the Mahabharata. Ed. by M.N.Dutt. Vol. 13, pts. 32–34. Anushasana Parva. Calcutta, 1905, с. 68.*

⁵⁹ *Путимов В.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976, с. 87.* Ср. слова того же автора по конкретному поводу: "Заметно, что самим певцам вся эта коллизия остается неясной — верный признак того, что мы имеем дело с неким архаическим следом" (*Путимов В.Н. Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971, с. 224.*)

⁶⁰ См. русский перевод: Джатаки. Пер. с пали Б. Захарьина. М., 1979, с. 139–143.

⁶¹ См. главным образом работу Ф. Кёйпера и Й. Хистермана (с начала 60-х годов).

⁶² *Протт В.Я. Исторические корни волшебной сказки, с. 92–93.*

⁶³ *Witeneu J.A.B. van. The Pravargya. An Ancient Indian Iconic Ritual Described and Annotated. Poona, 1968, с. 38, 137.*

⁶⁴ *Левинтон Г.А. Инициация и мифы. — Мифы народов мира. Т. I, с. 543; ср.: Васильков Я.В. Происхождение сюжета "Кайратапарвы". — Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974, с. 141.*

⁶⁵ *Keith A.B. The Religion and Philosophy of the Veda, с. 300.*

⁶⁶ *Gonda J. Change and Continuity, с. 456–457.*

⁶⁷ *Hoens D. Initiation in Later Hinduism according to Tantric Texts. — Initiation. Ed. by C.J. Bleeker. Leiden, 1965, с. 76; The Śiva Purāna. Delhi, 1979, с. 1971.*

⁶⁸ *The Linga Purāna. Delhi, 1973, с. 677.*

⁶⁹ *d'Alviella G. Initiation (Introductory and Primitive). — ERE. Vol. 7, с. 317.*

- ⁷⁰ *Briffault R. The Mothers. Vol.2. L., 1927, с.551—556;*
Протт В.Я. Исторические корни волшебной сказки, с.93—95.
- ⁷¹ *The Garuḍa Purāṇa. Delhi, 1978, с.33—34; The Linga Purāṇa, с.677—684; The Śiva Purāṇa, с.1971—1976; Hoens D.J. Initiation, с.76; Buitenen F.A.V. van. The Pravargya, с.40, 138.*
- ⁷² *Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией "мирового дерева". — Труды по знаковым системам. 5. Тарту, 1971.*
- ⁷³ *См., например, описание "брахмодьи" во время ашвамедхи: Ша-тапатха-брахмана XIII.5.2.11—12 (The Śatapatha Brāhmaṇa. Transl. by J.Eggeling. Pt.V. Delhi, 1963, с.388—391).*
- ⁷⁴ *Penzer N.M. The Ocean of Story, vol.7, с.271—277, 244—249;*
Краппе А. The Science of Folk-lore. L., 1930, с.115—116.
- ⁷⁵ *Толстой И.И. Возвращение мужа в "Одиссее" и русской сказке. — С.Ф.Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности. Л., 1934, с.517.*
- ⁷⁶ *Протт В.Я. Исторические корни волшебной сказки, с.74.*
- ⁷⁷ *Russell R.V. Tribes and Castes of the Central Provinces of India. Vol.3. L., 1916, с.318; Walker B. Hindu World. Vol.1. L., 1968, с.312—313.*
- ⁷⁸ *The Ocean of Story, vol.IV, с.128—129.*
- ⁷⁹ *Gupta S.M. Plant Myths and Traditions of India. Leiden, 1971, с.46—47.*
- ⁸⁰ *Соколов В.С. Алкалоидные растения СССР. М.—Л., 1952, с.254.*
- ⁸¹ *Russell R.V. Tribes and Castes, vol.3, с.312.*
- ⁸² *Там же; ср.: The Ocean of Story, vol.I, с.160—161, ср. также в современном хинди слово dhattūriyā ("грабитель, усыпляющий свою жертву дурманом").*
- ⁸³ *Basham A. History and Doctrines of the Ājīvikas. L., 1951, с.136.*
- ⁸⁴ *Судник Т.М., Цивьян Т.В. Мак в растительном коде основного мифа. — Балто-славянские исследования. М., 1980, с.303.*
- ⁸⁵ *Wavson G., Hofmann A., Ruck C.A.P. The Road to Eleusis. N.Y.—L., 1978, с.81, 100 etc.; Судник Т.М. Цивьян Т.В. Мак в растительном коде, с.308—309*
- ⁸⁶ *Следуя гипотезе Дж.Уоссона, И.Гершевич полагает, что хаому-сому первоначально изготовляли из мухомора. Параллель "связыванию" Франкрасйана Хаомой он видит в том факте, что северные олени, поев мухоморов, впадают в оцепенение и не реагируют на приближение охотников. См.: Gershevitch I. An Iranist's View of the Soma Controversy. — Mémoires de la Commission de Menasce. Louvain, 1974, с.51.*
- ⁸⁷ *Hoens D. Initiation, с.77—78.*
- ⁸⁸ *См., например: Harrison J. Initiation (Greek). — ERE. Vol.7, с.322.*
- ⁸⁹ *В сказке — "сестрица"; см.: Протт В.Я.; Исторические корни волшебной сказки, с.103, 106—109, 113—115.*
- ⁹⁰ *Hutton J.H. The Angami Naga. L., 1921, с.180, 185, 200 и сл., 348 и сл.; Gonda J. Change and Continuity, с.346.*
- ⁹¹ *Пертольд О. Культ богинь. — Боги, брахманы, люди. М., 1969, с.96.*
- ⁹² *Russell R.V. Tribes and Castes, vol.2, с.316; vol.4, с.303.*
- ⁹³ *См. классическую монографию: Elwin V. The Muria and their Ghotul. Oxf., 1947.*

- ⁹⁴ *Gopal L. Non-Aryan Contributions to Indian Culture.* — Этнические проблемы истории Центральной Азии в древности. М., 1981, с. 356.
- ⁹⁵ См.: *Held G.J. The Mahābhārata: an Ethnological Study.* London — Amsterdam, 1935, с. 276, 323—324.
- ⁹⁶ *Гринцер П.А.* Мифологические реминисценции в композиции "Махабхараты". — Литературы Индии. М., 1973, с. 25—27.
- ⁹⁷ *Held G.J. The Mahābhārata,* с. 324.
- ⁹⁸ *Rigveda Brāhmanas.* Transl. by A.B. Keith. Cambridge (Mass.), 1920, с. 388.
- ⁹⁹ *Macdonell A.A., Keith A.B. Vedic Index of Names and Subjects.* Vol. 2. Delhi, 1967, с. 427.
- ¹⁰⁰ *Elwin V. The Muria,* с. 459 и сл.
- ¹⁰¹ См.: *Васильков Я.В.* Происхождение сюжета "Кайратапарвы".
- ¹⁰² См.: *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос, с. 242—244; ср.: Ирландские саги. Л., 1929, с. 248; Памятники народного творчества осетин. Вып. I. Владикавказ, 1925, с. 48.
- ¹⁰³ *Elwin V. The Muria,* с. 445—446.
- ¹⁰⁴ Ср. сцему отвержения героем Пши-Бадыноко вечно юной "матери нартов" Сатаны (*Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса, с. 187, 203). Мотив отвержения героем любви божественной девы присущ чисто героическому эпосу и не встречается в типологически предшествующих, архаических формах, примером которых может, вероятно, служить использованное Саксоном Грамматиком сказание о Хаддингге: герой воспитывается в Швеции у великанши Хардгреты, которая принуждает его вступить с нею в связь, "мотивируя любовные притязания, как это ни кажется парадоксальным, именно тем, что вскормила его своей грудью"; о принадлежности данного сюжета к архаическому фольклору говорит характер обучения Хаддингга у Хардгреты (не военного, но магического), а также бесспорная — очевидно, вполне сознательная со стороны носителей традиции — соотнесенность всего действия сказания с посвятельными обрядами и мифом (*Гуревич А.Я.* "Эдда" и сага. М., 1979, с. 8—21).
- ¹⁰⁵ *Протн В.Я.* Исторические корни волшебной сказки, с. 115.
- ¹⁰⁶ *Macdonell A.A., Keith A.B. Vedic Index,* vol. 2, с. 140; *Fisher Ivo.* Indian Erotics of the Oldest Period. Praha, 1966, с. 84.
- ¹⁰⁷ *Eliade M. Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth.* N.Y., 1965, с. 3, 24.
- ¹⁰⁸ Ср., например: *Elwin V. The Muria,* с. 437: о роли старших девушек в приобщении младших из мальчиков к эротической жизни гхотула.
- ¹⁰⁹ О генетической связи ашвамедхи с календарными ритуалами свидетельствует уже приуроченность основных моментов обряда к светлой половине месяца пхальгуна, что приблизительно совпадает с датой важнейших индийских весенних праздников — Долаятры и Холи (*Dange S.A. A Folk-custom in the Aśvamedha.* — *Journal of the Oriental Institute.* Baroda, 1967, vol. 16, № 4, с. 331).
- ¹¹⁰ *Gonda J. Ancient Indian Kingship,* с. 23, 141.
- ¹¹¹ *Dange S.A. A Folk-custom,* с. 334.
- ¹¹² *Gonda J. Change and Continuity,* с. 317, 331—332.
- ¹¹³ Там же, с. 351—361.
- ¹¹⁴ Там же, с. 372.
- ¹¹⁵ *Айтарея-брахмана I.22; Buitenen J.A.B. van. The Pravargya,*

с.34; об этом обряде см. также: *Kramrisch S. The Mahāvīra Vessel and the Plant Pūtika. — Journal of American Oriental Society. 1975, vol.95, № 2, с.222—235.*

¹¹⁶ *Buitenen J.A.B. van. The Pravargya, с.34, 40, 138—139.*

¹¹⁷ *Берндт Р.М., Берндт К.Х. Мир первых австралийцев. М., 1981, с.217; Eliade M. Rites and Symbols, с.47—51.*

¹¹⁸ К шкурам обращаются как к "убежищу" — *ṣarga* (Шатапатха-брахмана III.2.1.1—2).

¹¹⁹ Отождествление в данном случае инвертировано по сравнению с традиционным символизмом этих предметов в архаической обрядности: рог назван "чревом", а шкура — "жертвенным обрядом" (Шатапатха-брахмана III.2.1.28—29).

¹²⁰ В этой связи не лишено, может быть, значения, что жена посвящаемого вместе с ним вводилась в священную хижину и, возможно, оставалась там, пока длился обряд, так как нет указаний об ее удалении (см.: *The Śatapatha Brāhmaṇa. Transl. by J.Eggeling. Vol.3. Delhi, 1963, с.19, прим:3).*

¹²¹ *Vallée Poussin L. de la. Une pratique des Tantras. — Actes du XIe congrès international des Orientalistes. T.1. P., 1899, с.241; Gonda J. Change and Continuity, с.458.*

¹²² См.: *Eliade M. Rites and Symbols, с.57; Левинтон Г.А. Инцест. — Мифы народов мира. Т.1, с.546.*

¹²³ *Kaelber W.O. The "Dramatic" Elements in Brāhminic Initiation: Symbols of Death, Danger and Difficult Passage. — History of Religions. 1978, vol.18, № 1—2, с.68—75.*

¹²⁴ *Basu A. Dīksā. — Initiation, с.81—86; Gonda J. Change and Continuity, с.406—408, 425—426, 428, 441—443; Kaelber W.O. The "Dramatic" Elements, с.76.*

¹²⁵ *Gonda J. Change and Continuity, с.335.*

¹²⁶ *Dasgupta S. Obscure Religious Cults. Calcutta, 1946, с. XXXIV, 27.*

¹²⁷ *Dasgupta S. Obscure Religious Cults, с.27; Snellgrove D. Buddhist Himalayas. Oxf., 1958, с.84; Chattopadhyaya D. Lokāyata. A Study in Ancient Indian Materialism. Delhi, 1959, с.330.*

¹²⁸ См., например: *Chatterji S.K. Kirāta-jana-kṛti. Calcutta, 1951, с.319.*

¹²⁹ *Chattopadhyaya D. Lokāyata, с.319.*

¹³⁰ См. также: *Meyer J.J. Sexual Life, с.130, 321; Thomas F.W. Ottorokorra. — Jhā Commemoration Volume. Poona, 1937, с.422.*

¹³¹ См.: *The Saundaryalaharī, or Flood of Beauty. Ed. by W.Norman Brown. Cambridge (Mass.), 1958, с.11, 54—55.*

¹³² *Snellgrove D. Buddhist Himalayas, с.85.*

¹³³ *Mendelson E.M. Initiation and the Paradox of Power: a Sociological Approach. — Initiation, с.219.*

¹³⁴ См., например: *Пертольд О. Культ богинь, с.92.*

¹³⁵ Например: *Rawson P. Tantra. The Indian Cult of Extasy. L., 1979, с.23, 102.*

¹³⁶ *Vallée Poussin L. de la. Tantrism (Buddhist). — ERE, vol.12, .196.*

¹³⁷ *Sen S. On Yakṣas, с.192—194.*

¹³⁸ *Gonda J. Change and Continuity, с.439.*

¹³⁹ *Hoens D. Initiation; Kanta S. Tantric Dīksā. — Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute. 1954, vol.35, с.12—13.*

¹⁴⁰ *Gonda J. Change and Continuity, с.454—455.*

¹⁴¹ "To teach... the way of passion" (The Hevajra Tantra. A Critical Study by D.L.Snellgrove. Pt.1. L., 1959, c.81).

¹⁴² См., например: *Shastri H.P.* Discovery of a Work by Āryadeva. — Journal of the Asiatic Society of Bengal. 1898. Vol.47, pt.2, № 2, с.175.

¹⁴³ *Buddhatvam yoṣidyonisamāśritam.* — Vallée Poussin L. de la. Tantrism, с.196.

¹⁴⁴ См. гипотезу Д.С.Раевского о существовании у скифов ритуала "священного бракосочетания" царя с богиней Огня и Солнца Табити, осуществлявшегося в ходе праздника "священного золота", который имел, возможно, календарный или циклический характер (Раевский Д.С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. М., 1977, с.87–118; *он же*. Скифо-сарматская мифология. — Мифы народов мира. Т.II, с.446). Ж.Дюмезиль в одной из последних работ (*Dumézil G. Romans de Scythie et d'alentour.* P., 1978, с.125–145) доказал генетическое тождество скифской Табити и индийской Тапати, дочери Солнца, фигурирующей в эпической легенде о "сакральном браке" с нею царя Самвараны (Мбх.I. 160–163); оба имени, являясь причастиями настоящего времени женского рода от *tap, означают "согревающая" (см.: *Миллер В.* Осетинские этюды. Ч.III. М., 1887, с.132–133; *Vasmer M.* Untersuchungen über die ältesten Wohnsitze der Slaven. I. Die Iranier in Südrussland. Lpz., 1923, с.16; *Абаев В.И.* Осетинский язык и фольклор. М.–Л., 1949, с.184; *он же*. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т.III. Л., 1979, с.237). Легенда о Тапати и осетинское сказание о браке Созырыко (Сослана) с дочерью Солнца Ацирухс ("божественный свет"; см.: Памятники народного творчества осетин, Вып. I, с.41–46), в которой Ж.Дюмезиль не без оснований усматривает "двойника" Тапати, содержит ряд элементов, сближающих их с сюжетом "Безобразной невесты" (мотив охоты в завязке, мотив превращения или неузнанности героини и др.). Если миф о Табити-Тапати и связанный с ним ритуал "сакрального брака" действительно возводимы к индоиранской эпохе (такая точка зрения на древнеперсидском материале несколько подкрепляется историко-семантической связью концепции огненного царского фарна с терминологией брачного ритуала и кругом соответствующих представлений, см.: *Топоров В.Н.* О происхождении нескольких русских слов /к связям с индоиранскими источниками/. — *Этимология* 1970. М., 1972, с.34–35; *Раевский Д.С.* Очерки идеологии, с.103), то можно предположить, что, принесенный индоариями в Индию, он в местных климатически-хозяйственных условиях постепенно терял исходный смысл и значение, так как плодородие здесь прежде всего зависит от дождя, а солнечный жар играет чаще отрицательную роль. В силу этого "солнечная дева" в роли божественной супруги царя должна была со временем заместиться также имеющей главной чертой своего облика "блеск", "сияние", но в то же время связанной с водной стихией и растительным миром богиней Шри. В эпический период память о Тапати сохранилась только в генеалогическом предании рода Куру, а позднее, в пуранах, Тапати, хотя и числящаяся дочерью бога Солнца, выступает как богиня реки (совр. Тапти). Предполагаемая мифом о Тапати возможность существования в древнейшей Индии обряда "царского" посвящения, понимаемого как приобщение огненному, солнечному началу, позволяет предложить определенное истолкование отмечавшейся исследователями устойчивой связи между словами и понятиями dīksā и tapas — "жар" (см.: *Bloomfield M.* A Vedic Concordance. Cambridge /Mass./, 1906, с.483–494; *Gonda J.* Change and Conti-

puity, с.341–344), а также, может быть, переоценить ранее отвергавшуюся преимущественно по семантическим соображениям этимологию слова *dīkṣā*, представляющую его дезидеративным образованием от глагола *dah* — "жечь" (см.: *Hillebrandt A. Der freiwillige Feuertod in Indien und die Somaweihē. München, 1917; Keith A.B. Religion and Philosophy, с.302–303; Mayrhofer M. Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen. Bd II. Heidelberg, 1953, с.44; Gonda J. Change and Continuity, с.341–342).*

- ¹⁴⁵ *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1980, с.164.
- ¹⁴⁶ *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос, с.278–279.
- ¹⁴⁷ *Hoens D.* Initiation, с.76; *The Śiva Purāṇa*, с.1971–1976.
- ¹⁴⁸ *The Linga Purāṇa*, р.3, с.677–684.
- ¹⁴⁹ Ср., например, соблюдаемый при некоторых видах дикши обычай выбирать посвящаемому новое, теофорное имя в зависимости от места на мандале, куда упадет брошенный им с завязанными глазами цветок (*Gonda J. Change and Continuity, с.407).*
- ¹⁵⁰ *The Vishnu Purāṇa. Transl. by H.H.Wilson. Vol. L., 1864, .116–117.*
- ¹⁵¹ *Gonda J. Change and Continuity, с.327.*
- ¹⁵² См., например: *Васильков Я.В.* Происхождение сюжета "Кайратапарвы", с.152.
- ¹⁵³ См., например: Тайттирия-араньяка X.64; Чхандогья-упанишада III.17; Мбх. XIII.96.28 и др.
- ¹⁵⁴ См.: *Васильков Я.В.* "Махабхарата" и потлач (этнографический субстрат эпического сюжета). — Санскрит и древнеиндийская культура. I. М., 1979, с.77–80; *он же.* "Махабхарата" как исторический источник (к характеристике эпического историзма). — Народы Азии и Африки. 1982, № 5, с.56–57.
- ¹⁵⁵ *Hiltebeitel A.* The Ritual, с.358–360.
- ¹⁵⁶ *Пропт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки, с.333, 336.
- ¹⁵⁷ *Мелетинский Е.М.* Первобытные истоки словесного искусства. — Ранние формы искусства. М., 1972, с.181.
- ¹⁵⁸ См.: *Пропт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки, с.334; *Мелетинский Е.М.* Первобытные истоки, с.182–183.
- ¹⁵⁹ *Лосев А.Ф.* Античная философия истории. М., 1977, с.40–41.
- ¹⁶⁰ *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983, с.7.
- ¹⁶¹ Там же.
- ¹⁶² См.: *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос, с.285, 289, где фольклорный нарратив (сказка, эпос), миф-нарратив и ритуал рассматриваются не как состоящие в генетических отношениях, но как реализации одной "архетипической модели".
- ¹⁶³ *Левинтон Г.А.* К проблеме изучения повествовательного фольклора. — Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с.314.
- ¹⁶⁴ *Mauss M.* The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies. Glencoe, 1954, с.54; *Held G.J.* The Mahābhārata, с.316–328; *Васильков Я.В.* "Махабхарата" и потлач, с.73–80.
- ¹⁶⁵ *Buitenen J.A.B. van.* On the Structure of the Sabhāparvan of the Mahābhārata. — India Maior. Leiden, 1973, с.68–84.
- ¹⁶⁶ *Hiltebeitel A.* The Ritual, passim.
- ¹⁶⁷ *Sukthankar V.S.* On the Meaning of the Mahābhārata. Bombay, 1957, с.91–120.
- ¹⁶⁸ См.: *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос, с.297–330.

О КОМПОЗИЦИИ ДРЕВНЕИНДИЙСКОГО
ЭПИЧЕСКОГО ТЕКСТА В СВЯЗИ С АРХАИЧЕСКИМИ
ОБЯДОВЫМИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯМИ

Поэтика композиции как самостоятельная область изучения "Махабхараты" до недавних пор не являлась предметом специальных исследований, однако та обобщающая работа, которая проделана в индологии по проблематике древнеиндийского эпоса, делает возможным и действительно необходимым обращение к наиболее существенным аспектам его композиционного строения. Анализ композиции значительно по объему и специфического по содержанию фрагмента "Махабхараты" — третьей книги эпоса ("Араньякапарва" — "Книга Лесная") — опирается на выводы и обобщения, достигнутые к настоящему времени в изучении генезиса и типологии эпических памятников древней Индии. Историко-типологические исследования последних десятилетий, показавшие фольклорный характер генезиса древнеиндийского эпоса и выявившие основные этапы его эволюции от эпоса героического до философско-дидактического¹, заложили основы изучения поэтики эпических памятников. При анализе особенностей композиционного строения "Махабхараты" представляется необходимым учитывать специфику воспроизведения устной эпической традицией ее исторического прошлого — "героического века", к которому восходят истоки этой традиции.

В последнее время появились исследования, уделяющие основное внимание соотношению "Махабхараты" как целостного явления древнеиндийской эпической словесности с опережившим ее формирование "этнографическим субстратом"² (в понимании Б.Н. Путилова³), и прежде всего — с архаическим мифом и ритуалом. В изложенных далее наблюдениях мы исходим из данных исторической типологии, согласно которым архаической культуре присущ как определяющая черта синтез ритуального и мифологического "начал". Отсутствие их выделенности и противопоставленности и, более того, структурный изоморфизм архаического мифа и ритуала позволяют оперировать в исследовании понятием мифо-ритуального комплекса. Этот комплекс в совокупности его словесной и действенной сторон может считаться, по-видимому, исходной "комбинационной моделью" как для идейно-содержательного построения эпоса, так и для его стилиевой и композиционной структуры. Выделение одного из компонентов архаического субстратного комплекса, в данном

случае ритуала, регулировавшего жизнь первобытнообщинного коллектива, имеет поэтому чисто служебный характер.

Древнеиндийская эпическая традиция вопреки тщательно-му ее преобразованию под влиянием брахманской идеологии обнаруживает истоки стадиально более ранние и типологически более широкие, чем ведийские, фиксируя простиупающие сквозь брахманскую обработку черты весьма древней обрядности. Не требует оговорки неправомочность сведения всего богатейшего содержания фольклорного в своей основе эпического памятника исключительно к субстратному воздействию, поскольку ритуальные "корни" в русле эпической традиции закономерно подвергаются модификации в процессе саморазвития эпоса как жанра под влиянием обобщающего метода устной эпики с ее особой "техникой ретроспективы". Архаический ритуал предстает в "Махабхарате" не только в совершенно измененном, но и, по терминологии В.Я.Проппа, в "обращенном" виде, что является результатом его забвения либо прямого отрицания.

Эта статья представляет собой предварительный итог наблюдений над композицией "Араньякапарвы" в ее связи с общеэпическим сюжетом. Ее задачей является рассмотрение способов реализации в тексте типовых эпических мотивов (термин Б.Н.Путилова)⁴, что должно способствовать уяснению специфики опосредованной связи ее содержания с ритуальным аспектом субстрата. При этом наше внимание в соответствии с поставленной задачей будет сосредоточено не на этнографическом аспекте вопроса — отражении обряда в исходно фольклорном эпическом памятнике, а на выявлении общих принципов организации сюжета. Результатом такого анализа должно быть установление примерной картины того, каким именно образом эпическая "стихия повторяемости" (Е.М.Мелетинский)⁵, определяющая поэтику жанра, компонуется, преобразовывает, прорабатывает, "дублирует" отдельные звенья социальной жизни, ставшие уже для зрелого эпоса далеким прошлым, иными словами — каким конкретно путем происходит трансформация художественным методом эпоса отдаленной от него архаической действительности. Все выдвигаемые ниже предположения относятся, таким образом, исключительно к особенностям поэтики текста, к сфере ее проявления — эпической композиции. Данная парва⁶, как и любая другая книга "Махабхараты", обладает лишь относительной содержательной замкнутостью. Предварительный анализ главных элементов композиционного строения отдельной эпической книги в ее взаимосвязи с остальным повествованием, вероятно, может подтвердить тезис об отсутствии четких разграничений в интерпретации эпосом сходных характеристик "доклассических" (Й.С.Хистерман) ритуалов: общественных календарных празднеств, связанных со сменой года, с одной стороны, и приуроченных, согласно ряду этнографических свидетельств⁷, к тому же периоду царских ритуалов посвящения и других инициаций — с другой. Есть основания предполагать, что выработанная традицией методика "органического сплава"⁸

в композиции эпического текста генетически разнородных обрядовых представлений основывается на существовании типологических схождений между определяющими чертами архаических ритуалов. Выявление этой методики может служить раскрытию особенностей художественного метода древнеиндийского эпоса.

Одной из конкретных целей содержательного анализа "Араньякапарвы" является определение ее места в общеэпической композиции. Изгнание героев Пандавов следует за посвящением Юдхишхиры на царство в Индрапрастхе. Царская игра в кости, состоявшаяся у кауравов в Хастинапуре, как бы делает это посвящение недействительным и обрекает проигравшую сторону на изгнание⁹. Налицо, таким образом, очевидная связь двух событий — царского посвящения и изгнания едва принявшего сан царя. Изгнание лишь номинально допущенного к власти престолонаследника по отношению к эпическому сюжету можно трактовать как необходимое испытание правомочности претендента на царский престол.

В качестве предварительного замечания, которое следует предпослать анализу содержания "Араньякапарвы" в связи с ролью архаических обрядовых представлений в композиционной организации ее текста, напомним об основных моментах архаической инициации¹⁰. Необходимо подчеркнуть при этом, что, согласно данным исторической типологии, различные типы древнего посвящения (воинское, шаманское, вождя-героя, царя-жреца) обнаруживают существенные схождения в своей структуре. Посвящение относится к числу "переходных", по определению А. ван Геннепа, обрядов¹¹, которые фиксируют коренную смену статуса человека (переход из одного возрастного состояния в другое оказывается при таком понимании инициации частностью). Посвящение, как известно, вводит человека в мир высших духовных ценностей социума: оно дает ему не только осмысленный доступ к обычаям, навыкам и институтам племени, но учит мифам и священным племенным традициям, именам богов и названиям святынь, т.е. мифологической "истории мира", в которой аккумуляруются основные культурные достижения социального коллектива. Трехчастность структуры посвященного комплекса предполагает, во-первых, обрядовое отделение индивида от обычной социальной среды, во-вторых, испытательно-приобщительный период, когда над посвящаемым совершаются семантически определяющие ритуальные действия, и, в-третьих, ритуал возвращения неопита в социум в кардинально новом качестве. В пределах обрядового пространства, времени и композиционной динамики ритуала индивид остается в известной мере пассивным, статичным: его испытывают, наставляют в непосредственном контакте носители и передатчики культурной традиции и социальных навыков племени, которые принадлежат, как правило, к иному, чем посвящаемый, роду (иному социуму).

Помимо возможных посвящительных реминисценций текст "Араньякапарвы" содержит косвенные сведения о другом

круге архаических ритуалов, связанных с практикой церемониального обмена между двумя "фратриями" родо-племенного коллектива, организованного на дуальной основе (социальный институт "потлача"). Периодически возникающая ситуация обмена дарами между принимающей ("хозяева") и принимаемой ("гости") сторонами ритуала носила искони агонистический характер. Та же черта — словесное и действительное соперничество (диалогические состязания и ритуальные поединки и соревнования) — присуща календарным, и прежде всего новогодним, празднествам.

Эпический сюжет оперирует набором типовых мотивов определенного содержания. Принимая в целом предложенную в свое время Б.Н.Путиловым их типологическую классификацию: 1) мотив-ситуация; 2) мотив-речь; 3) мотив-действие; 4) мотив-перемещение; 5) мотив-описание, подчеркнем, что развернутый анализ содержания и последовательности этих мотивов смог бы раскрыть специфику древнеиндийской эпической композиции. Только один пример: мотив-действие реализуется в "Махабхарате" почти исключительно либо как поединок, либо как обряд, что отвечает обоим главным (и не взаимоисключающим) сторонам социальной активности раннего традиционного общества с интегрирующей ролью в нем ритуала.

*

Основной сюжет "Араньякапарвы", повествующей об изгнании пятерых братьев Пандавов в леса, строится на переплетении трех основных типовых мотивов. Первый — это батальные столкновения героев с враждебными силами: демонами (ракшасами и асурами), а также с двоюродными братьями-кауравами, антагонистами Пандавов в борьбе за престол. Второй мотив реализуется двоякого свойства пространственными перемещениями Пандавов: 1) по земле — а) узкими горизонтальными, по замкнутому кругу лесного пространства в поисках удобного пристанища (малая прадакшина); б) широкими горизонтальными, по кругу ритуального обхождения мест паломничества, тиртх (большая прадакшина); 2) по космической вертикали "небо — земля — подземный мир". Третий немаловажный типовой мотив основного сюжета "Книги Лесной" представлен разного рода словесными коммуникациями эпических героев как между собой, так и с представителями "сакрального мира", иногда с богами, а в основном с их посланцами на земле — святыми мудрецами-риши. Исходная двойственность каждого мотива (в отношении ли батального партнерства и союзничества или общего рисунка пространственных перемещений, а также, как будет видно из дальнейшего, партнерства в словесных коммуникациях) может быть объяснена особой мифологичностью индийской эпической картины мира, в которой действующие лица эпоса объединяются соответственно с двумя противостоящими партиями "космического социума": эпические герои — с небесной, а их антагонисты-кауравы — с демонской.

Первый мотив. Поединки героев с демоническим противником выявляют воинскую мощь Арджуны и Бхимасены, следующие по старшинству за Юдхистхирой его братьев, и завершаются неперменной их победой. Сражения, которые ведет Бхимасена с ракшасами — Джатасурой (гл. 154) или Маниманом (гл. 157), строятся по типу эпического единоборства (Бхимасена отстаивает безопасность людей), тогда как Арджуне противостоят многочисленная, слабоиндивидуализированная рать демонов — врагов небожителей (гл. 166 — 170). Битва с кауравами (гл. 229 — 235) обнаруживает формальное подобие сражения Арджуны с демонами в том отношении, что герою противостоят не отдельные воины, а целая рать. Над кауравами одерживают верх помогающие Арджуне небесные воины-гандхарвы. Испытательные мотивы воинских подвигов Арджуны и Бхимасены очевидны, однако реализуются они определенно по-разному: в "чистом", воинском виде — как в случае с могучим и неистовым Бхимасеной — и в ореоле магии, волшебства, содействия небесных сил — когда в битву вступает постигший на небесах военную науку гандхарвов Арджуна. Сражение с кауравами, как и битвы Арджуны с демонами в подземном мире, происходит после пребывания героя на небе Индры и получения им по закону воинской инициации волшебного оружия Хранителей мира — локапалов.

Двойственность героев эпоса в плане батального партнерства и союзничества ставит пятерых Пандавов во главе с Юдхистхирой в центре эпической пространственной вертикали. Возможность продвижения по ней открыта полностью — и вверх и вниз — для Арджуны и соответственно наполовину — для союзников и батальных партнеров Пандавов: для гандхарвов (как и для богов) — по вертикали "небо — земля", для асуров и кауравов — "земля — подземный мир" (ср. гл. 239, 240). Возможно, в пространственной "сетке" эпических батальных коммуникаций, обнаруживающих динамическую активность в обоих по отношению к земле направлениях, находят своеобразное преломление обрядовые манипуляции с пространством — восхождение и нисхождение по космической вертикали — как характерная черта архаических ритуалов, наиболее отчетливо выраженная в царско-шаманской инициации и календарной обрядности.

Обращает на себя внимание рассредоточенность сюжетов, связанных с батальной тематикой (которая, заметим, не слишком широко представлена в "Араньякапарве"), по всему тексту повествования: поединки и битвы чередуются с пространственными перемещениями героев и их благими беседами со святыми мудрецами. Отсутствие "поэтапной" сконцентрированности, какого-либо подобия последовательности расположения этих типологически определяющих сюжет "Книги Лесной" мотивов (при соответствии каждого инициационной теме) делает заранее допустимым предположение, что генетические истоки всех трех типов мотивов основательно стерлись, коренным образом преобразованные эпической традицией. В своей сюжетике эпос ис-

пользует, очевидно, отдельные составляющие схемы — композиционный костяк ритуального действия, его "драматическую" форму, в целом не сохраняя верности ее последовательной логике, которая выглядит таким образом: за сменой пространственного локуса с профанно-обыденного на ритуальный (сакральный) следует испытание посвящаемого, затем его приобщение к высшим духовным ценностям племени и по завершении обряда обратная смена локуса.

Второй мотив. Пространственные координаты основного сюжета "Араньякапарвы", как и "Махабхараты" в целом, благодаря контактам действующих лиц мифологического и мифолого-героического плана соответствуют принятой в эпосе троичной схеме вселенной. Особая "активность" в сюжете свойственна центральному месту этического действия — земле с ее конкретными географическими точками, которые с большой определенностью локализуют то или иное событие (для "Книги Лесной" это главным образом далекие окрестности города Хастинапуры, т.е. лесное пространство, и пункты маршрута, связывающего тиртхи). Однако действие может переноситься на небеса (Арджуна временно поселяется на небе — гл. 43—45, Пандавы живут во владениях Куберы — гл. 159), а также в подземные миры (куда призывают к себе демоны-данавы Дурьодхану — гл. 229—230) или океанские глубины (где Арджуна сражается с демонами — гл. 165—169). Согласно некоторым эпическим представлениям, небесная сфера включает в себя целую систему "ярусов", увенчивающихся миром Брахмы. Для "Араньякапарвы" наиболее значимыми областями небесного пространства являются мир Индры и место пребывания Куберы, и путь героев туда изображается обычно как подъем на гору (гл. 43, 151). Подземный мир также неоднороден, объединяя далеко не всегда четко дифференцированные миры данавов, дайтьев и нагов. Спуск героя в подземную сферу сопряжен с водной переправой, опосредованно ассоциирующей эту область эпического пространства с Варуной как властителем вод и одновременно с Ямой как воплощением смерти. Совокупность четырех локапалов, пространственных Хранителей мира (Индра, Кубера, Варуна, Яма), достаточно полно представленная как сюжетикой, так и образностью "Араньякапарвы"¹², в контексте пространственных передвижений героев может учитываться в связи с ориентацией древних обрядов по четырем основным направлениям: Индра — восток, Кубера — север, Варуна — запад, Яма — юг¹³.

Все три части эпической вселенной имеют сходные (но иногда не совпадающие по набору) маркированные точки, главными из которых являются города, дома собраний (сабха), леса, рожи, водоемы (реки, озера) и горы (наибольшее совпадение пунктов наблюдается в земном и небесном мирах). Пространство, в котором протекает жизнь героев в "Араньякапарве", по понятным причинам специфично. Оно включает прежде всего леса (в основном Камьяку и Двайтану), реки (Гангу, Ямуну, Сарасвати и др.), различные

водоемы (в том числе океан), а также горы (Кайласу, Гандахамадану, Швету и др.).

Формальная дифференциация пространства, связанного с событиями эпоса, по линии противопоставления некультивированных территорий культивированным может быть проведена достаточно полно. Однако в этой связи необходимо сделать несколько замечаний. Лесное пространство не всегда удалено от мест поселения: так, часть лесов, где живут Пандавы во время изгнания, находится не слишком далеко от столицы царства — Хастинапуры. Возможная неудаленность (и, следовательно, не слишком четкая отдаленность) леса от поселения служит, вероятно, одной из причин того, почему понятие "лес" в древнеиндийской культуре особенно, например, от европейского и связано с двумя совершенно разными (если не противоположными) представлениями. С одной стороны (и это объединяет эпическое восприятие леса с общекультурным), лес представляется диким, "некультивированным" пространством, с другой — местом, ассоциирующимся с высшим накалом духовности: в лесах, за пределы общественного поселения с социально упорядоченной жизнью добровольно удалялись зачастую именно те, кто искал ответа на коренные вопросы бытия. Пандавы, принявшие обет двенадцатилетнего изгнания (таково было условие для проигравшего в царской игре в кости), оказываются в среде, по существу, асоциальной: лесные отшельники, как известно, долгое время стояли вне системы четырех варн. Отторгнутость от культуры вполне возмещается для Пандавов постоянными контактами с мудрецами-провидцами риши, носителями высшего духовного начала, и дополняется "культурными впечатлениями", связанными с постоянной сменой мест пребывания в пределах эпического "леса" (посещением отшельнических обителей и мест поминательства).

Лесную "асоциальность" Пандавов легко интерпретировать, как это иногда делается, в духе индуистской доктрины ашрам, традиционного древнеиндийского установления о четырех стадиях жизни высших сословий общества: за стадией ученичества — брахмачарья, завершающейся "вторым рождением", т.е. брахманским посвящением упанаяна, следует стадия домоустроительства — грихастха, когда дваждырожденный обзаводится семьей; далее, по исполнении основных социальных обязанностей, членом высших варн, предписывается разрыв мирских связей и удаление в леса — стадия ванапрастха, предшествующая полному освобождению от социальности путем перехода в статус санньяси.

Подобная интерпретация, однако, в конкретном случае, касающемся лесного изгнания Пандавов, грешила бы поверхностностью и формализмом. Эпический текст последовательно настроен на перспективу возвращения героев во временно оставленный социум в качестве полноправных претендентов на отнятый у них престол (см., например, гл. 78, 276), что обуславливает восприятие их лесного изгнания в явной

связи с обновлением царской власти через оговоренные обетом двенадцать лет. Что же касается возможности их перехода на следующую стадию жизни, т.е. обретения ими статуса санньяси, то на это нет совершенно никаких указаний. Помимо того, существенные детали социального облика Пандавов также противоречат концепции ашрам: до изгнания ими исполнены далеко не все обязанности, соответствующие стадии грихастха, особенно если принять во внимание практические не осуществленные царские права Юдхистхиры. И даже при общеизвестном безразличии эпоса к возрасту героя самоочевидно, что для царя и его братьев еще не наступил тот возрастной рубеж, когда утративший общественную активность индивид порывает с миром и, отрекшись от социальных связей, как это предполагает переход к стадии ванпрастха, "уходит в леса".

Поэтому представляется более уместным, не апеллируя к теории индуистских ашрам (к слову сказать, достаточно поздней по отношению к эпической "героике"), попытаться связать это сюжетное звено "Махабхараты" (пребывание Пандавов в лесах) с архаическими представлениями о царском почитательном комплексе, включающем также элементы, напоминающие о потлаче. Ими изобилуют, в частности, сюжеты об игре в кости ("Сабхапарва") и последующем изгнании проигравшей стороны, в чем прослеживается линия эпической драматизации ритуального конфликта. Существенно, что и срок изгнания Пандавов соответствует весьма архаическому циклу — смене власти "сакрального" царя через двенадцать лет¹⁴.

Пространственные перемещения Пандавов в пределах "леса", так же как и батальные эпизоды, качественно выделяют эпическую фигуру Арджуны: его передвижение по космической вертикали (в отличие от земных, горизонтальных маршрутов остальных Пандавов) осуществляется им в одиночестве, в эпически обусловленном (целями получения небесного оружия и выполнения задачи богов) отрыве от остальных братьев. В двух других случаях — как во время странствий героев (без Арджуны) по тиртхам, так и при вызванной вполне земными причинами смене мест, где останавливаются Пандавы в лесах, — внимание эпической аудитории концентрируется на образе царя Юдхистхиры: именно к нему обращается риши Ломаша, повествуя о местах паломничества (гл. 92 — 141), обычно именно царь принимает решение перейти из одного леса в другой (см., например, гл. 6, 24, 142, 244).

Мотив постоянных перемещений эпических героев причастен общефольклорной теме поисков, диктуемых исходной для ситуации "начальной недостатчей" (будь то отсутствие должного количества лесной пищи, удобного места для жилья или же особо необходимого ввиду предстоящей битвы небесного оружия, с одной стороны, и священного знания о тиртах, способного укрепить дух Юдхистхиры и утолить тоску братьев по удалившемуся на небеса Арджуне, — с другой). Ситуационный мотив "начальной недостатчи", драматически

претворяемый в духе эпоса как мотив "отторжения", "насильственного лишения", цементирует композиционную связь между отдельными эпизодами эпического повествования, экспозиция которых содержит разнообразие его трансформации. Пандавы к началу "Араньякапарвы" лишены царства, а Юдхиштхира — царского статуса; враждебные силы пытаются отнять у них оружие (ракшаса Джатасура) и саму их супругу Драупади¹⁵ (гл. 248 — 256); к Пандавам взывает некий брахман, который лишился дощечек для добывания жертвенного огня, — их унес на своих рогах олень, обличье которого принял бог Дхарма (гл. 295). Мотив "изъятия", "отчуждения" дублируется также и в сюжетах, косвенно связанных с кауравами (см. "Повествование об отнятии /Индрой/ серег /Карны/" — гл. 284 — 294; Карна, старший брат Пандавов, является ярым сторонником кауравов), и в полной мере — в композиционно инкорпорированных сюжетах "Книги Лесной", которые по своему содержанию не связаны непосредственно с основным эпическим сюжетом (см., например, "Повесть о Раме" — гл. 258 — 275, или "Повесть о Савитри" — гл. 277 — 283).

С ролью этого мотива в идейно-композиционном объединении эпического материала связаны два аспекта эпической поэтики. Во-первых, как уже говорилось, в эпосе фольклорный мотив "начальной недостачи" явственно драматизирован, трансформируясь в мотив "насильственного отторжения". Во-вторых, можно предположить, что частично таким путем — на уровне мотива — "дублируется" в контексте парвы одна из важнейших пространственных идей инициации — ритуально обусловленное отделение индивида от обычных социальных связей, знаменующее начальную смену пространственно-локуса посвящаемого.

Значительную часть пространственных перемещений Пандавов составляет маршрут паломничества по священным тиртам, по которому героев ведет их родовой жрец — пурохита Дхаумья (лицо сакральное), а дает объяснения, "этимологизируя" названия тиртх¹⁶, святой мудрец-риши Ломаша. С известной долей достоверности эти сведения (тоже в контексте "Араньякапарвы") могут быть поставлены в связь с сообщением иницируемому данных о сакральных маршрутах и деяниях предков — культурных героев (особенно показателен в этом отношении цикл эпических мифов об Агастье — гл. 94 — 108). Подобная информация, как и раскрытие "истинного" смысла названий святынь, имен богов и деяний героев древности, поставляется неопиту на том этапе посвящения, когда он уже доказал свою подготовленность к восприятию сакрального знания. Однако в эпическом освещении наряду с тем, что обрядовая статичность иницируемого оказывается нарушенной, получение Пандавами сакральной информации распределяется, в сущности, на весь период их лесного изгнания. Паломничество по тиртам, во время которого герои приобщаются к знанию о святынях, и "Беседы Маркандеи", когда святой мудрец, оперируя столь же традиционными сюжетами, излагает Пандавам

сведения о космогенезе, социальных институтах и нормативно-этических установлениях, перемежаются батальными эпизодами — пример, лишний раз доказывающий размытость представлений эпической традиции о строгой последовательности этапов древнего посвящения.

Чтобы завершить рассмотрение перемещений героев Пандавов по эпическому пространству как одного из узловых мотивов "Книги Лесной", отметим, что связанные с получением сакральных сведений инициационные маршруты главных действующих лиц эпопеи, вписанные в столь богатый (как указывал еще Г.Я.Хелд) инициационными мотивами текст¹⁷, явно соотносимы с движением посвящаемого в процессе обряда по "круговой вертикали". По завершении инициации неопит возвращается в прежний социум, но в ином, более высоком статусе, постепенному формированию, наращиванию которого и содействует посвятельный обряд. Эти обстоятельства позволяют привлечь для пояснения "обрядового движения" не совсем, правда, точное понятие "круговой вертикали": представление о круге должно соответствовать реальному движению неопита из зоны профанного в зону сакрального и обратно, а направленная снизу вверх вертикаль — росту духовного совершенства посвящаемого и повышению его социального статуса.

И последнее в этой связи соображение. Если главными действующими лицами батальных эпизодов, их "центрами" являются Бхимасена и Арджуна, то центральными персонажами в пространственном движении выступают Арджуна и Юдхиштира, возглавляющий братьев Пандавов. Признавая доказуемой связь перемещений эпических героев с инициационными представлениями, снова нельзя не отметить "распределение ролей" между двумя основными действующими лицами, но теперь — в динамике перемещений героев повествования. Такая распределенность, "рассредоточенность центров" одновременно и размывает связь эпического сюжета с идеей инициации, и сближает героев эпоса в плане разнонаправленных (Арджуна — ради воинских испытаний, Юдхиштира — во имя получения сакральной информации), но равным образом ассоциируемых с обрядовыми действиями.

Третий мотив. Наряду с пространственными перемещениями героев в тексте "Араньякапарвы" наиболее полно представлен третий типовой мотив эпического сюжета — словесные коммуникации героев эпоса и их антагонистов между собой, а также с богами и риши. Остановимся подробнее на наиболее значимом для композиции "Араньякапарвы" виде словесных контактов — беседах и диалогах героев с мифологическими персонажами, святыми мудрецами-риши.

В целенаправленном и мотивированном обхождении эпическими героями мест паломничества не только отчетливо выражена динамика их движения по лесному пространству: странствия по тиртхам, как и весь пронизанный перемещениями действующих лиц сюжет "Книги Лесной", включают серию бесед, которые ведут риши Брихадашва ("Повесть о

Нале", 28 глав), Ломаша ("Сказание о паломничестве по тиртхам", 47 глав) и Маркандея ("Сказание о беседах Маркандеи", 42 главы, "Повесть о Раме", 17 глав, и "Повесть о Савитри", 6 глав; всего 65 глав). Простое сопоставление объема их повествований выделяет Ломашу и Маркандею. Можно сказать, что события сюжета "Араньякапарвы" разворачиваются вокруг двух центральных ее эпизодов — путешествия героев по тиртхам и их бесед с Маркандеей. Эти эпизоды неоднородны в более существенном, чем объем, отношении: первый связан с передвижением эпических персонажей по сакральному маршруту, второй — со статикой местонахождения тех же действующих лиц. Объединяющим началом обоих различных не только по динамическим характеристикам, но и по временным параметрам этапов эпического действия (паломничество длится около пяти лет, а "Беседы" происходит в конце двенадцатого года изгнания Пандавов) является полное отклонение повествования от основного сюжета в сторону композиционно инкорпорированных.

По поводу целевого назначения самостоятельных в сюжетном отношении эпизодов, вводных по отношению к центральному эпическому сюжету с его линейным развертыванием действия, широко известно мнение В. Пизани¹⁸, который наряду с другими исследователями усматривал причину подобного разрастания "Араньякапарвы" в том, что ошутимых изменений в судьбе героев во время их скитаний по лесам не отмечается и для заполнения "хиатуса" в развитии эпических событий в повествование вводится обширный иллюстративно-дидактический материал. Замедление главного сюжета эпопеи на стадии "Книги Лесной" подмечено итальянским ученым абсолютно верно. Однако существует возможность показать, что неизменность судьбы эпических героев в "Араньякапарве" — чисто кажущаяся. Неспешно развивающееся эпическое повествование, на наш взгляд, использует нарочитую подробность, постепенность подачи происходящего с Пандавами в "Книге Лесной" с целью акцентировать крайнюю важность того их жизненного этапа, который приходится на пребывание в лесах и предшествует их личностной реализации как эпических воинов, а Юдхиштхиры — как эпического царя¹⁹.

Форма словесного контакта Пандавов со святыми мудрецами обладает строгой определенностью, но обозначение этого контакта словом "беседа", как явствует из дальнейшего, весьма условно. Вся "Махабхарата" в целом представляет собой подобного рода "беседу" как разновидность неравноправного диалога, когда на долю одного из участников — царя — приходится исключительно роль вопрошателя, лишь стимулирующего развитие повествования, тогда как другой — сказитель-сута (а в "Араньякапарве" — святой мудрец-риши) развертывает идеи, содержащиеся в вопросах собеседника (или вырастающие из ситуаций), в целостный рассказ по типу монолога, опирающийся на заданную "программу". Содержательная и формальная завершенность ответа заставляет порою забыть об исходном импуль-

се, послужившем основанием для развернутого и законченного по содержанию ответного высказывания. Как в сюжете о паломничестве, так и в "Беседах Маркандеи" имеет место именно такая, являющаяся основной для текста "Араньякапарвы" (и для "Махабхараты" как целого) форма словесной коммуникации, которая может рассматриваться как псевди-диалогическая.

Посланный богом Индрой с небес на землю святой мудрец Ломаша рассказывает эпическим героям истории, связанные с тем или иным царем, мудрецом, героем древности, в честь которого получила свое название или чьими подвигами прославлена данная тиртха: так, риши повествует о святом мудреце Агастье и асуре Ватапи (гл. 94 – 97), о битве богов с асурами и сокрушении Индрой Вритры (гл. 98 – 99), о том, как древний подвижник Чьявана Бхаргава добыл для Ашвинов право на долю сомы, заставив отступить самого Индру (гл. 121 – 125), и т.п. Эти сюжеты вводятся соответственно локальным ассоциациям с целью сообщить слушателям определенный набор мифологических сведений и преданий об "истории" паломнических святынь, популярных иногда и по сей день. Таким образом, для повествований риши Ломаша исходящего от слушателей словесного импульса не требуется, он избыточен; тему рассказа автоматически определяет очередная точка сакрального маршрута.

Беседы Маркандеи с Пандавами строятся совершенно иначе. Сама форма диалога, даже такого "сдвинутого" в сторону одного из участников, как это обычно для "Махабхараты", предполагает выбор темы вторым собеседником: царь Юдхиштхира – "заказчик" – предлагает тему "исполнителю" – Маркандее. Целый ряд историй Маркандея рассказывает действительно в ответ на прямые вопросы Юдхиштхиры: о прародителе человечества Ману и Брахме, спасшем его от потопа (гл. 185), о Кришне, первопричине сущего, о периодах космогонии – югах и вновь о потопе, знаменующем их завершение (гл. 186 – 189), о рождении Сканды и его победе над асурой Махисей (гл. 213 – 221). Эти космогонические в основе своей сюжеты следует считать идейно-тематическим ядром повествования Маркандеи, и их мотивированность в данном контексте абсолютна уже потому, что их появление обусловлено "заказом" Юдхиштхиры. В других случаях Юдхиштхира указывает тему беседы лишь самым общим намеком, но содержащаяся в нем идея всегда крайне существенна с точки зрения эпоса, будь то величие и могущество брахманов (гл. 182, 190) или высокий удел женщины (гл. 196 – 197).

Коротко упомянем о том, что в "Махабхарате" наряду с риши, богами и брахманами, т.е. лицами, причастными к миру "сакрального", сами эпические герои излагают события прошлого, а также предания, мифы и "теоретический" материал, и такая "качественная" смена повествователя нарушает единообразие оформления эпического сюжета. Социальный статус основных сказителей "Махабхараты", по данным самой эпопеи, также неоднороден: первое ее ис-

полнение связывается с именем брахмана-риши Вайшампаяны, второе — суты (представителя кшатрийски ориентированного сословия) Уграваса. Лишенная хронологической последовательности смена исполнителей внутри эпического повествования, когда лицо "сакральное" передает слово героям-кшатриям, в какой-то степени моделирует исходную двойственность истоков древнеиндийской традиции словесности. Кажется достаточно обоснованным в этой связи высказанное Р. Н. Дандекаром предположение²⁰ относительно того, что уже на раннем этапе развития словесного творчества происходит консолидация двух параллельных традиций словесности — сакрализованной, непосредственно связанной с мифо-ритуальной стороной культурной деятельности первобытнообщинного коллектива (традиция "мантра"), и условно "светской" с точки зрения функциональной направленности и формирования метода отражения действительности (традиция "сута"). Логично предположить, что между двумя этими традициями должны были изначально сложиться отношения взаимной корреляции.

И описанные в "Махабхарате" исполнения эпоса, и многочисленные словесные коммуникации Пандавов с представителями сферы "сакрального", служащие главным способом ввода инкорпорируемого материала, происходят перед весьма сходной по своему составу аудиторией, включающей брахманов разного ранга (от жрецов до лесных отшельников), а также приближенных царя и его семью. Центром слушающей аудитории в обоих случаях является царь, к которому и обращено повествование (Джанамеджая или Шаунака — для "Махабхараты", Юджиштхира — для "Араньякапарвы"). И в том и в другом случае особо подчеркнута сакральность локально-временной обстановки: упомянутые в эпосе его исполнения связываются соответственно со змеиным жертвоприношением и двенадцатилетней саттрой; в паломничестве по тиртхам особо очевидна сакральность места, а в беседах Маркандеи — времени повествования: темная половина месяца картика и до сих пор отмечается в Индии празднествами в честь Шивы, исходно связанными с торжествами конца календарного года. Таким образом, традиция эпической словесности, как она представлена в "Араньякапарве", составом исполнителей и слушательской аудитории, фигурой царя, к которому обращено повествование, как центру этой аудитории, сакральностью места и времени обнаруживает общее типологическое подобие составу исполнителей, аудитории и обстановке описываемых в "Махабхарате" ее исполнений. Это обстоятельство открывает перспективу дальнейшего изучения композиционной инкорпорации в направлении возможного отражения в этом приеме своего рода "структурной модели", воспроизводящей по крайней мере некоторые из наиболее существенных черт, присущих началу формирования древнеиндийской эпической традиции.

Мифологические партнеры героев по словесной коммуникации могут выступать в измененном облике: так, царь-риши Нахуша принимает обличье удава, грозящего смертью

Бхимасене (гл. 175–178), а бог Дхарма предстает в виде журавля, а затем якши, якобы для умерщвления Пандавов (гл. 296–297). Смена облика сакрального партнером по словесному контакту может рассматриваться как одна из главных причин того, что сам контакт предстает в "обращенном" виде. Хтонические черты внешнего облика партнера героев и направленность его действий на нанесение им губительного урона предполагают батальное завершение встречи, тогда как сущностная его характеристика (царь-риши, бог) предопределяет совершенно иной тип исхода коммуникации – испытание в диалоге, который несет яркий конфликтный заряд. Вопросо-ответная форма такого диалога (см. гл. 177–178 и 297) включает элементы философского диспута, обсуждение социально-этических тем, загадки с космогоническим смыслом²¹ и т.д. и в целом воспроизводит архаическую модель "словесного агона", ставкой которого является смерть проигравшего. Если Юдхитхира не ответит на вопросы Нахуши-змея, то брат царя, Бхимасена, будет обречен на съедение удавом²², и если тот же Юдхитхира не отгадает загадок бога Дхармы, явившего временным умерщвлением Пандавов свою тождественность смертоносному Яме, то Дхарма не оживит братьев царя.

Диалоги-"испытания", следовательно, как по своей формальной структуре, так и по функциональному назначению в тексте сразу же должны быть отделены от доминирующего в "Махабхарате" типа бесед с описанными ранее характеристиками. Аналогичным образом в типологии посвятельного обряда разделяются два его основных звена – испытательное и просветительно-приобщающее. Но более важно другое соображение. Эпические беседы, во время которых мудрецы-риши "просвещают" Пандавов, ассоциируются с практикой брахманского религиозного посвящения, проводимого наставником-гуру, тогда как испытательные диалоги в ситуации смертельного конфликта героев с риши или божеством определенно воскрешают представления об архаической инициации с пронизывающей ее идеей смертельной опасности для посвящаемого²³

Линия кауравов скупой разработана в "Араньякапарве" в силу общефольклорного закона "хронологической несовместимости"²⁴, не допускающего наличия в сосредоточенном на Пандавах повествовании одновременно двух "театров действия". И если мы коснемся происходящего при дворе царя Дхритараштры, то только с целью уяснения функционального назначения бесед в эпическом тексте. Святой мудрец Вьяса рассказывает отцу ста братьев-кауравов, царю Дхритараштре (без выраженного пожелания с его стороны), о беседе Индры с праматерью коров Сурабхи (гл. 10), которая являет собой пример истинной родительской любви, особенно нежной, когда дитя слабо. Но безоглядная привязанность Дхритараштры к Дурьодхане порождена отнюдь не слабостью сына; его неправедность и злонамеренность отчетливо осознаются Дхритараштрой. Прямая, хотя и не оговоренная, мотивировка введения беседы Индры с Сурабхи дик-

туется не столько необходимостью иллюстрировать мысль, заключенную в основном повествовании (ту, что родительскому сердцу родной сын дороже всего), сколько стремлением подчеркнуть оппозиционный по отношению к ситуации "Дхритараштра — Дурьодхана" идейный настрой эпической традиции, который выражен в рассказе Вьясы четко сформулированным кредо: при равенстве отношения ко всем сыновьям любовной родительской снисходительности заслуживает тот, кто слаб, но отнюдь не тот, кто злонамерен.

Примерно таким же образом может быть интерпретирован и рассказ об убийстве Бхимасеной ракшаса Кирмиры, излагаемый перед той же аудиторией одним из действующих лиц эпоса — Видурой (гл.12) мудрый Видура, сын риши Вьясы, в своем рассказе обращает внимание кауравов на великую воинскую мощь отправленных в изгнание Пандавов. Здесь, правда, присутствует "импульс-задание" слушающего рассказ царя кауравов, что ослабляет впечатление того, будто он внимает повествованию Видуры поневоле, поскольку к этому его обязывает статус сына риши. Но, так же как и в случае с Вьясой, в рассказе Видуры наличествует отчетливая корректировка главной стороны миропонимания кауравов, которые в своей злокозненности недооценивают могущество своих соперников. Подчеркнем два крайне существенных, по нашему мнению, обстоятельства: во-первых, царский, как и тогда, когда речь шла о Пандавах, характер слушающей рассказы Вьясы и Видуры аудитории (напомним, что Вьясе традиция приписывает создание "Махабхараты", и поэтому исключительно важна для понимания идейной установки эпоса именно его корректировка нравственных позиций кауравов) и, во-вторых, глубинно "агонистический" контур не обнаженного, не лежащего на поверхности, но безусловного противостояния морали кауравов и традиционной эпической этики, причем не только по главным вопросам, но и в тончайших оттенках²⁵.

Высказанные здесь соображения опираются на распределение Г.Я.Хелдом "субстратного", по современной терминологии, для сюжета "Махабхараты" этнографического материала по двум основным группам: сюжеты, организованные вокруг кауравов, носят следы потлачеобразных ритуалов, тогда как сюжетные построения с Пандавами в качестве главных действующих лиц отражают следы преимущественно инициационных обрядовых установлений²⁶. Механизм эпической трансформации архаических обрядовых представлений изучен пока недостаточно, но все же мы рискуем отстаивать понимание сущности художественного метода эпоса как целенаправленной, органической "переплавки" в горниле длительной эпической традиции древней Индии разнохарактерных компонентов архаического ритуала, которые подвергаются обобщению и типизации. Частным свидетельством того, как эпос "инкрустирует" сюжет, связанный с царским посвящением архаического типа, "вплавляя" в него элементы, восходящие к потлачу, может служить "Повествование об отнятии /Индрой/ серег /Карны/"²⁷. В рамках этого сюже-

та, героем которого является, образно говоря, одновременно Пандава и каурава, на материале линии Карны-"подкидыша" полностью восстанавливаются в своей последовательности этапы посвящения фольклорного вождя-героя (подчеркнем, что инициационная тема, согласно Хелду, является прерогативой Пандавов). С другой стороны, отчетлив фатально-агонистический смысл всего эпизода, словесно аккумулярованный в диалоге Карны с богом Индрой, когда взамен своих серег-жизни герой предлагает богу землю, драгоценности, цветущие поселения, многолетний урожай, стада скота и т.д. (294.2,6). Круг этих царских ценностей, по широте охвата напоминающий ритуальную "похвальбу богатством" в потлаче, вписан, таким образом, в контекст трагического обмена Карны с Индрой, когда конечной ставкой Карны является его жизнь. И поэтому весь эпизод выглядит реминисценцией не только словесной, но и действенной стороны "агонистических" ритуалов, носящих черты потлача.

Представляется закономерным вкрапление характерных элементов одного ритуала ("агона" потлача) в эпическую "реконструкцию" другого — посвячительного, строящегося по мотивам архаической царской инициации. Возможность органического синтеза разнородных в генезисе элементов эпического сюжета о "Пандаве-каураве" на уровне сюжетики может быть объяснена двойственным характером главного действующего лица эпизода, а на субстратном для его композиции уровне определяющим выступает именно то уже оговоренное обстоятельство, что достаточно широкий круг древних ритуалов, включая все типы инициаций, содержал в себе выраженные моменты их типологического сходства, в том числе состояния и ситуации "агона" от словесного состязания и ритуальных поединков до общего противостояния в архаическом ритуале двух соперничавших партий, что соответствовало дуальной организации родо-племенного общества.

Как было показано выше, в словесных контактах-беседах имеется постоянный член — эпические герои и переменный — божество или риши. Сам статус второго обуславливает его позицию "старшего", "высшего", т.е., согласно повествованию, духовного наставника героев-кшатриев. Преобладающая форма контакта риши и божеств с героями эпоса ("неравноправный диалог") отвечает главенствующей роли "наставника" в подобном рода коммуникации. Цели контактов между мифологическими и героическими персонажами эпоса могут быть охарактеризованы, с одной стороны, как просветительно-приобщающие, состоящие в передаче "младшему" партнеру по коммуникации мифологических, этических, правовых и т.п. сведений, а с другой — как психотерапевтические. Юджистхира, глава эпических героев, нередко обращается к "наставнику"-риши (Брихадашве или Маркандее) в кризисном для него состоянии: например, в отчаянии по поводу бедственного положения, в котором оказались Пандавы в результате проигранной игры в кости (49.32—34),

или же в горе из-за похищения их супруги Драупади иноземным царем (257.4–10). В таких случаях непосредственной целью беседы является снятие эмоционального напряжения "младшего" члена коммуникации, смягчение, ликвидация возможных последствий духовного кризиса и выработка правильной линии поведения.

Отметим, что двоякая цель словесной коммуникации с трудом поддается разграничению даже тогда, когда статика местонахождения адресата беседы сменяется динамикой его перемещения в пределах "лесного" пространства (паломничество по тиртхам) ассоциированность мифологической информации с конкретным местом маршрута должна, казалось бы, едва ли не полностью вытеснить общую психотерапевтическую направленность бесед. Но если вспомнить, какой именно психологический момент в душевном состоянии Юдхиштхиры предшествовал его паломничеству к святыням (тоска по Арджуне — гл.85, жалобы на судьбу — гл.92), то оказывается вполне отчетливой взаимосвязь информационно-приобщительного и психотерапевтического аспектов целенаправленной словесной коммуникации. Эти аспекты эпической беседы в совокупности соответствуют, по-видимому, двоякой функции посвящения, регулирующего отношения посвящаемого с обществом одновременно на двух уровнях — социальном и индивидуально-личностном.

Как для начала, так и для конца словесной коммуникации отмечается двойное пространственное перемещение участников. Риши или божества являются туда, где находятся Пандавы, обычно без всякой выраженной мотивировки, которая оправдывала бы их внезапное появление, что подчеркивает имплицитную ясность мотивированного начала коммуникации. Не столь определенный по мифологической локализации небесный "социум" риши, медиаторов между богами и людьми, а также "социум" богов (небеса) являются чужими как по отношению к "асоциальному социуму" лесных отшельников, в котором временно оказываются Пандавы, так и по отношению к обычному социуму эпических героев, от которого они временно отторгнуты. Следовательно, для словесной коммуникации Пандавов с риши и божествами изначально задана ситуация контакта "своего" и "чужого" социума. Напомним о роли контакта "своего" и "чужого" рода в племенной инициации: посвячитель принадлежит к иному роду, нежели посвящаемый. То же противопоставление "своего" социума "чужому" соответствует потлачеобразной ситуации "хозяева — гости": в роли "хозяев" выступают "младшие", пассивные партнеры словесной коммуникации, а в качестве "гостей" — "старшие", т.е. боги и риши, которым принадлежит ведущая партия в беседе. "Фратриальность" встречающихся в словесном контакте сторон очевидна. В состав небесной "фратрии" входят наряду с богами риши, и это можно рассматривать в числе доказательств забвения эпосом симметричной расстановки сил в ритуале типа потлача ("небесные" риши не имеют земного коррелята).

Агонистические контуры словесного контакта, столь от-

четливо вырисовывающиеся в диалогах, где тот же "младший" (в оговоренном значении) собеседник, Юдхистхира, отвечает на вопросы-загадки "старшего" — риши Нахуши или бога Дхармы и тем спасает от смерти своих братьев, в словесных коммуникациях преобладающего типа (информационно-приобщительных и одновременно психотерапевтических беседах) оказываются прорабатываемыми более тонко: идея агонистического противостояния пропускает (в несколько тусклом освещении) сквозь коммуникативную пассивность "хозяев", общую подчиненность их конкретных намерений, действий, душевного состояния воздействию "гостей-наставников", а также в корректировании последними психологической установки Пандавов (см., например, гл. 276, где риши Маркандея настоятельно советует Юдхистхире не предаваться отчаянию из-за похищения Драупади и приводит ему в пример героя Раму, у которого не было таких отважных соратников, как братья Пандавы, но он бестрепетно вступил в бой с Раваной и отвоевал у него свою супругу Ситу).

По окончании коммуникации риши и божества удаляются "туда, откуда пришли". Правомерно предположить, что их возвращение в "свой" мир потому и не конкретизируется, что за такой формулой "вывода из контакта" ("ушел", "исчез"), как и за внезапностью немотивированного появления (формулой "ввода в контакт": "появился"), стоит представление о более или менее определенном локусе (направлении) — небе. Космическая сфера, где пребывают риши до и после коммуникации, совпадая по мифологическим характеристикам со сферой богов, не всегда указывается с достаточной четкостью, очевидно, еще и в силу посреднической функции риши, пространственно связанной с движением по вертикали "небо — земля — небо" и превращающей странствия по космическому пространству в форму их "бытия". Перемещение в пространстве "старших", активных членов словесной коммуникации по двум направлениям верхней части разделенной надвое космической вертикали (сверху вниз — до коммуникации и снизу вверх — после нее) может быть представлено как частичное и в некотором смысле "обращенное" преломление в эпическом вертикальном перемещении, которое свойственно связанным с миром сакрального мифологическим фигурам, это является отголоском шаманской инициации, предполагающей восхождение инаугурируемого шамана на небо и нисхождение его в подземный мир как типологически определяющую черту архаического посвящения этого типа. Напомним, что восхождение и нисхождение по космической вертикали присутствует как важнейший содержательный блок и в царской, и в календарной обрядности. И только общий рисунок образа древнеиндийских риши — "боговдохновенных" провидцев, космические странствия которых есть форма их "существования", — позволяет усматривать в постоянстве их вертикальных перемещений отзвуки преимущественно шаманской инициации.

Пространственные перемещения эпических героев также связаны с начальной и конечной фазами словесной коммуни-

кации, но эти перемещения, как было показано, — качественно иного порядка, поскольку они происходят на пространственной горизонтальной эпоса — на земле, в совокупности сакрально маркированных координат. Последовательность пространственных перемещений действующих лиц "Араньякапарвы" (а божества и риши являются подлинно действующими лицами "Араньякапарвы") должна рассматриваться вместе с обуславливающей эти перемещения последовательностью словесных коммуникаций.

Выводы, которые можно сделать из анализа последовательности двух основных мотивов данной парвы — мотива речи и мотива-перемещения, — относятся к композиционной организации текста со свойственной ему содержательной спецификой. Значение типового мотива пространственных перемещений эпических персонажей для композиции всей парвы не укладывается в рамки мотива-связки. Словесные коммуникации персонажей в сочетании с их перемещениями в пространстве являются главным структурообразующим элементом композиции избранного фрагмента "Махабхараты", полностью замещающим динамику развития собственно эпического сюжета. Отмеченная специфика построения "Араньякапарвы" лежит в русле закономерностей общезпической композиции: архитектоника отдельной парвы "Махабхараты" опосредована особенностями ее содержания.

Совокупность основных составляющих сюжета "Араньякапарвы" и его доминирующие характеристики, обнаруживая общую идейную целостность, представляют возможность интерпретировать композицию книги с учетом ассоциированности ее типовых мотивов с архаическими обрядовыми представлениями (прежде всего посвятельными). Пандавы драматически изолированы от подобающих царскому статусу Юдхиштры социальных отношений и вынуждены исполнить "обет изоляции" с сакрально определенным сроком — двенадцать лет — в условиях "леса", исходно предполагающих возможность испытания физической и моральной стойкости. При целенаправленных контактах в "лесу" с риши, "наставниками" героев (подчеркнем, что эти контакты имеют сходную структуру просветительно-терапевтической беседы), разрабатывается в качестве центральной космогоническая тема. Она представлена эпическими переложениями индуистского мифа творения, бесчисленными реминисценциями "основного" мифа о борьбе Индры и Вритры и т.д. Другие темы, освещаемые при словесной коммуникации "наставниками" Пандавов (и отраженные материалом преданий о древних царях, мудрецах и героях), затрагивают сферу "истории" эпической культуры, включая объяснения этических законов мироустройства, и также вписываются в приобщительную тематику посвятельного обряда.

* * *

Для того чтобы выявить некоторые особенности композиционной связи между эпическими парвами-книгами, обратим-

ся к более подробному рассмотрению сюжета о явлении Пандавам бога Дхармы. Этот сюжет завершает "Араньякапарву", помещаясь, таким образом, на границе ее с "Виратапарвой". Особенности композиции этого пограничного эпизода вырисовываются более отчетливо, если его сопоставить с другим — тем, который рассказывает о встрече героев с риши Нахушей, обратившимся в змея. Второй сюжет располагается на стыке динамического паломничества Пандавов по тиртам, сопровождающегося словесной коммуникацией героев с риши Ломашей, со статичными по местонахождению участников "Беседами Маркандеи". Оба эпизода, как уже отмечалось, имеют сходную вопросо-ответную структуру агонистических диалогов-испытаний, коренным образом отличающую их от доминирующего в "Махабхарате" типа словесных коммуникаций — бесед.

Диалоги Юдхиштхиры с Дхармой и Нахушей объединяет с беседами исключительно общность тематики: в тех и других доминируют мифолого-космологические и социально-этические темы. По всем же другим параметрам они обнаруживают принципиальные расхождения. О несходном положении эпических героев в словесных коммуникациях обоих типов уже говорилось: в диалогах Пандавы в лице царя Юдхиштхиры выступают как полноправные их участники, в беседах же они являются пассивными слушателями, которых просвещают, наставляют, приобщают к мудрости святые мудрецы. Принципиально различен облик ведущего участника контакта. Царь-риши Нахуша принимает обличье удава, а бог Дхарма проходит целую цепочку превращений: олень, уносящий на своих рогах арани — дощечки для возжигания жертвенного огня; журавль у воды, в поисках которой томимые жаждой Пандавы забрели в лесную чащу; наконец, Дхарма являет себя исполином-якшей, который умерщвляет одного за другим четырех Пандавов и не оживляет умерших, пока Юдхиштхира не отгадает его загадок.

Стоит отметить в этой связи, что в образах и риши Нахуши, и бога Дхармы с различной степенью отчетливости, но достаточно определенно просматривается царский характер их мифологии. Для Нахуши помимо его статуса (царь-риши) на это указывает описание им обстоятельств, предшествующих его низвержению с небес, где он являлся фактически заместителем Индры, царя богов (177.7). Проявления Дхармы как якши также соответствует образу ведийского Индры: именно Индру подразумевает Юдхиштхира, когда пытается угадать, кто перед ним, обращаясь к Дхарме с такими словами: "Не ты ли это — единственный из васу и рудров, первый среди марутов? Не ты ли это — Владетель ваджры, Владыка тридцати богов?" (298.3). В "гадании" Юдхиштхиры сконцентрированы, таким образом, все определяющие аспекты ведийского образа Индры, включая его владычество над разрядами божеств, объединяемых в "Тридцатку". В имени "Владетель ваджры" упомянут характернейший атрибут божества, и сообразно законам древнеиндийской теоники ссылка на этот атрибут является знаком, указывающим

на свернутый сюжет "основного" мифа о борьбе Индры с Вритрой.

Эпические риши или божества, являясь что-либо поведавать героям, не меняют, как правило, своего облика в том смысле, что предстают в "открытом", антропоморфном виде²⁸ (свидетельством неизменности обличья "пришельцев" служит само отсутствие описания их внешности²⁹). На первый взгляд просветительной сущности такого контакта противоречит форма явления Кришны Маркандее в обстоятельствах мирового потопа ("первоинициации" святого мудреца). В облике бога-младенца на ложе в ветвях баньяна есть для Маркандеи элемент неразгаданности (187 1), но то, что перед ним именно Кришна, отождествляющий себя как Нараяна, явствует сразу же из тех "знаков образа", которые приводятся в его описании: темно-синий цвет младенца, нагрудный камень каустубха, примета шриватса и т.д. (186.86,87).

По нашему мнению, всякий элемент, требующий угадывания, отождествления персонажа, должен быть соотнесен по крайней мере с двумя ритуальными моментами: не только с масочной сокрытостью испытателя, но — шире — с представлением о "чужом" социуме (в таком случае первое является частностью по отношению ко второму, поскольку "испытатели" принадлежат обычно к "чужому" роду). Последнее обстоятельство представляется особенно важным в связи со спецификой преломления эпической памяти не только посвященных представлений, но и агонистических ситуаций архаической ритуальной практики вообще, при которой контакт родовых фратрий или иных социальных групп характеризуется в первую очередь оппозицией "свой — чужой". Качественная характеристика облика "сакральных" эпических персонажей (риши, божество), выступающих ведущей стороной разного рода словесных коммуникативаций, отвечает оппозиции "измененный — неизмененный" и может служить основой (подчеркнем — весьма относительной) дифференциации отдельных эпических сюжетов, определяя преимущественное использование в них представлений, связанных либо с потлачем, либо с посвящением, либо же с календарными обрядами. Для уяснения специфики художественного метода эпопеи в плане его ориентированности на "этнографический субстрат" целесообразно обратить внимание на тесную сплетенность в композиции эпического текста элементов "узнаваемости" и "неузнаваемости" (как, например, в упомянутых сюжетах с Кришной и Карной). Эта сплетенность отражает, как можно предположить, типологическое родство структурных компонентов архаических ритуалов упомянутого круга.

Сопоставляя далее диалоги-испытания с эпическими беседами, еще раз упомянем об "обращенности" словесного контакта в первых. Хтонические черты внешнего облика, в котором собеседник предстает перед Пандавами, а также условие коммуникации (в случае проигрыша Юджистхиры его братьям грозит смерть) позволяют предположить батальное завершение встречи с "чудовищем", но подлинная сущность

собеседника (риши или божество) предопределяет словесную форму контакта. Важно подчеркнуть здесь выраженную конфликтность коммуникации, что замещает на идейном уровне батальный исход встречи эпического героя с хтоническим противником.

Диалог-испытание по своей временной длительности и по размерам занимаемого текстового пространства короток и компактен. Благодаря этому конфликтность его ситуации особенно ощутима в сравнении с мирным, настраивающим на благие размышления течением долгих просветительных бесед риши Ломаша в "Паломничестве по тиртхам" или же "Бесед Маркандеи". Сама ставка диалога-испытания — жизнь или смерть героев — оттеняет острую конфликтность сюжета (ср. у О.М.Фрейденберг: "...Загадка без разгадывания приносит смерть"³⁰). Бог Дхарма, как и змей Нахуша, предстает, таким образом, ипостасью смерти³¹, но ритуальная ставка — смерть проигравшего — подается в эпосе как "едва-не-смерть" (в эпизоде с Бхимасеной и змеем) или как "якобы-смерть" (Пандавы, которых умертвил Дхарма, полностью сохраняют вид живых людей, что и отмечает Юджишхира).

К сказанному можно добавить, что "обращенность" словесной коммуникации героев с риши или божеством в этих диалогах задается переворачиванием обычной для начала просветительного контакта ситуации. Если беседа чаще всего начинается с немотивированного появления риши перед Пандавами, то испытательные диалоги имеют обратную начальную ситуацию: герои (или один из них) неожиданно наталкиваются на "испытателя" — змея-Нахушу или журавля-Дхарму. В этом случае как раз последние выступают царями-хозяевами, причем не только создавшегося положения, но вполне определенной территории: в обоих эпизодах это глухое место, лесная чаща с признаками воды, о которых сигнализирует и сам облик "хозяев" — змея или водяной птицы, тогда как Пандавы оказываются незваными "гостями", пришедшими из принципиально иного — человеческого — мира, где их статус также царский.

Выявленная совокупность черт обоих эпизодов, в состав которых входят испытательные диалоги, с очевидностью допускает анализ подобных контекстов в терминах церемониального обмена. Дискутивная форма диалогов подразумевает относительное равенство возможностей участвующих сторон. В описанных случаях наличествует изначальное равенство Юджишхиры с его партнерами — "хозяевами" и одновременно испытателями из небесной вопреки облику "фратрии" — еще в одном отношении: по царскому статусу участников.

Если суммировать все сказанное о двух видах словесных коммуникаций "Араньякапарвы" — беседах и диалогических испытаниях, — то основное различие между ними прослеживается не в содержании, а исключительно в функционально значимой форме их построения. И в том и в другом случае фактически есть "гости" и есть "хозяева" (в зависимости от вида коммуникации они меняются местами), и в том и в

другом случае присутствует дар (оговоренный — жизнь или подразумеваемый — духовное совершенствование). Но сам характер дара и способ, которым он обретается, выводят один вид контактов (диалог) на уровень эпического осмысления архаического ритуала, строящегося по дуалистической модели обмена с определяющим агонистическим началом, тогда как просветительно-приобщающая, а также психотерапевтическая направленность бесед связывает их с посвятельными обрядовыми действиями.

Сравнивая эту картину с выводами Й.С.Хистермана о постепенной реформации древнеиндийского ритуала, можно предположить, что с изменением исторических условий происходит принципиальная трансформация ритуальной сферы. Суть этой трансформации, как представляется, состояла в следующем. "Доклассический" ритуал с относительным равенством сторон был с течением времени реформирован в "моно-ритуал", в котором вне зависимости от числа исполнителей и количества заинтересованных лиц есть единый заказчик, и ради него совершается обряд. Очевидно, процесс ритуальной реформации был подготовлен глубоко в недрах архаических ритуалов: сама племенная инициация с ее изначальным "неравенством сторон" (обряд направлен на пассивную сторону посвящения) с точки зрения коллективной психологии обеспечивала стимул, а вернее, формировала модель превращения одной из сторон в ритуале в его исключительного исполнителя.

Отсюда вытекает предположение, что наличие в "Махабхарате" двух формально различных и неравномерно распространенных типов словесных коммуникаций героев с их мифологическими партнерами, а именно доминирующего "неравноправного диалога" (беседы с композиционным рисунком религиозного посвящения) и значительно более редкого диалога-испытания с относительным равенством сторон, конечно отражает суть и направление древнеиндийской ритуальной реформации: от двустороннего контакта в ритуале различных групп социума к фактическому упразднению активности одной из сторон. Высокая степень фольклорной мифологизации в диалогах-испытаниях (ее показателем выступает тот специфический "превращенный" облик, который принимает ведущая сторона) может свидетельствовать об ослаблении четкости эпических воспоминаний о древнеиндоевропейском церемониальном обмене.

* * *

Специфика композиции завершающего "Араньякапарву" фабульного эпизода встречи Пандавов с богом Дхармой, аккомпанированные в нем образы и представления, важные для эпоса в целом, находят свое непосредственное продолжение в следующей за "Книгой Лесной" "Книге о Вирате", оказывая ощутимое влияние на семантику ее композиционного построения. Задаваясь вопросом о связи содержания двух этих книг, необходимо иметь в виду, что начало и

конец любого обладающего смысловой завершенностью фрагмента эпического текста, и прежде всего парвы-книги, являются чрезвычайно насыщенными в информационном отношении (подразумевается, по терминологии К.Леви-Стросса, информация эксплицитная и имплицитная). Эта черта — предельная по сравнению с основным корпусом содержательно законченного фрагмента повествования информационная насыщенность его экспозиционного и постпозиционного участков — делает эпический текст как целое семантически недискретным. В местах "стыковки" завершенных фрагментов этого текста его архитектоника, представленная цепью отдельных эпизодов, характеризуется высокоинформативным "полем", в пределах которого с особой интенсивностью совершается "перетекание" информации, что находит отражение в непосредственном идейно-содержательном и формально-композиционном воздействии предшествующего этапа повествования на последующий. Иными словами, для построения завершенного эпического фрагмента (как, по-видимому, и всякого нарратива) характерно выдвижение особо значимых смыслов в начало и конец изложения. Поэтому пограничные участки внутренне целостных частей текста весьма существенны с точки зрения как содержания, так и функционального назначения этих фрагментов (цели изложения, его глубинного смысла, эмоций, к которым оно апеллирует, и выводов, к которым подводит). Обычно как раз в пределах двух соседствующих пограничных участков — конца первого и начала следующего за ним фрагмента — и происходит "качание мысли" (Е.М.Мелетинский) эпического поэта, в основе которой лежит иногда с трудом поддающаяся выявлению ассоциация, как бы сцепляющая эти фрагменты в слитную последовательность повествования.

В "Виратапарве" Пандавы после получения от Дхармы желанного дара — способности прожить тринадцатый год неузнанными, принимают двойные (и тайные и "мирские") новые имена и поселяются при дворе царя матсьев Вираты, где должны исполнять обязанности царской прислуги: Юдхистхира — игрока в кости (невзирая на то что именно он проиграл хастинапурскую игру и по его вине Пандавы оказались в изгнании), Бхимасена, известный волчьим аппетитом, — повара и борца, а прекрасный и мужественный Арджуна — евнуха, хранителя гарема, а также учителя танцев (гл.1—5). Таким образом, все три взаимообусловленных компонента, формирующих мотив превращения ("чужой личины"), — смена имени, смена облика и смена модели поведения — наличествуют и в конечном эпизоде третьей книги (линия Дхармы), и в начальном четвертой (линия Пандавов). Правда, смена облика Пандавами не фиксируется в тексте, но знаком того, что Пандавы все-таки как бы меняют обличье, является их неузнаваемость³². В строго определенном контексте общая связь масочности, "чужой личины" с идеей карнавала представляется очевидной.

На "карнавальность" детально выписанной сцены выбора эпическими героями их новых имен и будущих занятий обра-

тил внимание Й.А.Б. ван Бейтенен³³. Царевичи во главе с Юдхистхирой готовы прислуживать другому и заниматься тем, что прямо противоположно их статусу, и, главное, вполне добровольно и даже с веселым воодушевлением избирают такой "стиль жизни". От этой сцены в современном ее восприятии действительно веет откровенным "духом сумасшествия", истинно карнавальным, по терминологии М.М.Бахтина, "переворачиванием верха и низа", однако на древнеиндийский манер. Из замечаний ван Бейтенена особенно важно одно — о новогоднем характере возможного "фона" сюжета "Виратапарвы", который "реконструирует" некоторые определяющие черты новогоднего праздника. К "временному разрушению социально-иерархической структуры" (которое В.Тэрнер наблюдает в среде иницируемых)³⁴ в "Виратапарве" добавляется вполне эпично поданный текстом открытый отказ героев от основ традиционной семейной этики, звучащий в их ответе на вопрос о том, что за труп подвешен на дереве, где они спрятали свое оружие: "Это наша стовосемьдесятiletняя мать висит там — так об обычной рода" (5.26). Еще один "карнавальный" штрих здесь же, в "Виратапарве": Юдхистхира, царь, играющий роль слуги Вираты, подвергается глумлению — его бьют по лицу до крови (63. 44—47). В связи с побоями, нанесенными Юдхистхире, особый интерес приобретают сведения о ритуальном унижении царя во время вавилонского новогоднего праздника.

Уместно вспомнить здесь развитие концепции средневекового карнавала А.Я.Гуревичем: "Все участники пародии и карнавала прекрасно знают, что лишь временно (разрядка моя. — С.Н.) выворачивают серьезное на иную сторону, с тем чтобы затем возвратиться к норме"³⁵. Общеизвестно и то, что в период карнавала пародируется наиболее священное и социально значимое, что происходит "перестановка ролей с целью временного сокрытия подлинности (разрядка моя. — С.Н.)"³⁶ Необычайно важно замечание О.М.Фрейденберг о феномене пародирования сакрального и возвышенного как свидетельстве "творческой живой веры, еще надеющейся и бодрствующей"³⁷

Преимущественно новогодний характер торжеств, которые служат, возможно, субстратным фоном "Виратапарвы", подтверждается целым рядом свидетельств заключительных глав "Араньяки", действие которых происходит в самом конце двенадцатого года изгнания Пандавов. В содержании "Виратапарвы" просматривается развитие различных, связанных с архаическими обрядовыми реминисценциями мотивов. Помимо принятия Пандавами новых имен дважды возникает мотив боя-испытания, который в контексте парвы может быть с достаточным основанием сопоставлен с действенной стороной новогоднего "агона". Постепенно происходит раскрытие истинного лица каждого из героев, начиная с Арджуны, и тем знаменуется их возвращение к прерванной изгнанием жизни и борьбе за царский престол. Свадьбой сына Арджуны реализуются на сюжетном уровне, через подмену героя

его субститутотом, брачные возможности прошедшего посвящение. Пышными торжествами, собирающими гостей со всех концов света, знаменуются конец испытаний и утверждение Юджихштихры в статусе царя.

Обратимся к другим мотивам-действиям, связывающим две книги эпоса. Эпически переосмысленный мифологический мотив "поглощения (водным) чудовищем", который в "Араньякапарве", в контексте эпизодов с Дхармой и Нахушей, а также в явлении Нараяны Маркандее ассоциативно пробуждает мысль о преодолении временной смерти, воскрешая агонистически-ритуальные представления, в "Виратапарве" уходит из повествования. Однако необходимость идентификации героями предстающих перед ними в чужом облике испытателей, осуществляемая только через самоотжествление последних, в какой-то степени направляет композиционную организацию "Виратапарвы". Ее композиция разворачивается от сокрытия пришельцев Пандавов под "чужой личиной" слуг царя Вираты через догадки лиц из царского окружения об истинной сущности новых слуг до самоотжествления Арджуны и раскрытия им своих братьев (гл. 39).

Поединок отца с сыном (Дхарма — "небесный отец" Юджихштихры), как это часто бывает в "Махабхарате", низведен в "Араньякапарве" на словесный уровень. К слову сказать, и диалогическое состязание Юджихштихры с Нахушей в "симметричном" заключительном эпизоде "Араньякапарвы" ее фрагменте — это тоже словесный поединок того же типа — хотя и не с отцом, но с одним из родоначальников. Этот мотив практически не воспроизводится в "Виратапарве", разве что в словесном противостоянии царевича Уттары своему отцу Вирате (гл. 64). Тонкая нить ассоциаций родства Дхармы с Юджихштихой тянется все же и в "Виратапарву": Юджихштихра принимает там имя Канка — "Журавль" (такое толкование имени в сопоставлении его с одной из метаморфоз Дхармы в "Араньяке" дает ван Бейттен). Подобное именование героя в контексте развития темы превращений, связанных с пространственными перемещениями, можно рассматривать как реминисценцию тотемного мифа.

Композиционный стык парв — "Араньяки" и "Вираты" отмечен не только общностью развиваемых тем и составляющих их мотивов. Начальные эпизоды "Виратапарвы" связаны с конечным звеном "Книги Лесной" — одними и теми же реалиями, среди которых важнейшими являются лес (где выделено одно дерево), вода и горы — три компонента, крайне существенные для космографии эпического сюжета с немаловажным для него мотивом пространственных перемещений. Интересно отметить роль некоего конкретного дерева как связующего эти две книги эпоса своеобразного символа — оно дважды появляется в пограничных участках текста: в конце "Араньякапарвы" и в начале "Виратапарвы". Подобного рода символика, имеющая космологическое содержание, широко представлена в тексте "Араньякапарвы" и отражена в самой "графике" эпического повест-

вования с его постоянным переключением с лесного пространства на поросшую деревьями гору, т.е. на небеса, или же в подземный мир. Четкой трансформацией универсального символа мирового дерева в космологическом контексте "Бесед Маркандей" является баньян (ньягродха, "растущий вниз"), на ветвях которого помещен покровитель Пандавов — Кришна. Нарисованная эпосом картина соответствует варианту космологической модели — "божество на дереве"³⁸. Кришна проводит "первоинициацию" риши Маркандей, поглощая его, втягивая через рот в свое чрево, где тот обнаруживает вселенную во всем разнообразии ее составляющих (гл. 186, 187)³⁹.

Примечательно, что сдвоенное появление реального дерева на границе двух парв-книг тщательно мотивируется эпосом. В "Араньякапарве" один из младших Пандавов, Накула, влезает на дерево, чтобы высмотреть место, где есть вода (296.7; герои устали, преследуя оленя-Дхарму, их мучит жажда). В "Виратапарве" тот же Накула вторично забирается на дерево, чтобы спрятать там знаменитое на весь мир оружие Пандавов, по которому они могут быть узнаны и тогда должны будут снова отправиться в изгнание (5.25). Пограничное расположение данного сюжетного хода — влезание на дерево — на границе двух парв и на рубеже двенадцатого и тринадцатого годов изгнания Пандавов, равно как и подсказываемая повествованием необходимость, пусть не для самого царя, но для его младшего брата-заместителя, подняться по дереву вверх и спуститься обратно, находит объяснение в новогодней обрядности, в том числе и в неиндоарийской (ср. обряд влезания на священный шест или дерево в новогоднем празднестве у бхиллов и гондов, организуемый царем-шаманом). Однозначная этническая атрибуция ритуальных истоков этого сюжетного хода едва ли возможна. В данном случае нам важно было отметить календарную приуроченность — к новогоднему рубежу — соответствующих обрядовых действий в неиндоевропейской обрядности, имеющей сходный с арийской царский характер.

Подчеркнем, что в обоих упомянутых эпизодах эпоса влезание на дерево осуществляется по повелению царя (Юдхиштхиры). Возможно, неполное соответствие описанной новогодней символики древнеиндийским сословным представлениям оттеняется рассказом "Виратапарвы" о манипуляциях с подвешенным на дереве трупом, которые прямо оцениваются как запретные для членов кшатрийской варны. Царевич матсьев Уттара, посылаемый Арджуной на это дерево за оружием Пандавов, с нескрываемым отвращением заявляет, что прикосновение к мертвому телу невозможно для кшатрия (38.9—11). В результате Арджуне приходится решительно опровергнуть версию с подвешенным трупом и заявить, что вся она выдумана лишь для того, чтобы отпугнуть возможных грабителей (38.12—13). Немаловажно в связи с этим и то, что оба дерева, упоминаемые в пограничных эпизодах, растут близ тропы — той, по которой за-

брели в лесную чащу Пандавы до встречи с Дхармой, или той, которая в "Виратапарве" объявляется "ложной" (5.14). Дело в том, что в Индии и до сего дня сохранились поверья, приписывающие выросшему при дороге дереву неблагоприятное воздействие на человека⁴⁰.

Круг обших для обеих книг эпоса "пограничных символов" может быть расширен. Попытаемся показать, каким образом представлена на стыке "Араньякапарвы" и "Виратапарвы" пятерка главных героев эпопеи и какое смысловое наполнение могут иметь связанные с ними количественные образы в контексте субстратных представлений. Братья Пандавы фигурируют здесь не все вместе — обычно один из них противостоит четырем остальным. Так, Дхарма умерщвляет четырех Пандавов, но оставляет в живых Юдхиштиру; сами диалоги Юдхиштиры с Дхармой и Нахушей изолируют от него остальных братьев (нечто подобное происходит и при влезании Накулы на дерево). Восприятие четверки младших братьев как некоего целого может объясняться значимостью для эпического текста тетрады локапалов, что в совокупности данных "Араньякапарвы" опосредованно подтверждает ориентированность царско-воинского посвятельного обряда по четырем сторонам света.

Известный обрядовый фрагмент "Сабхапарвы" "Дигвиджая" ("Покорение стран света" — гл. 23—29) прямо распределяет тех же четырех Пандавов по географическим координатам. Изолированность же царя Юдхиштиры, способствуя выдвижению его на передний план повествования, позволяет сфокусировать в этом образе, помимо всего остального, эпические воспоминания о древнейшей фигуре царя, центре архаического ритуала. Сравнение в "Араньякапарве" четырех умерщвленных Дхармой Пандавов с четырьмя локапалами, "низринутыми с небес в конце юга" (297.1), подтверждает правомерность истолкования группировки Пандавов в плане мифолого-космологической символики числового комплекса 1 + 4: центр мироздания и основные стороны горизонта. Несомненна конкретная привязанность смысловых соответствий этой символики к космологическим представлениям эпоса, аккумулярованным именно в пограничных эпизодах. Новогодний рубеж, на который приходятся описываемые в них действия, ассоциируется в сопряженной с ним обрядности с преодолением временного хаоса и космозацией мироздания.

"Переходность" тринадцатилетнего периода изгнания Пандавов ("Араньякапарва" и "Виратапарва"), который следует за игрой в Хастинапуре ("Сабхапарва"), в контексте всей "Махабхараты" самоочевидна. "Удьогпарва", следующая за "Виратой", уже целиком посвящена непосредственно предбательной тематике — неудавшимся попыткам предотвратить военное столкновение и расстановке сил в грядущей битве. Если пытаться условно конкретизировать тип посвящения, который по преимуществу определяет построение сюжета "Книги Лесной", то следует принять во внимание максимально существенную роль для парвы не столько са-

мого образа Юдхитхиры, сколько вообще "идеи царя". Исчерпывающая направленность именно на царскую ипостась эпической фигуры Юдхитхиры предшествующих (царская игра в кости) и последующих (жизнь героев у царя Вираты) событий "Махабхараты" оттеняет царский характер "испытания" и "просвещения" в "Араньякапарве", которые приходятся на закономерный в жизни архаического социума период смены власти; она переходит на двенадцать лет к антагонистам героев — к их двоюродным братьям-кауравам (соперничающей "фратрии"). Представления, связанные с содержанием и структурой различных типов архаического посвящения (воинского, вождя-героя, шаманского, царского), неразделенность реминисценций об инаугурационных и о потлачеобразных ритуалах, возможная приуроченность и тех и других к календарному рубежу — весь этот "сплав" основоположных для многомерного "этнографического субстрата" "Махабхараты" его составляющих в конкретном случае (в композиции "Араньякапарвы" и следующей за ней "Виратапарвы") имеет своей доминантой идею царского посвящения. Вопрос о соотношении раннесоциальной царской инициации с ведийской раджасуей должен служить предметом отдельного рассмотрения. Эпический текст поставляет некоторые свидетельства об исторически предшествовавших и, возможно, этнически различно ориентированных ритуальных представлениях, связанных с посвящением царя, по сравнению с теми реминисценциями (и прямыми описаниями обряда), которые связаны с ведийской практикой раджасуи и других индоарийских царских обрядов.

Еще раз необходимо подчеркнуть, что в эпическом повествовании едва ли могут быть выделены "чистые" соответствия функционально различным этапам собственно почитательной части архаической инициации; и испытание и приобщение отражаются в эпическом тексте недостаточно разграниченными. Отсутствует также определенность представлений о различиях типов инициаций: так, в эпическую картину племенной инициации вкрапляются черты религиозного посвящения. Выявленная мозаичность обрядовой памяти эпоса подтверждается органическим синтезом в его сюжете инициационных мотивов с представлениями о памятных чертах других архаических ритуалов. В обществе с дуальной организацией, предполагавшей регулярность возникновения "ситуаций обмена" между социальными группами, эти ритуалы естественно концентрировались вокруг сферы общественной календарной обрядности. В плане характеристики художественного метода древнеиндийского эпоса хотелось бы отметить прежде всего обобщенную типизацию и подчеркнутую драматизацию всех без исключения отраженных в тексте главных компонентов архаического обрядового комплекса. Из всего набора ритуальных представлений эпос неизменно выбирает те, которые несут в себе конфликтное начало, элемент противостояния. Необходимо также оговорить опосредованность и вероятную неосознанность следования эпической композиции своему "идейному суб-

страту", превратившемся для зрелой эпической традиции в далекие воспоминания о том, что составляло суть обрядовой жизни "героического века". Сущностный смысл трансформации обрядовых представлений в процессе саморазвития эпического жанра понуждает искать лишь соответствия, но не "прообразы" сюжетных ходов эпоса в составляющих звеньях и представлениях архаического обряда.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. обобщающее исследование: *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.

² Обзор исследований в этой области изучения "Махабхараты" см.: *O'Flaherty W.D.* /Рец. на/. *The Mahābhārata*, ed. and transl. by J.A.V. van Buitenen. Vol. I, II. Books 1—3. Chi., 1973—1976. — *Religious Studies Review*. 1978, vol.4, № 1, с.19—28. Теоретическое обобщение и развитие выводов, сделанных в 20—30-х годах этнологами М.Моссом и Г.Я.Хелдом (см.: *Held G.J.* *The Mahābhārata. An Ethnological Study*. London — Amsterdam, 1935) в связи с дальнейшей разработкой содержащихся в статьях 60-х годов положений Й.С.Хистермана и Ф.Б.Я.Кейпера о характере древнеиндийского ритуала, а также библиографию вопроса см.: *Васильков Я.В.* "Махабхарата" и потлач (этнографический субстрат эпического сюжета). — Санскрит и древнеиндийская культура. М., 1979, т. I, с.73—82; *он же.* Происхождение сюжета "Кайратапарвы" ("Махабхарата", III. 39—45). — Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974, с.139—158; *он же.* Земледельческий миф в древнеиндийском эпосе (Сказание о Ришьяшринге). — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979, с.99—133. См. также: *Романов В.Н.* Из наблюдений над композицией "Махабхараты" — Древняя Индия. М., 1985, с.88—104.

³ *Путылов В.Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976, с.203—222.

⁴ *Путылов В.Н.* Мотив как сюжетобразующий элемент. — Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти В.Я.Проппа. М., 1975, с.141—155.

⁵ *Мелетинский Е.М.* Первобытные истоки словесного искусства. Ранние формы искусства. М., 1972, с.157.

⁶ Безынтересно подчеркнуть временное значение понятия "парва" — "узловой период", "время перехода", "рубежный момент". Парва как некий четко очерченный по эпическим меркам отрезок общесюжетного времени включает в себя обусловленное внутренней логикой основного сюжета однонаправленное расположение сюжетных ходов, сконцентрированных вокруг одного или группы действующих лиц эпоса. Основное содержание парвы, локализация ее сюжета или же имя ее центрального персонажа обозначены в названии каждой отдельной книги "Махабхараты" (например, "Сваргароханапарва" — "Книга о восхождении на небеса", "Сабхапарва" — "Книга о Собрании", "Карнапарва" — "Книга о Карне"). Название начальной книги "Махабхараты" — "Ади-парва" — можно было бы толковать поэтому как "Экспозиция". Название же "Араньякапарва", принятое в используемом нами критическом издании вместо традиционного — "Ванапарва", в соответствии с мнением Й.А.В. ван Бейтенена (см.: *The Mahābhārata. Ed. and transl. by J.A.V. van Buitenen. Vol. II, Book 3: The Book of the Forest.*

Chi., 1975, с.174), который небезосновательно видел в этом названии парафраз с "лесными трактатами" — "Араньяками", следовало бы интерпретировать как "Книга лесных наставлений". И это вполне соответствовало бы содержанию парвы: Пандавы, пребывая в лесах, именно путем наставления приобщаются к высшей мудрости.

⁷ Свод обобщенных этнографических данных о типологических соответствиях, а также о синхронности инициационных ритуалов общественным календарным праздникам см.: *Eljade M. Rites and Symbols of Initiation*. N.Y., 1965; *она же*. *The Myth of the Eternal Return, or Cosmos and History*. N.Y., 1971 (там же библиография).

⁸ Такое понимание фольклорной сущности художественного метода древнеиндийского эпоса опирается на теоретические разработки отечественного эпосоведения, подытоженные и развитые в работе: *Путинцов В.Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора (см., в частности, с.180, 181).

⁹ О связи эпического мотива изгнания героя с темой инициации, восстанавливаемой на материале "Рамаяны" Вальмики ("Балаканда"), см.: *Antoine R. Calliope and Rāma's Initiation*. — *Yadavpur Journal of Comparative Literature*, 1974, vol.12, с.1—29.

¹⁰ Краткий обзор данных по архаической инициации см.: *Васильков Я.В.* Происхождение сюжета "Кайратапарвы", с.141; об инициационном мифе в связи с обрядом и раннелитературным текстом см.: *Левинтон Г.А.* Инициация. — *Мифы народов мира*. Т.1. М., 1980, с.543—544.

¹¹ *Gennep A. van.* *Les rites de passage*. P., 1909.

¹² См., например: *Невелева С.Л.* Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). М., 1975, с.58—84; *она же*. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. М., 1979, с.60, 61, 63—68, 70, 71.

¹³ См., например: *Васильков Я.В.* Происхождение сюжета "Кайратапарвы", с.146—155.

¹⁴ См.: *Васильков Я.В.* К реконструкции ритуально-магических функций царя в архаической Индии. — *Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока*. Вып. VIII. М., 1972, с.78—81.

¹⁵ Значение мотива похищения жены героя как "иерархически организующего элемента" эпической композиции и его "мифологическая предыстория" исследованы П.А.Гринцером (*Древнеиндийский эпос*, с.246—279).

¹⁶ Об "этимологизации" как восстановлению "внутреннего смысла" названий святынь, имен богов и героев в связи с темой посвящения Рамы в "Рамаяне" см.: *Antoine R. Calliope*, с.14—16.

¹⁷ См.: *Held G.J.* *The Mahābhārata*.

¹⁸ *Pisani V.* *The Rise of the Mahābhārata*. — *A Volume of Eastern and Indian Studies, Present*. to prof. F.W.Thomas. L., 1934.

¹⁹ В эпической поэтике детально, различными способами разрабатывается именно то, что наиболее существенно для идейного содержания текста (ср., например в стилистике — обрастание синонимами важнейших эстетических и этических понятий, нанизывание эпитетов и сравнений, а также варьирование имен главных эпических героев и мифологических персонажей; в сюжетике — дублирование ведущих мотивов и повторную разработку одних и тех же сюжетов).

²⁰ *Dandekar R.N.* *The Mahābhārata: Origin and Growth*. — *University Ceylon Review*. 1954, vol. 12, № 2.

²¹ Словесное состязание Юджитхиры с Джармой, включающее вопросы и загадки последнего на космологическую тему, прямо воспроизводит содержание древнеиндийской "брахмодья" — ритуального обряда загадками во время ведийского жертвоприношения (см. подробно: *Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н.* О ведийской загадке типа brahmodya. — Паремнологические исследования. М., 1984, с.14—46).

²² Отметим инициационный смысл фольклорного мотива поглощения героя чудовищем, связанным с водами (связь змея с водной стихией также очевидна).

²³ Этой идеей автор статьи обязан Я.В.Василькову.

²⁴ *Протт В.Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976, с.92.

²⁵ Об этике "Махабхараты" в плане эволюции эпоса от героического к дидактическому см.: *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос, с.297—330.

²⁶ См.: *Held G.J.* The Mahābhārata, с.294—333.

²⁷ См.: *Невелева С.Л.* Сюжет о Карне в третьей книге "Махабхараты" ("сознание инициации"). — Древняя Индия. Язык, культура, текст, с.76—87.

²⁸ Именно обликом испытателя задается различие в общей тональности беседы и диалога-испытания (если первая содействует формированию нового жизненного статуса и стабилизации душевного состояния героев, то второй проходит под знаком реальной угрозы для их жизни), а также в завершающем коммуникацию даре (мудрости, смирения в первом случае и спасения от смерти во втором).

²⁹ Немаркированность облика эпических персонажей как знак отсутствия превращения (т.е. сохранения прежнего облика) есть частный случай проявления в композиции текста общей черты поэтики "Махабхараты", которая оперирует общекультурным фондом традиционных идей; ср. в стилистике эпоса — факультативность позитивной характеристики денотата (например, *kula* — не только "семья", но "хорошая", "родовитая семья"); в сюжетике, в том числе и в свернутых ее формах, таких, как имя-эпитет и мифологическое сравнение, — возможность ввода сюжета в повествование без разъяснения его содержания, что указывает на его известность традиции.

³⁰ *Фрейдберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978, с.58.

³¹ О совпадении в эпосе функций Ямы и Джармы см., например: *Невелева С.Л.* Мифология древнеиндийского эпоса, с.82—94.

³² Для характеристики мотива "превращения" эпических героев (и частично — мифологических персонажей), которое осуществляется ими с сохранением антропоморфности облика исключительно с помощью смены одежды и атрибутики на соответствующие ситуации, существен фактор одновременного с этим перемещения. Имеются, следовательно, основания рассматривать этот мотив-действие как комплексный — "перемещение/превращение", отмечая присущее ему типологическое соответствие сходному по содержанию мотиву в мифах о странствиях тотемных предков — культурных героев (ср.: *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986, с.25).

³³ См.: *The Mahābhārata, ed. and transl. by J.A.V. van Buitenen.* Vol. III. Book 4: Virāṭaparva. Chicago, 1978, с.7.

³⁴ *Turner V.W.* Ritual Process. Structure and Antistructure. Chicago, 1979 (цит. по: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976, с.146).

³⁵ Гуревич А.Я. "Эдда" и сага. М., 1979, с.82.

³⁶ Там же.

³⁷ Фрейденберг О.М. Происхождение пародии. — Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973, с.497 (замечание приводится в работе: Гуревич А.Я. "Эдда" и сага, с.82). По-видимому, нет нужды пояснять, что, применяя концепцию средневекового карнавала для интерпретации отдельного звена эпического сюжета, мы ориентируемся именно на типологический ее аспект.

³⁸ Универсальная архаическая модель мироздания — мировое дерево — эксплицитно присутствует, следовательно, в космографии эпоса, дублированная образом "мирового человека" (Нараяна-Кришна на ветвях нягродки отождествляет себя с Пурушей). Пространственная горизонталь эпической картины мира представлена совокупностью точек маршрута героев по кругу малой ("лесной") и большой ("всеиндийской") прадакшины, а также каталогами топонимов, гидронимов и т.п., имеющих соответствия, близкие к абсолютным, в реальной древнеиндийской географии. На космической вертикали размещаются человеческий мир (земля, центр вертикали) и симметричные ему мифологические миры: верхний — богов (небеса) и нижний — демонов (Нарака). Космографическая схема "Махабхараты", как и все компоненты ее содержания, обладает, таким образом, исходной двойственностью, обнаруживающей себя синтезом реального и мифологического "начал".

³⁹ Некоторые стороны эпического освещения этой "первоинициации" восходят, возможно, к посвящению шаманского типа: к примеру, вертикальные перемещения Маркандеи (с земли, поглощенной потоком, к раскрытому рту божества и обратно) или же "саморасчленение", но не риши, а Нараяны-Кришны, отождествляющего себя с находящимися в его чреве отдельными элементами мироздания (см. гл. 186).

⁴⁰ См.: Бхаттачарья С.К. К вопросу о культе деревьев в Индии. — Советская этнография. 1980, № 5, с.129 — 135.

К ИСТОКАМ
ДРЕВНЕИНДИЙСКОГО ПОНЯТИЯ "РАСА"

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

Эта система представляет собой совокупность четырех иерархически соотнесенных групп. Самое высокое место среди них принадлежит группе рас. Расы имеют каждая свою характеристику и свое название. Число их ограничено, хотя и меняется в разные эпохи ("Натьяшастра" и другие ранние тексты знают перечень в восемь рас, с конца VIII в. к этим восьми добавляется еще одна, позднее появляются списки в десять и двенадцать рас). Рядом с группой рас располагается группа бхав (bhāva — 'состояние', 'чувство'). Хотя иерархически бхавы подчинены расам, но фактически раса получает свой смысл и определение только в соотнесении с бхавой. Поскольку же содержание понятия "бхава" остается при этом неизменным, то всякая новая интерпретация расы означает, в сущности, установление нового соотношения между расой и бхавой. Так, в сочинениях по поэтике VIII—IX вв. бхава и раса соотносятся как несильная и сильная ступени одного и того же чувства, в учении Шанкуки (X в.) — как чувство и образ этого чувства, созданный художественными средствами (скажем, игрой актера), у Абхинавагупты (X—XI вв.) — как чувство и его эстетическое переживание, возникающее

в процессе общения с произведением искусства и т.д. Как и группа рас, группа бхав определена по составу и численно ограничена. Но бхав больше, чем рас, и они подразделяются на две (иногда три) подгруппы. В первую из них выделяются бхавы, непосредственно соотносимые с расами. Они обозначаются термином *sthāyi* 'постоянный', 'устойчивый', 'неизменный'. Каждой расе соответствует своя стхайи-бхава, поэтому общее число стхайи равно числу рас. Вторую подгруппу образуют 33 бхавы, связанные с расами не столь прямо и, главное, не столь постоянно. Они именуется "вьябхичари" (*vyabhicāri* 'непостоянный', 'изменчивый') и признаются категорией более низкой, чем стхайи (стхайи – главные бхавы, вьябхичари – второстепенные). В случае тройной группировки бхав к тридцати трем вьябхичари добавляются еще восемь бхав-саттвика (*sāttvika* 'естественный', 'связанный с подлинным переживанием'). Таков "верхний этаж" системы. "Нижний этаж" составляют группы вибхав (*vibhāva*) и анубхав (*anubhāva*). Под вибхавами понимаются причины, порождающие то или иное эмоциональное состояние, под анубхавами – происходящие из этого состояния формы поведения (главным образом внешнего).

Что привело к возникновению столь сложной и логически неясной конструкции? Как она сформировалась? Эти вопросы, несмотря на их очевидную важность, до сих пор не ставились в индологической науке. Больше того. Хотя все работы, связанные с так называемым учением о расе, обязательно касаются "Натьяшастры" и есть даже специальные исследования, посвященные теории расы в этом трактате, тем не менее все еще остается невыясненным, как "работает" здесь обрисованная выше система. В значительной мере это объясняется тем, что текст "Натьяшастры" никогда не анализировался вне комментария, составленного к нему Абхинавагуптой, и то, что преподносилось в качестве интерпретации системы "Натьяшастры", по существу представляло собой наложение на древнее учение концепции его средневекового толкователя. Так сложилось общепринятое сейчас мнение, что учение о расе уже при самом своем возникновении было учением эстетическим, и под расой в "Натьяшастре" (как позднее у Абхинавагупты) понимается эмоциональный отклик, рождаемый в душе зрителя театральным спектаклем¹. Что это едва ли соответствует действительному положению вещей, доказывать не приходится. Чтобы установить изначальный смысл понятия "раса" и связанной с ним системы, необходимо взглянуть на тексты "Натьяшастры", отвлекаясь и от комментария Абхинавагупты, и от всех поздних трансформаций учения вообще. Именно такая попытка решения проблемы предлагается в настоящей статье.

В комплексе понятий, которыми оперирует "Натьяшастра"², раса и бхава принадлежат к числу самых значимых. Они включаются в описания практически всех аспектов театрального представления – пластики, декламации, музы-

кального сопровождения, костюма. Все, что делается на сцене, должно быть с ними связано. В зависимости от выражаемой расы или бхавы меняются мимика, взгляд, походка, интонация, цвет грима. Как правило, оба понятия появляются в текстах вместе, но есть классификации, построенные на соотношении описываемых явлений только с расами. Так составлены характеристики ступеней звукоряда — свар (19.38—40, 29.13—14), музыкальных ладов — джати (29.1—4), видов музыкальной акцентуации (19.43 и следующая за ней проза), разновидностей темпа и манеры декламации (19.60 и сл.), типов интонации (19.59—60) и танцевальной пантомимы (вритти — 22.63—64).

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

Помимо композиции шестую и седьмую главы объединяет необычная для "Натьяшастры" форма изложения. Из 36 глав трактата только в этих двух широко используются проза и прямые цитаты. Прозой написаны оба вступительных раздела, все описание рас и описание стхайи и вьябхичари (соответственно в стихах составлены начало гл. 6—6.1—31, концовки обеих глав — 6.77—83, 7.107—125 — и описание саттвик — 7.64—106). Что касается цитат, то они приводятся только в прозаических частях и представляют собой одиночные либо сгруппированные строфы в размерах шлока и арья. При этом шлоки производят впечатление разрозненных текстов, а арьи обнаруживают определенное единство стиля и структуры, позволяющее возвести их к одному источнику³.

Для представления о характере этого источника существуют два момента. Во-первых, арьи сконцентрированы в описательных разделах — мы встречаем их в описаниях рас, двадцати семи вьябхичари и трех стхайи. Во-вторых, принципы рассмотрения рас в арьях и в прозе не совпадают (в

шлоках, заметим, сколько-нибудь серьезных расхождений с прозой нет). Отсюда можно заключить, что содержание текста арья сводилось, видимо, к описанию рас и бхав, причем в основе этого описания лежала несколько иная, чем в "Натьяшастре", версия учения о расе. Еще один вывод позволяют сделать замечания, предпосланные некоторым из цитат. В шести случаях, цитируя арьи, составитель называет их *apuvāṣṭya* 'передаваемые из поколения в поколение', 'принадлежащие к родовой (в данном случае — профессионально-родовой) традиции'⁴, а приводя первую из цитат (6.47—48), специально подчеркивает, что цитируемые им строфы повторяют сутру (*apī cātra sūtrānubaddhe ārye bhavataḥ*). Все это говорит о том, что арья пользовалась славой древнего и авторитетного текста. Ссылка на сутру здесь особенно знаменательна. Это было, видимо, очень древнее и очень почитаемое сочинение — в 6.8—9, где оно также упоминается, с ним связывается начало всей науки о театральном искусстве. Так что приравнивание к нему арьи, в сущности, означало возведение последней в ранг исходного текста — для учения о расе, во всяком случае. Что касается самой сутры, то едва ли можно сомневаться в том, что ко времени "Натьяшастры" она уже исчезла. Но глухие отголоски восходящих к ней представлений продолжали, вероятно, жить в ученых кругах. Показательно в этом смысле, что проза местами обнаруживает знакомство с какой-то очень ранней традицией, концептуально далеко отстоящей как от текста самой "Натьяшастры", так и от текста арьи⁵.

Анализ системы "Натьяшастры" мы начнем с категории бхавы. Однако, прежде чем обратиться к определениям, открывающим гл. 7, необходимо сказать несколько слов по поводу списков бхав, в частности по поводу списка саттвик. Хотя отдельные понятия, входящие в перечень саттвик, постоянно используются в описаниях и шестой и седьмой главы, но сам термин *sāttvika* при этом не употребляется. Нет его и в цитатах из текста арьи. Более того, если саттвики включаются в то или иное описание, они никогда не выступают в нем самостоятельной группой, но попадают либо в рубрику *vāyabhichari*, либо (что чаще) в рубрику *anubhava*. И наконец, составляя особую группу бхав, саттвики в то же время являются особой группой *abhinaya* — средств сценического изображения, — которая также обозначается термином *sāttvika* (8.10). Все эти факты заставляют думать, что традиция причисления саттвик к бхавам возникла очень поздно и не получила общего признания. Причиной такого положения следует считать пограничность самих процессов, объединяемых данным понятием. В самом деле, саттвики — это слезы (от счастья, горя, обиды, но также от дыма или зевоты), пот (вызванный, в свою очередь, либо страхом или гневом, либо усталостью, жарой и т.д.), дрожь (от холода или, например, страха), изменение цвета лица, изменение голоса, поднятие волосков на теле, столбняк или остолбенение и обморок. Таким

образом, если говорить в общем, это такие явления физиологического порядка, которые, будучи в известном смысле состояниями, вместе с тем всегда вторичны, поскольку порождаются другими (эмоциональными и неэмоциональными) состояниями. Отсюда и колебания в их рубрикации (то ли бхавы, то ли проявления бхав и, следовательно, средства их изображения).

В отличие от списка саттвик, списки стхайи и вябхичари, с одной стороны, последовательнее в своем определении, а с другой — более пестры по составу. В них объединены действительно и собственно состояния (а не что-то, стоящее на грани между состоянием и не-состоянием), но само понятие состояния оказывается при этом чрезвычайно широким: в нем безразлично слиты состояния души и состояния тела, состояния естественные и создаваемые сознательными усилиями. Гордость (*garva*) и радость (*harṣa*) соседствует здесь с физическим истощением (*glāni*) и усталостью (*śrama*), сон (*supta*) и пробуждение (*vibodha*) с притворством (*avahittha*) и разумностью (*mati*), смерть (*maraṇa*), болезнь (*vyādhi*), паучья (*apasmāra*) — с волнением (*āvega*) и стыдом (*vṛidā*), опьянение (*mada*) — с воспоминанием (*smṛti*). И все же при всей пестроте этого перечня можно заметить, что преобладающее место в нем занимают состояния эмоциональные. Эмоциями являются половина всех вябхичари и все стхайи, куда включены удовольствие (*rati*)⁶, веселье (*hāsa*), скорбь (*śoka*), гнев (*krodha*), отвага (*utsāha*), страх (*bhaya*), отвращение (*jugupsā*) и удивление (*vismaya*). Как кажется, эмоция в первую очередь имеется в виду и в общих определениях бхавы, к которым мы теперь и переходим.

"Натьяшастра" приводит четыре определения бхавы — одно в прозе и три в цитатах-шлоках (7 1—3). Все эти определения подчинены одной мысли. Их цель — не разъяснение конкретного содержания понятия (что мы разумеем под состоянием и т.д.), а установление функционального значения бхавы как явления, которому принадлежит важнейшая, если не центральная роль в искусстве театра. Именно поэтому во всех четырех определениях понятие "бхава" связывается с другим, уже упоминавшимся понятием — *abhinaya*. Этим термином в "Натьяшастре" обнимаются разнообразные средства создания сценического образа, подразделяемые в целом на речевые (приемы декламации, модуляции голоса и т.п.), телесные (пластические движения, мимика), "естественные", т.е. связанные с "естеством" или внутренним состоянием (саттвики), и "привлекаемые" (*āhārya* — костюм, грим). В основе рассуждений в гл. 7 лежит твердое убеждение, что бхава, или, для удобства скажем, эмоция, есть начало, определяющее все поведение актера. Она диктует ему выбор жеста, позы, походки, выражения лица, указывает нужную интонацию и т.д. и таким образом в конечном счете обуславливает форму творимой им на сцене жизни. В этом своем качестве момента, организующего создаваемый актером образ, эмоция осознается как посредствующее

звено между драматическим текстом и его сценическим воплощением. В первом же (прозаическом) определении составитель, возводя bhāva к таким значениям глагола bhāvayati, как 'делать сущим, явным, зримым', пишет: "at-rāha – bhāva iti kasmāt, kiṃ bhāvayantīti bhāvā. ucyate – vāgaṅgasattvopetān kāvyārthān bhāvayantīti bhāvāḥ" ("Тут скажут: отчего вы говорите bhāva? Что /они/ делают сущим, чтобы /называть их/ бхавами? Отвечаем: делаем сущими поэтические предметы, соединяя их с речью (голосом), телом и естеством /актера/"). О том же, в сущности, говорится и в стихотворной цитате 7.2: "vāgaṅgamukharāgaiśca sattvenābhīnayaena ca / kaver antargataṃ bhāvaṃ bhāvayan bhāva ucyate//" ("Мы говорим /о ней/ „бхавā“, ибо с помощью речи, тела и цвета лица, а также проявлений естества /она/ делает сущей внутреннюю /т.е. скрытую в душе/ бхаву поэта"). Акцент на "осуществлении" имеет тут первостепенное значение. Очевидно, эмоция делает сущим поэтическое произведение в том смысле, что дает ему выражение вовне, в зримом действии и слышимом слове. Эта обязательная овнешность сценической эмоции не только составляет главный ее признак, но является моментом решающим как для актера, так и для зрителя: для актера потому, что мастерство его как раз и состоит в умении находить видимую форму того или иного состояния, для зрителя потому, что любое состояние существует для него только в видимом своем проявлении.

Обе эти точки зрения – актерская и зрительская – явно учитывались при создании теории бхавы, формируя отдельные ее положения. Так, выделение саттвик в особую категорию было вызвано, как о том свидетельствует рассуждение, предшествующее шлоке 7.64, проблемами актерской техники, в частности проблемой сознательного возбуждения эмоции: "Тут скажут: а разве другие бхавы изображаются (abhinīyante) без естества (sattva, т.е. без участия естественного, собственного переживания), что /именно/ эти вы называете „естественными“? Отвечаем на это: здесь естество (естественное переживание) рождается умом (manahprabhavam), то есть оно рождается от сосредоточенности ума, и /значит/ от сосредоточения ума появляется эта /бхава, связанная с/ естеством. Природа ее состоит в поднятии волосков на теле, слезах, бледности и прочем, а сделать /все/ это, когда ум занят другим, невозможно. Вот поэтому театру необходимо естественное переживание (sattva), ведь театр есть подражание людской природе. Если нам скажут: „где пример?“ – мы ответим на это. Действительно, здесь (т.е. в театре) бхавы, приятные и неприятные <...> должны делаться настолько свободными от естественного переживания, насколько это допускает собственная их форма. На положим, что страдание /принимает/ форму плача. Как может /получиться/ этот /плач/ у нестрадающего? Или как может изобразить удовольствие, /принявшее/ вид поднятия волосков на теле, тот, кто не испытывает удовольствия? Вот поэтому, по-

скольку тут нужно естественное (подлинное) переживание, эта бхава названа „естественной“". В свою очередь, проблема "эмоция для зрителя" привела к разработке категории вибхав и анубхав. Показательно, что определения обоих понятий сосредоточены на познавательном процессе, причем в центре этого процесса находится то единственное, что предстоит зрителю, — пластические и речевые движения, т.е. абхинаи.

Хотя практически анубхава, будучи внешним проявлением эмоции, неотличима от абхинаи (многочисленные подтверждения чему дают конкретные описания бхав), теоретически она отделяется от них как некое общее условие их появления и, следовательно, познания. На этой мысли строится прозаическое определение: "athānubhāva iti kasmād ucyate anubhāvyate'nena vāgaṅgasattvaih kṛto'bhinaya iti" ("А отчего вы говорите (anubhāva? Отвечаем: оттого, что благодаря ей познается изображение, сделанное с помощью речи, тела и естества"). Однако в обратной перспективе, которую дает шлока 7.5, анубхава сама предстает объектом познания: "vāgaṅgābhinayaṅena yatas tvārtho'nubhāvyate / vāgaṅgopaṅgasamyuktas tvanubhāvas tataḥ smṛtaḥ //" ("Поскольку предмет познается в данном случае через речевое и телесное изображения, постольку /этот предмет/ называется „анубхавой“, связанной с речью, телом и лицом". Итак, выразительные средства, используемые актером, созданы в сознании зрителя образ связанного с ними состояния. Однако ясно, что одни и те же по видимости явления могут вызываться разными состояниями (ср. слезы горя и радости) и, с другой стороны, одно и то же состояние, возникшая под влиянием разных стимулов, может меняться в своих проявлениях. Отсюда рождается идея вибхавы как различителя: "atha vibhāva iti kasmād ucyate vibhāvo vijñānārthaḥ. vibhāvaḥ kāraṇaṃ nimittaṃ hetur iti paryāyāḥ. vibhāvyante'nenā vāgaṅgasattvābhinayā iti vibhāvaḥ" ("А отчего вы говорите vibhāva? Отвечаем: вибхава — предмет, /который служит/ для распознавания. „Вибхава" и „причина" — синонимы. Благодаря ей различаются речевые, телесные и естественные изображения, потому она и называется „вибхава“". И дальше (7.4) "bahavo'rthā vibhāvyante vāgaṅgābhinayāśritāḥ / anena yasmāt tenāyaṃ vibhāva iti saṃjñitaḥ //" ("Так как благодаря ей познаются как разные, многие предметы, связанные с речевыми и телесными изображениями (т.е. анубхавы), она именуется „вибхавой“"). Значит, не просто анубхавы, но анубхавы, детерминированные вибхавами, или, иначе, совокупность выразителей, подобранных в соответствии с тем или иным стимулом, — вот что в конечном счете составляет основу познания эмоции зрителем. Как утверждает шлока 7.1: "Предмет, который вызывают вибхавы и который постигается благодаря анубхавам через речевые, телесные и естественные изображения, называется бхавой" (vibhāvair āhrto yo'rthas tvanubhāvena gamyate / vāgaṅgasattvābhinayaḥ sa bhāva iti saṃjñitaḥ //)".

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

Описание всех бхав строится по единому плану: бхава называется, затем указываются вызывающие ее внешние и/или внутренние причины и далее — формы ее проявления (в жесте, мимике, поведении и т.д.). Составленным таким образом определение излагается дважды: в прозе и в стихотворной цитате, которая следует непосредственно за прозой (сплошь стихами дано, как уже говорилось, только описание саттвик). Между перечнями вибхав и анубхав, приводимыми в основном (прозаическом) тексте и цитате (или цитатах), возможны расхождения, но они, как правило, незначительны.

В соответствии с классификацией бхав, о которой сообщается в вступительном разделе гл.7, описание открывают определения восьми стхайи, за ними следуют определения тридцати трех вябхичари (и далее — восьми саттвик). Однако при переходе от стхайи к вябхичари в характере описания ничего не меняется. По-видимому, составителям как прозаического, так и стихотворных текстов те и другие представлялись явлениями одного порядка. Действительно, если рассматривать эмоцию как конструктивный фактор, определяющий сценическое поведение актера, — а мы убедились, что теория бхавы исходит именно из такого понимания эмоции, — то необходимости в категориальном разделении эмоциональных состояний не возникает. Набор изображаемых эмоций, их последовательность и длительность всякий раз задаются драматическим материалом, и почему удивление или отвращение, скажем, должны при этом считаться "постоянными" или "устойчивыми" состояниями, а радость или стыд — "непостоянными" или "неустойчивыми", совершенно непонятно. Примечательно, что сам составитель никак не объясняет, в чем заключается стабильность одних бхав и нестабильность других. Рассуждение, которым завершается вступительный раздел гл.7, устанавливает лишь иерархическое различие между стхайи и вябхичари: "Как среди людей царь, как среди учеников гуру, так среди всех бхав бхава стхайи /почитается/ главной" (7.8). При этом при-

чина главенства стхайи обосновывается не какими-то особыми — психологическими или иными — их свойствами, а единственно тем, что они могут быть названы "расами": "Как царь и только он получает это имя („царь“. — Ю.А.), сколь бы великое множество людей его ни окружало, а не какой иной, пусть и великий, муж, так и бхава стхайи, окруженная вибхавами, анубхавами и вябхичари, /одна/ получает имя „раса“". В заключительной части гл.7 (7 119 — 124) можно, правда, заметить некоторую попытку сценического разграничения стхайи и вябхичари: "Среди всех, соединенных /в представлении бхав/ та, образ которой будет /возникать/ часто, должна считаться расой /или, что то же,/ стхайи, остальные же считаются вябхичари" ("sarveṣāṃ samavetānāṃ rūpaṃ bhaved bahu / sa mantavyo rāsah sthāyī śeṣā sañcāriṇo matāḥ //") (7.120). И дальше (7.122): "Исполнители должны представлять стхайи с избытком саттвы (т.е. темперамента), ибо стхайи выделяется только тем, что имеет вид того, за кем следуют (т.е. главного)" ("sthāyī sattvātirekeṇa prayoktavyaḥ prayoktrbhiḥ / sañcāryākāramātreṇa sthāyī yasmād vyavasthitāḥ //") Однако эти замечания отражают, видимо, уже более поздние размышления над проблемой стхайи и вябхичари. Что же касается исходного смысла классификации, то его, судя по рассуждению вступительного раздела, следует искать в общем соотношении понятий "раса" и "бхава".

Надо сразу же сказать, что во всей шестой главе мы не найдем ни одного точно сформулированного определения расы. Что такое раса, текст не сообщает, речь все время идет лишь о том, как она получается. В первых же строках вступительного раздела читаем: "tatra rasān eva tāvad ādāv abhidhāsyāmaḥ. na hi rasādṛte kaścid apy arthaḥ pravartate. tatra vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogād rasanīṣpattiḥ" ("Из всего вначале скажем о расах, ибо нет предмета, который существовал бы вне расы. Итак, раса возникает от соединения вибхав, анубхав и вябхичари") Далее следует требование примера: "ko vā dṛṣṭānta iti cet ucyate yathā nānāvyañjanauṣadhīdravyasaṃyogād rasanīṣpattiḥ tathā nānābhāvopagamād rasanīṣpattiḥ. yathā hi guḍādibhir dravyair vyañjanair oṣadhībhiṣcā ṣaḍ rasā nirvartyante evaṃ nānābhāvopāhitā apī sthāyīno bhāvā rasatvam āpnuvanti" ("Или если спросят — какой пример? — мы ответим: как от соединения разных приправ, трав и продуктов возникает вкус, так от сочетания разных бхав возникает раса; как из патоки и других продуктов, приправ и трав получают шесть вкусов, так и бхавы стхайи в соединении с разными бхавами приобретают характер рас /букв. „расовость"/"). Но задается новый вопрос: "atrāha rasa iti kaḥ padārthaḥ. ucyate āsvādyatvāt. kathamāsvādyate rasaḥ atrocyaṭe — yathāhi nānāvyañjanasaṃskṛtam annaṃ bhuñjānā rasān āsvādayanti sumanasah puruṣā harṣādīṃścāpyadhigacchanti tathā nānābhāvābhinayavyañjitān vāgaṅgasattvopetān sthāyibhāvān āsvādayanti sumanasah prekṣakā harṣādīṃścādhigacchanti tasmānñāṭyarasāḥ iti

vyākhyātāḥ" ("Тут скажут: почему вы употребляете слово „раса“ /вкус/ по отношению к /данному/ объекту? Ответим: потому что он вкушается. Каким образом вкушается раса? Ответим: подобно тому как благомысленные мужи вкушают разные вкусы, когда едят рис, приготовленный с разными приправами, и при этом испытывают радость и прочее, так и благомысленные зрители вкушают бхавы стхайи, воплощенные в речи, теле и естестве /актера/ и приправленные⁷ разными бхавами с /соответствующими/ им изображениями, и при этом испытывают радость и прочее. Оттого, как говорят, они и называются театральными вкусами").

В чем смысл всех этих рассуждений? Прежде всего, конечно, в обосновании специального употребления слова "раса". При этом из разных значений *rasa* в качестве исходного избирается "вкус". Восемь *ras*, которые затем будут подробно описаны в гл.6, — это, так сказать, театральные "вкусы", потому что, во-первых, расой наслаждаются, как наслаждаются вкусом хорошо приготовленного блюда, а во-вторых, как и вкус, *rasa* представляет собой нечто единое, возникающее в результате соединения разных и многих предметов. Последний момент, очевидно, особенно важен. На протяжении процитированного нами фрагмента тезис о множестве как источнике *rasa* повторяется четырежды (см. также 6.32 — 33, 35), причем от сообщения к сообщению смысл его уточняется. Сперва основа *rasa* приравнивается к сочетанию *вибхав*, *анубхав* и *вьабхичари*, затем — к сочетанию разных *бхав*. В следующем утверждении говорится, что расой становится, собственно, *стхайи*, если к ней прибавить разные *бхавы* (т.е., видимо, *вьабхичари*). И наконец, последнее, вводя перспективу сценического действия, рисует дело таким образом: *раса* рождается от *стхайи*, "приправленной" разными *бхавами*, при этом каждая из *бхав* дана в своем, соответствующем ей комплексе *абхинай* и, следовательно, — на другом уровне — со своим набором *вибхав* и *анубхав*. Тем не менее все это малопонятно, и, чтобы прояснить картину, нам придется привести еще один текст, из гл.7. Речь здесь идет о различиях между *стхайи* и *вьабхичари*: "И от этих /сорока девяти *бхав*/ по способу общего качества (*sāmānyaguṇayogena*) появляются *расы*. <...> Тут скажут: если *расы* производятся /любимы из/ сорока девяти *бхав*, вступившими друг с другом в смысловую связь (*anyonyārthasamśritaiḥ*) и выявленными с помощью *вибхав* и *анубхав*, по способу общего /для этих *бхав*/ качества (*sāmānyaguṇayogena*), то почему именно *бхавы* *стхайи* приобретают характер *рас* (*rasatvam āpnuvanti*)? Ответим: подобно тому как мужи, имеющие общие характеристики /с прочими мужами/ — те же руки, ноги, живот, тело и даже сходную способность восприятия, благодаря либо своему происхождению, либо добронравию, либо учености, либо умелости в делах или искусствах, обретают царственность (т.е. главенство — *rājatvam āpnuvanti*), — и в то же время другие, малоумные, становятся их слугами, точно так же *вибхавы*, *анубхавы* и *вьабхичари* стягиваются к

бхавам стхайи, и бхавы стхайи, будучи их опорой, выступают /по отношению к ним/ господами. <...> Скажут: какой пример? Как царь и только он получает это имя /царя/, сколь бы великое множество людей его ни окружало, а не какой иной, пусть и великий, муж, так и бхава стхайи, окруженная вибхавами, анубхавами и вьябхичари, получает имя "раса" "".

С помощью этого фрагмента аналогия из гл.6 может быть, видимо, расшифрована следующим образом. При всей пестроте состояний, объединяемых в списках стхайи и вьябхичари (саттвики хотя и входят в общее число бхав, в самом рассуждении не учитываются), по своей природе или "смыслу" они могут быть разбиты на группы. В каждой такой группе есть центральная бхава — стхайи, к которой все остальные, т.е. вьябхичари, так или иначе тяготеют. При этом подчиненное положение вьябхичари позволяет приравнять их в иерархическом отношении к вибхавам и анубхавам соответствующей стхайи. В сущности, группа родственных или связанных по смыслу бхав могла бы называться по имени стхайи — скажем, "группа скорби", "группа страха". Этого, однако, не происходит. Выступая во главе группирующихся вокруг нее бхав, стхайи приобретает статус расы и принимает ее имя, которое становится также именем всей группы. Показательно, что, приступая к описанию бхав, составитель замечает: "Определение их было дано уже раньше под именем рас (lakṣaṇaṃ khalu pūrvam abhihitam eteṣāṃ gasaṣaṃjñakānām). Теперь же мы дадим общее определение бхав". Конечно, трактовка расы в гл.6 и в гл.7 несколько различается. Если в гл.7 составитель настаивает на том, что раса — только статус, титул, имя, то в гл.6 акцентируется роль расы как единого "вкуса" (в формулировке гл.7 — "общего качества"), порождаемого бхавами сходной природы. Но сути дела это не меняет. Достаточно привести вступление к описанию рас, которое явно перекликается с аналогичным вступлением в гл.7: "Теперь, /взяв их/ в сочетании с вибхавами, анубхавами и вьябхичари, приведем их определения с примерами и возведем /таким образом/ бхавы стхайи в ранг рас (gasatvam upaṇeṣyāmaḥ)". Соответственно описание каждой расы начинается с утверждения ее связи со стхайи, причем только в двух случаях говорится, что раса "рождается" из стхайи (sthāyibhāvaṃprabhavaḥ), в остальных шести между расой и стхайи устанавливается прямое тождество (sthāyibhāvātma-kaḥ). Далее следуют списки вибхав и анубхав данной стхайи (как правило, расширенные по сравнению со списками гл.7 и иногда несколько с ними различающиеся) и список вьябхичари (жесткого разграничения вьябхичари по группам нет, одни и те же могут входить в разные сочетания — волнение, скажем, включается и в группу гнева, и в группу страха, и в группу отвращения и т.д.). Списки вибхав и анубхав для вьябхичари, несмотря на сделанное ранее заявление (см. последний из цитированных нами фрагментов гл.6), не приводятся.

Итак, раса — всего лишь общий смысл и общее наименование группы взаимосвязанных состояний, нечто вроде ящичка, куда вкладываются целиком описание стхайи и перечень связанных с нею бхав, и в то же время это титул, притом высочайший, царский; не все бхавы могут быть его удостоены. Расы настолько выше бхав, что должны быть описаны раньше их, вопреки логике системы. Вне расы немислим ни один предмет театрального искусства. При упоминании рас и бхав в разных разделах трактата расы всегда предшествуют бхавам (ср. формулы *rasabhāvasamanvita*, *rasabhāvasamāśraya* и др.). Этот поразительный контраст между истинным значением понятия и той значимостью, которая придается ему в "Натьяшастре", не может не вызывать недоумения. Впрочем, недоумение вызывает и многое другое, например крайняя непоследовательность в трактовке расы, когда дело доходит до анализа конкретных сторон театрального зрелища. Это особенно заметно в разделах по пластике и мимике, где расы то отделяются от стхайи (см., в частности, разделение взглядов на употребляемые для выражения рас и для выражения стхайи — 8.38—94), то сливаются с ними (см. постоянно встречающиеся в гл.8—13 перечисления, в которых расы и бхавы взаимно дополняют друг друга, т.е. раса не упоминается рядом с соответствующей ей стхайи). Нельзя также не обратить внимания на явную самодостаточность раздела о бхавах (расы "вмешиваются" только в классификацию бхав на стхайи и вьябхичари) и на разнонаправленность обеих понятий (бхава ориентирована на практику театрального дела, раса — понятие, с проблемами собственно сценического искусства не связанное). Наконец, совершенно непонятно, какую роль в системе играют три классификации, приводимые во вступительном разделе гл.6. Что означают цвета рас и почему расы имеют богов-покровителей, а бхавы нет? Зачем вообще приведены эти классификации, если в дальнейшем — ни в описании рас, ни в описании бхав — они никак не используются?

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

Примечательно прежде всего, что происхождение рас "Натьяшастра" связывает с происхождением самого театрального искусства. В первой главе трактата, излагающей легенду о творении театра Брахмой, говорится: "Решив так, Бхагаван вспомнил все Веды и затем создал театральную Веду, составив ее из частей четырех Вед. Он взял декламацию (*rāṭhya*) из Ригведы, из саманов — пение (*gīta*), из Яджурведы — абхинаю⁸, расы из Атхарваведы" (1.16—17).

Во введении к гл.6 расы открывают перечень предметов театрального искусства (6.10), кроме того, здесь вновь повторяется версия об их создании Брахмой: "Эти вот восемь рас были названы (proktā) великим духом Дружиной" (6.16) Между тем бхавы нигде не соотносятся ни с Брахмой, ни с Ведой, ни вообще с чем-либо божественным. Только в одном не совсем ясном месте гл.1 (1.62–63) упоминается о том, что "боги, гандхарвы, якши, ракшасы и змеи", довольные первым представлением, устроенным для них мудрецом Бхаратой, одарили актеров (сыновей Бхараты) расами и бхавами, распределив их между всеми (aṁśāṁśair bhāṣitān – букв. "назвав их по частям", т.е.; по-видимому, одну за другой).

Обратимся теперь к списку рас. В начале гл.6 они перечислены в следующем порядке: śrīṅgāra, hāsyā, karuṇā, raudra, vīra, bhayānaka, bībhatsā, adbhuta (6.15). Та же последовательность выдержана и в их описании. Однако в предисловии к первой из трех классификаций вступительного раздела сказано, что четыре из рас – шрингара, раудра, вира, бибхатса – являются исходными (или "порождающими" – utpattihetavaḥ) по отношению к четырем другим (6.39–41). Хотя сама классификация указывает на психологические причины порождения одних рас другими, несомненно навеянные поздними эмоциональными соответствиями, можно предположить, что в основе ее лежит воспоминание исторического порядка. Сходным свидетельством постепенного формирования канонического списка следует, видимо, считать упоминание о комплексе ṣaḍrasa ("шесть рас") в определении древнего мистериального жанра дима (20.84), а также труднообъяснимую тенденцию к группировке рас, с которой мы сталкиваемся всякий раз, когда какие-либо элементы (музыкальные, декламационные и т.д.) соотносятся только с расами, а не с расами и бхавами, как это бывает обычно. Каково бы ни было в таких случаях число соотносимых с расами элементов, они не разносятся по отдельным расам, но непременно сопоставляются со связкой из двух, иногда трех, редко большего числа рас (см. 8.159–161, 17.107–112, 19.38–40, 19.59–60, 22.63–64 и др.). При этом шрингара, как правило, сочетается с хасьей, раудра – с вирой, а бибхатса – с бхаянакой (сочетаемость каруны и адбхуты неопределенная: адбхута чаще тяготеет к раудра–вира, каруна вступает в сочетание практически со всеми расами). Конечно, принципы группировки неясны, и здесь допустимо строить разные предположения. Но не исключено, что в образовании устойчивых сочетаний известную роль сыграл хронологический момент: канонический список, вероятнее всего, формировался путем прибавления новых рас к уже существующим (как происходило и позже, в средние века), и пары могут отражать этапы таких прибавлений. Если наша догадка верна, то древнейшей из пар должна быть пара раудра – вира: обе эти расы значатся в классификации гл.6 в группе "порождающих".

В системе "Натьяшастры" раудра приравнена к гневу, поэтому само слово *gaudra* толкуется комментаторской традицией как "гневный", "яростный". Однако в действительности *gaudra* значит "имеющий отношение к Рудре", "рудрический", и, поскольку Рудра указан в качестве бога-покровителя раудры, связь названия расы именно с этим значением не вызывает никаких сомнений. К счастью для нас, прозаическое описание раудры составлено таким образом, что древний смысл, вкладывавшийся в понятие "рудрический", оказывается лежащим почти на поверхности. Уже в самом начале, после обычного отождествления с бхавой, составитель делает к нему неожиданное добавление: "/Раудра/ возникает у данавов, ракшасов и дерзких мужей и является причиной битвы (*rakṣodānavoddhatamanuṣyargabhavaḥ saṅgrāmahetukaḥ*)". Еще одно дополнение, гораздо более обширное, дается в конце (вслед за перечислением вьябхичари): "Тут скажут: вы говорите, что раса раудра /возникает/ у ракшасов, данавов и т.д., а разве у других ее не бывает? Отвечаем: и у других бывает раудра. Но здесь имеется в виду преимущество (*adhikāra*), ибо ведь они (т.е. данавы и ракшасы) "рудричны" (*gaudra*) по самой своей природе. Отчего, спросите вы. Да оттого, что у них много рук, много лиц, торчащие и косматые рыжие волосы, выпученные красные глаза и весь облик их страшен и черен. Что бы они ни делали, будь то естественное выражение (*svabhāvaceṣṭitam*), или речевое, или телесное, — все у них "рудрическое" (*gaudra*). И в любви они, как правило, прибегают к насилию. А для тех мужей, что им подражают, раса раудра, сделанная из битв и стычек, также допустима".

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

Следы этой традиции различимы еще в одном тексте, который приводится в гл.13 в связи с обсуждением походки в расе раудра. "/Теперь/ скажу, — замечает составитель, — /о походке/ в расе раудра применительно к племенам дайтьев и ракшасов. О дваждырожденные, только одна постоянная (*sthāyī*) раса у них, /это/ — раудра" (13.48.2 — 49.1). Далее, прежде чем перейти к описанию собственно походки, составитель классифицирует раудру в зависимости от того, создается ли она внешним убранством, телом или "естеством" (*svabhāva*). При этом в ходе описания каждой из названных разновидностей понятие "раудра" практически сли-

вается с понятием "дайтъя" (ракшаса) "У кого тело склизко от крови, лицо увлажнено кровью, а руки /облеплены/ ключьями мяса, тот раудра, рожденный убранием. У кого много рук, много лиц, много разного оружия, кто высок и силен, тот известен как раудра телом" (13.50.2–52.1). По сути дела, с тем же употреблением слова "раудра" мы сталкиваемся в шлоке 7.22, где в перечне причин, вызывающих страх, упоминается "лицезрение раудров" (raudrā-ñāisa darśanāt). Если теперь вспомнить, что в поздневедийских текстах близким к raudra термином rudrīya ("священный с Рудрой") обозначались демонические существа, составлявшие окружение Рудры, то едва ли будет ошибкой предположить в "раудра" "Натьяшастры" древнее театральное наименование демонического персонажа.

Сходная основа, ведущая нас к персонажу, угадывается и в описании виры. Начать с того, что само слово vīra значит "храбрец", "герой", и составитель, отождествляя виру с отвагой, одновременно оговаривает ее принадлежность высокой натуре (uttamarakṛtiḥ). Эта оговорка тем более знаменательна, что в описаниях прочих рас (если не считать определения шрингары, где мы имеем дело с очевидной интерполяцией) мотив природы отсутствует. Крайне выразительны, далее, списки вибхав и анубхав. Это — не причины и проявления чувства, а характеристики (преимущественно нравственного порядка). Среди вибхав, например, значатся политическая мудрость, храбрость, щедрость и т.п. Конечно, все эти свойства отвечают очень поздним идеалам и плохо согласуются с представлением о герое-воине. Но существенно то, что за ними явственно проступает образ протагониста (ср. 24.31–32, 34.4 и др., где о тех же качествах говорится применительно к высокому персонажам и вообще высоким мужам). О древнем сожидестве vīra протагонисту свидетельствует также связь того и другого с Индрой: Индра является богом-покровителем виры (16.45) и он же назван богом-охранителем драматического героя (pāyaka — 1.96).

Итак, демон (дайтъя, данава, асура, ракшаса) и противостоящий ему герой, в роли которого, вероятнее всего, выступал бог (ср. частое употребление vīra в качестве эпитета ведийских богов, Индры в особенности). Теперь мы, кажется, можем понять, где зародилось учение о расах и каков был его изначальный смысл. Исследования "Натьяшастры", проведенные за последние годы, показали, что у начала древнеиндийской театральной традиции стояли ведийские культовые мистерии, инсценировавшие космогонический миф³. Обобщенный образ этих мистерий дан в легенде, изложенной в первой главе трактата. Здесь рассказывается, что после того, как Брахма по просьбе богов создал знание ("веду") о театральном искусстве и передал его мудрецу Бхарате и ста его сыновьям, по случаю праздника Индры был устроен первый спектакль. Перед собранием небожителей сыновья Бхараты разыграли драму, представлявшую собой воспроизведение того, "как дайтъя были

побеждены богами" (1.57). Что победоносная битва богов с асурами есть основная тема ведийского космогонического мифа, а праздник Индры, справлявшийся в ознаменование этого события, уходит своими корнями в ведийские новогодние празднества, убедительно доказано в работах Ф. Б. Я. Кёйпера. Но если это так и если наше предположение относительно раудры и виры справедливо, то эти понятия могли сложиться только на почве ведийской мистериальной традиции: в литературном театре, как известно, ни боги, ни демоны в сценическом действии не участвуют. Высказанная мысль подтверждается также данными, указывающими на несомненную связь раудры и виры с действиями, обрисованными под видом первого спектакля. Во-первых, при обсуждении этих рас в тексте, как правило, всплывает тема сражения, совершенно чуждая классической драме: в определении раудры, как мы видели, прямо сказано, что она есть причина битвы, а в числе производимых ею действий названы нанесение ударов, выпускание крови, разрывание на куски и т. д.; в свою очередь, правила походки для виры (13.57) предусматривают быстроту, "неровность из-за нанесения ударов", обилие боевых танцевальных движений; в обеих расах предписывается использовать позу, принимаемую при стрельбе из лука (11.68; см. также 11.65—67; 17.110—111; 22.40). Во-вторых, раудра и вира упомянуты в списке имен ста сыновей Бхараты, который приводится в гл. 1 (см. 1.39.1). Как составлялся этот список, что вошло в него на правах имен исполнителей изначального действия, до сих пор неясно. Но что он самым теснейшим образом связан с древней традицией, донесшей до нас легенду о первом спектакле, — это несомненно. Столь же несомненным кажется и то, что в качестве имен первых актеров сюда вполне могли быть включены названия древнейших мистериальных амплуа.

Таким образом, мы приходим к выводу, что учение о расах сформировалось в контексте ведийской ритуальной культуры и на уровне раудры-виры было связано с задачей описания и классификации персонажей индраитской мистерии. Но действителен ли наш вывод также и для других рас? Можно ли и в их названиях усмотреть обозначения древних амплуа? В отношении бибхатсы и бхаянаки это кажется весьма вероятным, так как обе расы, подобно вире и раудре, входят в список сыновей Бхараты (1.35). Названия *bībhatsa* ("внушающий отвращение", "ужасный") и *bhāyānaka* ("страшный") указывают как будто на демонические персонажи. Характерно, что покровителями их названы (6.45) грозные, ассоциируемые со смертью и к тому же близкие к Рудре боги Махакала (для бибхатсы) и Кала (для бхаянаки). Не исключено, что пара бибхатса—бхаянака возникла в результате ветвления первоначально единого демонического амплуа, причем, так как бхаянака отнесена к вторичным расам (6.41), это ветвление скорее всего происходило в два этапа.

Несомненно, очень архаична по своему происхождению шрингара. Прозаический текст ее определения хранит сле-

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

Однако что может стоять за "нарядным платьем"? В поисках ответа на этот вопрос обратимся к тому месту первой главы, где Бхарата рассказывает собравшимся вокруг него мудрецам, как готовилось изначальное действо. "О дваждырожденные, я подготовил представление, положив в основу его вритти бхарати, сатвати, а также арабхати, и с поклоном доложил об этом Брахме. Тогда наставник богов сказал мне: „Прибавь еще вритти кайшики и что тебе для того требуется, о том скажи мне, о лучший из дваждырожденных!" Так он сказал мне, и я ответил ему: „Да со благоволит Бхагаван дать мне то, что необходимо для кайшики. Я видел кайшики, когда /наблюдал/ за пляской Нилакантхи (Шивы). Она связана с мягкими телодвижениями, состоит из действий, /подобающих/ расам и бхавам, ей свойствен изящный костюм (ślakṣṇanairpathya), и она рождается из расы шрингара. Представить ее хорошо без женщин с одними мужчинами невозможно". И тогда великий блеском повелитель создал умом своим (manasā) апсар" (1.41—46). Итак, речь идет о вритти — видах танцевальной пантомимы.

Бхарата при подготовке к спектаклю обучает своих сыновей трем вритти, но Брахма велит прибавить к ним четвертую, кайшики. Эти вритти описываются как женский танец, исполняемый апсарой, и мы вправе заключить отсюда, что апсара и — шире — небожительница (*divyastrī*) была одним из традиционных персонажей древней мистерии. Что касается характеристики кайшики, то в ней особенно примечательны два момента. Это, во-первых, причастность кайшики шрингаре и, во-вторых, ее связь с "изящным костюмом". Изящному костюму, который, очевидно, должна была носить божественная героиня, придавалось столь важное значение, что в развернутом определении кайшики (22.47) он открывает перечень ее отличительных черт. Причем то, что в описаниях кайшики определяется как "изящный костюм", в других случаях может быть названо "блестящим одеянием" (*ujjvalavesah*) — именно так говорится о платье богинь в гл. 24 (24.319—320).

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

В ряд с рассмотренными расами позволительно поставить и хасью. Хасья обычно выступает в паре с шрингарой, но относится к числу вторичных рас (6.39). Возможно, она действительно сформировалась позднее не только виры и раудры, но и шрингары. *Nāśya* значит "долженствующий быть осмеянным", "смешной". Однако прозаическое определение и определение в ариях рассматривает ее как двуединство смеха и смешного, причем арьи рисуют обе эти ипостаси хасьи в образах смеющегося (осмеивающего) и смешавшего человека: "Так как он смеется над перепутанными украшениями, несуразным поведением, несуразными речами и платьем, над уродливыми телодвижениями, /это/ считается расой хасьи. Так как он смеит людей уродливым обликом, речами, телодвижениями, несуразной одеждой, /это/ следует звать как расу хасьи" (6.49—50). Сходное совмещение расы и носителя смеха присутствует в тексте, введенном в рассуждение о походке видушаки — постоянного комического персонажа, нередко возводимого к мистерии¹⁰ (13.137—142). Этот текст содержит классификацию хасьи на три вида (по связи с телом, речью и внешним убранством) и, таким образом, аналогичен уже упоминавшемуся тексту, где дана сходная классификация раудры (13.48—53). При этом точно так же, как в случае с раудрой, хасья здесь оказывается, по сути дела, другим наименованием рассматривае-

мого персонажа. См. особенно 13.141—142: "Украшенный лохмотьями, шкурой, сажей, пеплом или красным мелом — кто будет таков, о дваждырожденные, тот хасья, рожденный убранством". Текст 13.137—142, бесспорно, отражает древнюю традицию: ни отмеченные здесь детали костюма видушки, ни особенности его внешности и речевого поведения не соответствуют образу этого персонажа в литературном театре. Поэтому, хотя нигде в другом месте тождество хасья-видушка не утверждается столь прямо, можно, видимо, не сомневаться в его изначальности.

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

Теперь естественно возникает вопрос: если все приведенные выше соображения верны и раса изначально равна ампула, то почему для обозначения такого понятия, как тип персонажа, избрано именно слово *rasa*, казалось бы очень от него далекое? Как кажется, ответ на это можно найти в древнейших употреблениях *rasa*, засвидетельствованных главным образом в поздневедийских текстах. *Rasa* здесь означает прежде всего "сок", "жизненный сок", "сущность" (ср., в частности, знаменитый пассаж 1.1.2 из "Чхандогья-упанишад", где говорится о расе существ, земли, воды, растений, человека и т.д.). Хорошо известно, что исполнители ритуальных действий осознают себя не актерами, играющими ту или иную роль, но демоническими, божественными или иными героями, которыми они как бы становятся на время представления. То, что мы называем "ампула", для древних актеров, разыгрывавших индраитские мистерии, было жизненным соком разных категорий существ,

который вливался в них по милости богов и позволял им воссоздавать священную реальность мифа. Именно поэтому в расах говорится, что они сотворены Брахмой, именно поэтому у каждой расы есть соответствующий ей бог-покровитель. Все, что помогало актеру перевоплотиться (в буквальном смысле этого слова) в исполняемый им персонаж — костюм, грим, жест, походка и т.д., — все это считалось причастным расе или способствующим ее появлению (и поэтому, между прочим, наделялось сакральным значением — ср. указания относительно богов-покровителей танцевальных позиций, преимущественно воинственных, — 11.53—70, а также многочисленные данные о почитании костюмов, масок, кукол, музыкальных инструментов в традиционных театрах Востока). Отсюда идут классификация раудры на раудру, рожденную костюмом, телом и "естеством" (13.48—52), и близкая к ней классификация хасьи на хасью костюма, тела и речи (13.138—142), отсюда же вытекает цветовая классификация рас. Эти цвета, насколько позволяют судить данные древних текстов и иконографии, в основном идентичны ритуальным цветам соответствующих расам богов (так, шрингара, которой покровительствует Вишну, темного цвета, раудра — красного, вира — светлого или розового и т.д.) и, очевидно, должны были преобладать в их гриме и/или костюме.

В связи с этой организующей ролью понятия "раса", практически вбирающего в себя весь мистерияльный канон, допустимо высказать еще одно предположение. Выше уже говорилось, что "Натьяшастра", хотя и глухо, упоминает о сутре, стоящей у начала театральной науки. Эта сутра, как можно думать, — то же, что сутры для актеров (*naṭa-sūtra*), упоминаемые грамматиком Панини (V в. до н.э.), и восходит скорее всего к периоду еще мистерияльного театра. Если так, то содержание ее должно было, вероятно, сводиться к рубрикации по расам разнообразных сценических предметов и приемов, начиная с костюма и кончая темпом, ритмом и мелодикой музыкального сопровождения. Едва ли случайно, что составитель "Натьяшастры" вспоминает о сутре только в гл.6 и при этом приравняет к ней текст арья, который, судя по всему, не выходил за пределы описания рас и бхав.

Именно потому, что понятие расы окружал ореол сакральности и изначальности (это было, по существу, первое понятие в теории сценического искусства вообще), его необходимо было сохранить даже в эпоху, когда породившая его традиция отошла в прошлое. Это и привело к созданию системы, контаминировавшей расу с новым понятием "бхава". Представление об эмоции как о начале, определяющем сценический образ, могло возникнуть, конечно, только в театре, ориентированном не на воссоздание мифической реальности, а на подражание жизни. Недаром этот мотив так настойчиво звучит в текстах гл.7 — и в рассуждении о саттвиках, и в рекомендациях черпать знание вибхав и анубхав из жизненных наблюдений и жизненного опыта

(см. 7.6 и предшествующую прозу). Более того, судя по тому, что в определениях бхавы в гл.7 говорится о поэте и поэтическом произведении, ясно, что это был театр, имевший уже литературную основу и, следовательно, очень далеко ушедший от своих мистериальных истоков. И тем не менее был один пункт, в котором древнее ритуальное понятие пересекалось с новым — и то другое стягивало к себе средства сценического изображения, или, в терминологии "Натьяшастры", абхинаи. Чрезвычайно любопытны в этом отношении колебания традиции, оразившиеся в полемике по вопросу о том, считать ли расу причиной бхавы и, значит, подчиненных ей абхинаи или, наоборот, считать, что бхавы порождает расу и одновременно связанные с ней абхинаи. Вторая точка зрения казалась, очевидно, более предпочтительной. В шлоке 6.34 (= 7.3) читаем: "nānābhinaya-sambandhān bhāvayanti rasān imān / yasmāt tasmād amī bhāvā vijñeyā nāṭyaṃokṛbhīḥ //" ("Так как они делают сущими расы, связанные с разными сценическими изображениями, постановщики должны знать их как бхавы"). Однако другая шлока (6.36) как будто уравнивает права обоих понятий на связь с абхинаями: "na bhāvahīno'sti raso na bhāvo rasavarjitah / parasparakṛtā siddhis tayor abhinaye bhavet //" ("Нет расы без бхавы, нет бхавы без расы, в сценическом изображении они осуществляют друг друга").

Соединение учений о расах и бхавах в рамках единой системы явилось, видимо, результатом длительного и сложного процесса сближения обоих понятий. Архаическая мистериальная традиция, с которой было связано учение о расах, постепенно разрушалась. Культурное действо теряло былую строгость и все более превращалось в зрелище, призванное воздействовать на эстетическое чувство и эмоции зрителя. В соответствии с этим менялась и игра актера — она становилась свободнее и обретала новую выразительность. Не исключено поэтому, что насыщение сценических амплу эмоциональным смыслом началось уже на мистериальной сцене (возможное свидетельство тому — названия бибхатсы, бхаянаки и хасьи, которые, в отличие от названий трех древнейших амплу, образованы по признаку возбуждаемой ими эмоциональной реакции). Возникновение внекультурного театра, ориентированного на иные сюжеты и иную систему персонажей, должно было привести к полному забвению изначального смысла рас. А когда сформировалось учение о бхавах, подчинившее эмоции средства сценической выразительности, это довершило процесс превращения расы в эмоциональную категорию. Замечательно, что в тексте арья расы практически включены в список бхав. Во-первых, они описываются по той же системе — перечисляются только бихавы и анубхавы, ни стихайи, ни вьябхичари в определениях не фигурируют. Во-вторых, характеристики их построены так, как если бы речь шла именно об эмоциях. При этом смех, отвращение, страх, скорбь и удивление попросту замещаются хасьей, бибхатсой, бхаянакой, каруной и адбхутой (показательно, что в определениях этих бхав в

гл. 7 цитаты в арья отсутствуют — значит, под своими именами они в этом тексте не описывались). Что же касается шрингары, раудры и виры, то они вводятся в ряд бхав в качестве совершенно особых состояний. Шрингара, судя по описанию, трактуется здесь как высокое наслаждение красотой и искусствами, раудра — как кровожадная жестокость, рождающаяся в пылу битвы, а вира — как героизм, соединенный с благородной сдержанностью.

Однако вариант контаминации старого и нового учений, предложенный в тексте арья, не получил признания в ученых кругах. Тому, вероятно, было несколько причин. Подмена бхав эквивалентными им расами, несомненно, создавала терминологическую путаницу. Кроме того, в этом случае неизбежно возникал разрыв с древней традицией, придававшей расе статус понятия, обнимающего собой все составляющие театрального искусства. Наконец, известную роль могло сыграть и развитие самого учения о бхавах, требовавшее выхода за рамки чисто сценической концепции чувства. Новая система света расы и бхавы в многоступенчатое целое и наделила расу функцией классификатора, группирующего бхавы, а через них и средства сценического изображения. Тем самым древнее теоретическое значение расы было восстановлено. Поскольку же группировка бхав потребовала выделения среди них ведущих эмоций, которые бы прямо соотносились с расами, в учение о бхавах были введены категории стхайи и вябхичари. Список стхайи был составлен по расам. Кроме пяти эмоций, отождествлявшихся с расами в арьях, сюда вошли еще три, специально подобранные по смысловой связи с шрингарой, вирой и раудрой. Это были удовольствие, отвага и гнев (заметим, что удовольствие и отвага явно не значились до того в традиционных списках бхав: в разделах "Натьяшастры", посвященных пластике, декламации и т.д., они встречаются крайне редко — не более одного-двух раз; что же касается отваги, то на уровне текста арья она включается в состав вибхав и анубхав виры).

Классификационной системе "Натьяшастры", как мы знаем, суждена была долгая жизнь. От эпохи к эпохе она наполнялась новым, все более сложным смыслом. В ее рамках были созданы разнообразные теории, которые заслонили собой ее первоначальное назначение — точно так же, как сама она когда-то заслонила, вобрав его в себя, древнее ритуальное учение о мистериальных амплуа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Kane P.V. History of Sanskrit Poetics. Delhi, 1971; De S.K. History of Sanskrit Poetics. Calcutta, 1960; Masson J.L., Patwardhan M.V. Aesthetic Rapture. Rasādhyāya of Nāṭyaśāstra. Vol. 1—2. Poona, 1970; Kale P. The Theatric Universe: A Study of the Nāṭyaśāstra. Bombay, 1974.

² Все ссылки на "Натьяшастру" даются по изданию: The Nāṭyaśāst-

ra ascribed to Bharata-muni. Ed. by Manomohan Ghosh. Vol. Calcutta, 1967.

³ Предположение о том, что арьи принадлежат к одному источнику, было высказано еще С.К.Де (см.: *De S.K. History of Sanskrit Poetics*, с.27).

⁴ К шлокам термин *anuvāṅśya* прилагается в двух случаях: 6.32 — 33; 7.87 — 88.

⁵ Принято считать, что прозаический текст глав 6 — 7 представляет собой фрагменты сутры или сутры-бхашьи. Что это не так, было убедительно доказано еще К.М.Вармой. См.: *Vartma K.M. Seven Words in Bharata, What do they Signify*. Bombay, 1958.

⁶ В поздней традиции *rati* понимается как любовь. Однако в тексте "Натьяшастры" *rati* приравнивается к *āmoda* ("удовольствию").

⁷ *Vyañjita* в данном случае должно пониматься именно так — ср. *saṃyukta* в аналогичной конструкции (6.33).

⁸ Под абхинаей здесь явно разумеются только пластика и мимика.
⁹ *Kiṭper F.B.J. Varuṇa and Vidūṣaka: On the Origin of Sanskrit Drama*. Amsterdam, 1979. См. также: *Культура древней Индии*. М., 1975, с.265 — 272.

¹⁰ См. в особенности: *Kiṭper F.B.J. Varuṇa and Vidūṣaka*.

ДРЕВНЕТАМИЛЬСКИЙ РИТУАЛЬНЫЙ ПАНЕГИРИК

Древнетамильская поэзия антологий "Эттуттохей" и поэм "Паттуппатту" (I в. до н.э. — III в. н.н.) и примыкающая к ним "Повесть о браслете" (IV—V вв. н.э.) демонстрируют несомненную связь южноиндийской культуры с культурой по своему происхождению северной, санскрито- или праkritоязычной¹. Активная пропагандистская деятельность на юге Индии ведических брахманов, буддистов, джайнов подтверждается, в частности, наличием в тамильских текстах целого ряда соответствующих религиозных идей, мифологических, эпических и других реминисценций (см., например, /10, с.142—143; 3, с.51—80/).

Процесс синтеза двух культур, начавшийся, конечно, задолго до нашей эры, был в значительной мере подогрет экспансионистской политикой Маурьев, чья империя производила, видимо, сильное впечатление на южноиндийских правителей. Можно полагать, что именно Маурьи, не однажды упоминающиеся в древнетамильской поэзии, и их концепция царя-чакравартина оказали влияние на то представление о царе, которое складывается в панегирической тамильской поэзии. Это влияние нашло выражение, например, в явной гиперболичности образов южных монархов, которые нередко описываются как правящие миром или по крайней мере всем югом, совершающие завоевательные походы на север, вплоть до Гималаев². Между тем, если судить хотя бы по данным поэзии, тамильские цари династий Чола, Чера и Пандья, не говоря уже о мелких князьях, крупных территориальных завоеваний не производили, а многочисленные военные столкновения, о которых идет речь в стихах, имели своей целью захват добычи, подчинение себе врагов с целью получения дани, а также обретение славы³.

Вне сомнения, царь и его окружение представляли собой ту социальную среду древнетамильского общества, в которой восприятие северной культуры происходило наиболее интенсивно. Однако в период создания антологий и поэм этот процесс не затрагивал все же ряда существенных представлений о царской власти, сформировавшихся на местной почве, что нашло отражение и в сфере царского ритуала, носившего в то время определенно двойственный характер. С одной стороны, царь совершает под руководством брахманов ведические жертвоприношения, с другой — прибегает к обрядам явно автохтонного происхождения. Например, поэт Мангуди Маруданар, обращаясь к пандийскому царю Недунджежиану, говорит так:

О Чежиян убийственных сражений,
Что на просторном поле битвы, свое блестящее копье
вздымая,
Заставил пасть врагов и захватил их барабаны
И, поле битвы своей армией вспахав, возглаждал
угощенья:
Очаг из коронованных голов сложили, в горшки налили
кровь
И мясо воинов размешивали ложками,
Что сделаны из рук, украшенных браслетами!
О царь, ты обладаешь праведным мечом
И жертвоприношения совершаешь постоянно — в окруженье
Других царей, теперь твоих прислужников,
И брахманов ведических, которым сдержанность присуща
И кто исполнен знанья шрути⁴ (ПН 26, 4—15).

Ведическое жертвоприношение, о котором идет речь, это скорее всего *раджасуя*, ежегодно повторяемый царский ритуал восстановления, возрождения заключенных в царе энергии жизни, природных производительных сил. Что же касается описанного здесь автохтонного ритуала, то его определить несколько сложнее. Картины страшного пиршества на поле брани не раз возникают в тамильской поэзии, причем его участниками называются обыкновенно не царь и воины, а дьяволицы ("ней"), пляшущие среди расчлененных трупов и готовящие из них похлебку (см. ПН 370—372; ППан 233—235; МК 28—38). Эти картины, конечно, представляют ритуал фантастически, так сказать, в мифологизированном виде. Действительная же его форма нам неизвестна. Можно, впрочем, с некоторой долей вероятности утверждать, что мы имеем здесь дело с реминисценциями каннибалистских обрядов, смысл которых заключался в том, что воины-победители, поедая плоть своих врагов, как бы перенимали их воинскую силу, жизненную энергию. Рассуждая, однако, более широко, мы должны признать, что "ритуалом битвы", "жертвоприношением на поле боя" можно считать самую битву, которая, с одной стороны, была для царя возможностью проявления его сакральной энергии и, с другой стороны, ее стимулировала, укрепляла, обновляла. Поскольку эта энергия, как известно, прямо связана с благом и процветанием подчиненной царю земли и ее обитателей, кажется не случайным мотив плодородия, который проникает в описание битвы через уподобление ее сельскохозяйственным работам — пахоте, сбору урожая, молотьбе (ПН 352; 369; 370—373), а также свадебному пиру, на котором в качестве гостей присутствуют враги (ПН 372).

Несмотря на то что в сознании поэтов два плана в оценке фигуры царя (условно говоря, ведический и автохтонный), как видно, вполне уживались друг с другом, их различие все же определено ими осознанно, а иногда прямо подчеркивалось. Так, поэт Сирувендериян, описывая устрашающее вступление царского войска на поле битвы (упоминаются гремящие барабаны, поднятые флаги, кольшу-

щиеся гирлянды на груди воинов), добавляет, что все это не имеет отношения ни к четырем Ведам брахманов, ни — поскольку царь лишен милости к врагам — к дхарме (ПН 362, 1—10). Если попытаться определить в самых общих чертах, в чем же заключается упомянутое различие, то надо, наверное, сказать следующее: притом что в обоих случаях в центре внимания ритуала находится некая сакральная энергия, сконцентрированная в царе и являющаяся источником плодородия, процветания его земель и подданных, понимание этой энергии с точки зрения онтологии в каждом случае существенно иное. Для ведического индийца это энергия космоса, и соответственно царь в *раджасуе* есть средоточие космических сил, "космический эмбрион", и вся символика ритуала есть символика по преимуществу космическая и в значительной степени умозрительная /5/ Для древних тамилів сакральная энергия (*анангу*) лишена космического измерения, она близка, заключена в людях и в окружающих их предметах, чувственно постижима, а символические образы ритуала заземлены и конкретны. Весьма важно добавить, что в ведическом ритуале царь — фигура в общем безликая, абстрактный "жертвователь", "космический человек" (Праджapati), центр вселенной и сама вселенная; акцент в ведическом жертвоприношении ставится на ритуальной процедуре и ее исполнителях — жрецах-брахманах. Тамильский царь — фигура гораздо более живая, он — персона, воплощающая собой сакральную энергию, представляющая ее чувственно, непосредственно, даже лично. Он, можно сказать, — сама энергия и в соответствии с этим является весьма активным, деятельным участником ритуалов (например, исполняет ритуальный танец вместе со своими воинами). В то же время, и это постоянно следует иметь в виду, в согласии с древнетамильскими представлениями о сакральном его статусе принципиально не отличается от божественного /4, с. 12/.

Все вышеприведенные рассуждения носят характер предположений, необходимых, как нам кажется, для намеченного в данной статье исследования одного из аспектов древнетамильского царского ритуала, связанного с деятельностью панегиристов. Мы не будем здесь обосновывать общую необходимость такой деятельности в поддержании авторитета царя или князя. Ее наличие — универсальная и характерная черта царского обихода. Наше внимание будет сосредоточено на специфике взаимоотношений тамильского царя с поэтами-панегиристами и вытекающими отсюда некоторыми особенностями древнетамильского панегирика.

В поэзии антологий и поэм древнетамильская панегирическая традиция предстает перед нами во вполне сложившемся, зрелом виде — сформированы определенные жанровые формы и характерная образность, отработаны поэтические приемы и стиль. До нас дошли произведения более полутора сотен поэтов, так или иначе воспевавших героизм и доблесть древних тамилів и их предводителей. Среди поэтов — представители разных слоев населения, и в том чис-

де брахманов, многие из которых (например, Кабиляр, Наккирар, Паранар) славились как в высшей степени искусные профессионалы, создатели лучших образцов древнетамильской поэзии. Несомненно, что именно в их творчестве в первую очередь происходило слияние северной и южной литературных традиций, обогащение и совершенствование тамильского поэтического искусства. Однако происхождение и первоначальное развитие последнего связаны со средой странствующих исполнителей — певцов, музыкантов, танцоров, и именно их мы будем иметь в виду в последующем изложении.

Известен целый ряд наименований таких исполнителей, обозначающих, как правило, специфику их профессии, например: *kūttar* — "танцоры", *kōṭiyar*, *vayiriyar* — "играющие на духовых инструментах", *kiṇaiyar*, *tuṭiyar* — "барабанщики" и др. Наиболее же часто упоминаемыми и, пожалуй, наиболее характерными для тамильской поэзии фигурами такого рода являются певцы и музыканты — панары (ед.ч. панан — *rāṇaṇ* от *rāṇ* — "мелодия") и певцы и танцовщицы — вирали (*viṛali* от *viṛal* — "сила", "победа").

Хотя в деятельности упомянутых исполнителей можно выявить определенные профессиональные различия (см. /7, с.94—134; 3, с.138—158/), в их социальном статусе, образе жизни, функциях было много общего: все они принадлежали к низким слоям общества, нередко — в одиночку или группами — странствовали в поисках щедрого покровителя; как наиболее важную и отличительную черту их деятельности следует отметить их участие в ритуалах⁵ — воинских, похоронных, домашних, — которое связано с их возможностью быть в тесном контакте с сакральной энергией, контролировать ее и своим исполнением либо ее стимулировать, либо ограждать других от ее опасного воздействия⁶. В сущности, этим же определяется и та интересующая нас в первую очередь, более узкая, но чрезвычайно важная для тамильской поэтической традиции, сфера их деятельности, которая заключается в исполнении ими панегириков, посвященных тому или иному царю или князю.

Выше уже отмечалось, что царь, в представлении древних тамиллов, был фигурой божественной — средоточием сакральной энергии. Проявлялась она двояко — как энергия битвы, побеждающая и уничтожающая врага, и как энергия плодородия, обеспечивающая процветание земель властителя, благополучие и жизнь его подданных. Такого рода ключевая позиция царя в мироздании едва ли не лучше всего иллюстрируется знаменитым стихом Мосикиранара из антологии "Пуранануру" (№ 186):

Рис не есть жизнь, и вода не есть жизнь.

Царь есть дыхание жизни громадного мира и потому:

"Я — это жизнь" — вот что знать

Многокопейного войска царю долженствует.

В соответствии с этим и мы должны предположить, что, говоря обобщенно, основной задачей поэтов-панегиристов

являлось поддержание упомянутого "дыхания", или, иначе, определенного состояния присущей царю жизненной энергии: благого и созидательного в мирное время, страшного и разрушительного в случае войны. Естественно, что работа древнетамильских певцов, музыкантов и танцоров, связанная с восхвалением царя или исполнением в его присутствии специальных мелодий, танцев или представлений, была особой формой ритуальной активности — формой, высоко ценимой в древнетамильском обществе.

Не случаен, конечно, и тот пietet, с которым относились к исполнителям сами цари и князья. Почтительный прием гостя, щедрое угощение, богатые подарки — все это входило в специфическое понятие долга правителя по отношению к восхвалявшему его поэту, музыканту (pāṇ kaṭaṇ — ПН 201, 14; 203, 11).

Горы, одетой тучами, властитель, он ежедневно
Слонов украшенных просителям дает,
Он — в драгоценностях сверкающих,
Войну ведущий постоянно Адан Ори.
Увидеть щедрый дар его, дождю подобный, издалека
пришла

Танцоров наших родственная группа.
В прохладных водах не цветут
Те лилии, сапфирами усыпанные, что он нам подарил,
И к ним — серебряными нитями прошитые гирлянды
драгоценностей.

Еще слонов мы получили! И уж, конечно, утолили голод
напоследок,
Да так, что под звучанье инструментов, крепко слаженных,
И танцевать мы больше не могли, и песни все забыли!

(ПН 153)

Тема щедрости правителя по отношению к певцам, танцорам, музыкантам, часто именуемым обобщенно "просители", "взыскующие дара" (iravalār, paricilar), является одной из магистральных в панегирической поэзии. Однако ее глубинное значение может быть осознанно лишь в контрастном сочетании с другой, не менее характерной темой горестного состояния просителя, сплетающейся из мотивов нищеты, голода, усталости от скитаний. Весьма ярко эта тема выражена, например, в стихотворении, в котором Перунджитиранар восхваляет князя Куманана (ПН 159)

Уж много дней и лет живу,
А жизни нет конца, — стелает беспрестанно,
На палку опираясь, ковыляющая мать;
Она стара; как нити, волосы ее, глаза подслеповаты,
Давно уж не выходит со двора.
Терзается раздумьями жена, к себе прижавшая детешек, —
От горя стало желтым тело и усохли груди, их ручонками
измятые;

В отчаянье, сорвав на куче овощей гнилых проросшие побеги
молодые,
Зеленые листочки их — без соли и без простокваши,
А о вареном рисе думать уж забывши, — в горшке с водой
толчет;
Но все ж, голодная, в разорванной одежде, добродетель
проклинающая,
Она, что любит так меня, не может это есть.
И вот, чтоб их — жены и матери — сердца воспряли,
Я восхваляю твоих даяний славу,
Даяний, что подобны громкой туче дождевой
Для риса дикого, на черных пустошах растимого лесными
племенами,
Когда налился он прекрасной темнотой,
Но полностью из-за сухой жары созреть не может.
И, чтобы родичи мои, что ежедневно голодают, радостно
воспряли,
Я восхваляю тебя, но знай, что если дар твой —
Хоть слон убийственный, со вздыбленными бивнями, —
Отпущен нехотя, его я не приму!
Когда же, радуясь и наслаждаясь сам, одаришь,
Приму я даже маленький орешек "кундри", о Куманан
острокопейный!
Подобной милости прошу, родившийся в победоносном,
славном
Незыблемом роду, о предводитель, — тебя поющий я!

Это стихотворение, столь живо и непосредственно рисующее картину бедственного положения поэта, содержит, кроме того, ряд важных содержательных моментов, проливающих свет на характер взаимоотношений панегириста и патрона и через это — на особенности самой панегирической поэзии. Прежде всего выделим сравнение акта даяния с дождевой тучей, орошающей сухие посевы. Этот образ, призванный подчеркнуть щедрость правителя, в различных модификациях встречается в стихах нередко (см., например: ПН 133, 6; 153, 5; 204, 13; 397, 16). Его можно было бы назвать и банальным, если бы не его значительная идейная насыщенность: помимо щедрости этот образ передает, пожалуй, ключевую для всего панегирического обихода идею оживительной, возрождающей силы царских даров. Ведь следует помнить, что их получению предшествовало состояние голода и страданий поэта, усиленных трудностью пути к покровителю, который неизменно описывается как путь через пустынные, засушливые земли: "пустившись в путь по сжигаемой жаром пустыне, мы пришли, тебя возжелав увидеть" (ПН 23, 17–21), "... вчера, пройдя вместе с голодающими родичами пустынные земли, настрадавшись, мы появились в маленьком селении среди высоких гор, где ручьи шумят, как барабаны, и у ворот пели, восхваляя тебя и твои горы..." (ПН 143, 7–12).

Пустынные земли — это, конечно, район "палей", связанный с жарким временем года, служащий в тамильской

культурной традиции природным фоном тех ситуаций, которые понимаются как срединная фаза "ритуалов перехода"⁷. Нетрудно заметить, что структуре именно этих ритуалов в целом вполне соответствует схема ситуации подготовки к панегирическому акту и последующей реализации его: голод, нищета (отход от нормы) — страдания пути (срединная фаза: нахождение вне нормы, вне социума, вне культуры; испытания) — встреча с покровителем, утоление голода, получение даров (восстановление нормы, обогащение, возрождение). К этому следует добавить, что здесь мы находим характерные признаки именно южноиндийской разновидности "ритуалов перехода", используемой для выражения заключенных в них общих идей образы нагрева, жара, охлаждения, прохлады /2, с. 562/. С этой точки зрения певец, проситель, двигаясь к покровителю, проходя срединную фазу ритуала, пребывает в состоянии нагретости (жар создают район "палей", переживание страданий и муки голода; ср. *kāu rasī* — "горячий голод" — ПН 150, 14), а встреча с царем или князем, завершающаяся утолением голода ("он — целитель голода" — ПН 173, 11; "враг голода панаров" — ПН 180, 7), сменой одежды и получением даров ("он дал мне много мяса, на масле и с приправой жаренного, в сапфировом сосуде ароматного вина, белоцветочную, похожую на кожу слезшую змеи, одежду, — все это со щедростью дождя пролив, чтоб жар моих страданий, словно летний жар, остыл, он одарил меня еще и драгоценностями редкими" — ПН 397, 13—18), — такая встреча знаменует собой охлаждение, возвращение в нормальное состояние, обновление⁸.

Существенно, что в панегирических излияниях поэтов помимо материального вознаграждения значительное место занимают иные, можно сказать идеальные, побуждения прихода к патрону: "мы пойдем, чтобы увидеть щедрого на колесницы князя Ай" (ПН 133, 7), "мы будем тебя лицезреть" (ПН 40, 7); "о великий, я пришел, чтобы тебя восхвалить и увидеть!" (ПН 17, 31—33); "торопясь, я пришел, думая о тебе" (ПН 158, 19—20); "я пришел, думая о твоей славе, отец!" (ПН 135, 9—10). Не раз говорится и о том, что поэт взыскует царской милости, доброго к себе отношения. В приведенном выше стихе (ПН 159) этот мотив выражен с исключительной наглядностью — безо всяких обиняков поэт ставит выше материального вознаграждения благорасположение к нему покровителя и отвергает дар, если он неискренен, натужен, формален. Доброта, ласковое обращение со страждущими, не только обильное, но и радостное даяние составляют неотъемлемые черты создаваемого в стихах образа правителя:

О великий, ты сладостно добр к нам,
 Как громадина-слон, что разлегся в пруду,
 А детишки деревни ласкают
 Его белые бивни. И недобр ты к врагам,
 Словно слон разъяренный, к которому
 Даже приблизиться страшно.

(ПН 94. Поэтесса Ауввейяр —
 князю Адияману)

Характер описания в стихах ситуации пути певца-поэта к покровителю и его встречи с ним позволяет обнаружить прямую (и, если помнить о сакральном, божественном статусе царя или князя, вполне естественную) аналогию этой ситуации в религиозном паломничестве. Она обосновывается не только схожестью внешнего антуража: трудности пути, нищета (между прочим, в стихах неоднократно упоминается принадлежащая поэту чашка для сбора еды-подааяния), но и существенным единством внутреннего настроения адептов, только что вкратце обрисованного. Приведем для сравнения небольшие фрагменты из поэмы "Тирумуругаттруппадей", посвященной главному богу древних тамиллов — Муругану: "Подойдя к Муругану, когда увидишь его, с радостным лицом, сложив ладони, восхвалив, распростершись перед ним и ног его коснувшись ... скажи: „Думая о твоих стопах, пришел я“" (ТМА 251—252; 279); "...пришел, о великий, достойный милости мудроустый проситель, твою щедрую славу узнать возжелав..." (ТМА 284—285).

Особого внимания заслуживает присущий как панегирической, так и чисто религиозной поэзии мотив думы об объекте восхваления, поклонения. Дело в том, что тамильский глагол *uḷḷu* — "думать" происходит от корня *uḷ* со значением "внутри", "внутренность" (отсюда же и *uḷḷam* — "душа"). Этим выявляется своеобразное древнетамильское представление о процессе думания, воспоминания о предмете как об интериоризации его, помещении его в себя (ср., например, НТ 59,8; *neṅcattu uḷḷinaḷ* — "думает в сердце", букв. "держит в сердце"). Таким образом, поэт, движущийся к господину, заранее устанавливает тесную связь с ним, вбирает в себя его образ и, следовательно, в некотором роде отождествляет себя с ним. Именно это как раз и характерно для религиозного паломника, на пути к богу мыслящего себя одним из его воплощений. Так, например, жители Кералы, поклоняющиеся Аяппану, совершая паломничество к одной из его святынь, думают о себе как об Аяппане и даже, обращаясь друг к другу, называют себя этим именем /6, с.116/.

Такая интерпретация внутреннего мира паломника-адепта находит любопытную параллель в одном характерном для панегирической поэзии мотиве — идентификации певца-поэта с царем. Тамильский исследователь К.Кайласапати, обративший на этот мотив внимание, подтверждает его наличие такими примерами: поэт Писирандеияр отбросил принадлежавшее ему имя и принял имя царя Копперунчолана (ПН 216); Кабиляр, по существу, ставил себя наравне со своим патроном — князем Пари (ПН 110); один из князей, принимая Наккирара, обращается к жене: "Почитай его, как меня" (ПН 395, 32) /7, с.58—60/. Добавим к этому, что поэт иногда вместе с царем совершал ритуальное умерщвление себя голодом (ПН 217; 219). Все эти факты говорят, по мнению Кайласапати, о близких, порой интимно-дружеских отношениях, которые складывались между поэтами и их покровителями, о том уважении, которым пользовались поэты

при дворах. Такое объяснение, в целом соответствующее истине, кажется нам все же недостаточным. Оно выявляет лежащие на поверхности связи, не затрагивая глубинного смысла данного мотива, который, как мы полагаем, как раз и состоит в разобранных выше особенностях предваряющего панегирический акт путешествия, фактически равнозначного религиозному паломничеству.

К этому же имеет отношение еще один весьма важный элемент содержания панегирических стихов (он присутствует как в приведенном выше стихе, так и во множестве других). Певец, выступающий в роли просителя, находящийся в личных, казалось бы, отношениях с патроном, на самом деле выражает не столько свои интересы, сколько интересы семьи (мать, жена, дети), клана (родичи). Настойчивость повторения мотива голодающих, а затем насыщающихся родственников заставляет предполагать его большее символическое значение, которое мы усматриваем в том, что различные певцы, музыканты, танцоры, имевшие, как мы уже отмечали, низкий социальный статус, входя в ритуальный контакт с царем-покровителем, олицетворяли собой всех его подданных, жизнь которых зависела от него, от заключенной в нем энергии. Насыщая и одаривая исполнителей, царь в ритуальной форме вступал в общение с народом, а через это — с составлявшей его владения земель, передавал им свою энергию, тем обеспечивая всеобщее благоденствие⁹. Будучи, таким образом, ритуальными посредниками, эти исполнители неизбежно должны были мыслиться как фигуры, объединяющие в себе качества или функции тех сторон, которые они ритуально сопрягали. Значит, представляя в акте общения с царем его подданных, они вместе с тем не могли не быть в известном смысле его двойниками — в противном случае эффективность ритуала оказалась бы нарушенной.

Судя по текстам, встреча исполнителей с покровителем происходила в определенном месте, именуемом чаще всего *irukkaī* (букв. "место", "пребывание" от глагола *iru* — "быть", "находиться") или *nālavai* ("утреннее собрание"). Здесь правитель производил дарение ("место, где он раздает колесницы" — ПН 114, 6; "место, где по утрам раздаются прекрасные драгоценности" — АН 76, 4—5), здесь происходили трапезы и возлияния ("место, где радуются вину" — АН 97, 13), отчего нередко эти собрания называются "радостными", "весельями" (АН 29, 5; 97, 13; НТ 107, 3), "шумными" (АН 226, 14; 256, 11). Самое главное, именно на этих собраниях происходили выступления певцов, музыкантов и танцоров, что, между прочим, и послужило, как мы думаем, основой знаменитой легенды о сангах — древне-тамилских поэтических академиях. Добавим еще, что в описании подобных собраний, несомненно, находит отражение древнее представление о царе-отце, предводителе, разделяющем между соплеменниками еду и добычу. В картинах, рисуемых поэтами по этому поводу, царь или князь — первый среди равных, отдающий тем, кто присутствует при нем, все, чем он располагает.

Великий господин, он кормит всех, когда богат,
А нет богатства — ест со всеми,
Как старший в клане неимущих (ПН 95, 5—9).

К баньяновым ветвям, увешанным плодами, где божество
живет,

Все время подлетает птиц шумливых племя,
Не думая: "Вчера наелись мы!"

Подобны им просители — пусть здравствуют! — они
располагают тем,

Чем обладают покровители — деяниями славные мужи,
А нет у них чего-то, так этого не съешь и у тех

(ПН 199).

Заметим, кстати, что предметы, которые щедро раздает предводитель на упомянутых выше собраниях, являются не чем иным, как военными трофеями — ведь чаще всего в самом деле речь идет о боевых слонах, колесницах, а также драгоценностях и золоте. Таким образом, щедрость оказывается оборотной стороной военной удачи, которая обеспечивается мужеством, героизмом, военным искусством царя, т.е., другими словами, состоянием его сакральной энергии. Богатство, следовательно, — зримый эквивалент этой энергии, а его распределение есть соответственно ее передача другим.

Учитывая роль царя как носителя плодотворящей сакральной энергии, а также неоднократно подчеркиваемую в стихах сопряженность визита поэта-исполнителя к царю с жарким, засушливым временем года, допустимо предположить, что панегирический акт был некогда составной частью связанных с царем ритуалов плодородия¹⁰. К сожалению, прямых данных о них в поэзии не содержится, но косвенно их суть выявляется через типичные для панегирической поэзии мотивы щедрой природы, необманывающих дождей, больших урожаев и т.п. "О отец! Тебе принадлежит та страна, где, словно множество поднятых копий, колышется белоцветный сахарный тростник по рукавам прекрасной прохладной Кавери" (ПН 35, 8—11); "в твоей стране... Венера никогда не соединяется с Марсом (знак засухи. — А.Д.), дожди идут, как только их пожелает земля" (Пади 13, 25—26); "пусть посевы на твоих полях восходят тысячекратно!" (ПН 391, 21). Из подобных мотивов вырастают более общие описания богатых и процветающих царских владений, особенно характерные для больших поэм сборника "Паттуппатту", где эти описания занимают сотни строк стихотворного текста и имеют в значительной степени чисто художественный характер.

Выявив некоторые существенные стороны и основной смысл общения исполнителя-панегириста с царем, мы теперь более внимательно должны рассмотреть вопрос о месте в этом общении самого панегирика, в точнее, акта его исполнения, ибо, как совершенно ясно из всего вышесказанного, весь обрисованный поэтический обиход ориентирован на звучащее

слово, непосредственно явленное перед тем, кому оно предназначено. Можно считать, что это слово воздействует на слушателя (в данном случае царя) таким же образом, как царские подарки — на исполнителя, т.е., в терминах тамильского ритуала, охлаждающе. Текстуальные подтверждения этому крайне редки, но тем более ценны и весьма многозначительны: так, в ПН 373, 15 употребляется выражение: "тень слов" (ср. точку зрения поэта: "мы — в прохладной тени его крепкой ноги") (ПН 397, 27); косвенно идея прохлады содержится в образе: "дождь подобен звучанию йаля панаров" (АН 374, 7) и — применительно уже к более широкому спектру исполнительства — в выражении: "прохладный танец куравей" (ПН 24, 6). Исходя из этого, мы можем определить исполнительский акт как ритуальное действие, имевшее целью контроль над сакральной энергией, содержание ее в норме (напомним, что именно в этом состоит ее благой, плодотворный аспект). Отсюда нетрудно сделать и дальнейший вывод о том, что певец, общаясь с царем, по существу, исполнял жреческую функцию, сопоставимую, в частности, с функцией жреца тамильского божества Муругана.

Как известно, для культа Муругана были характерны экстатические (как их называют, "безумные") пляски, эмоциональные взывания к божеству, в результате которых его жрецы или жрицы, а также и прочие участники плясок становились одержимыми. "Вселяясь" в своих поклонников, Муруган, очевидно, тратил вместе с ними избыточную энергию, успокаивался, охлаждался. Охлаждались, а следовательно, исцелялись и те, ради кого нередко исполнялись такие пляски, — скажем, пораженные любовным недугом девушки (типичная ситуация древнетамильской любовной лирики); ср.: "если почтить Муругана, она охладится" — АН 22, 6).

Для того чтобы полнее осознать функциональный параллелизм исполнительских и жреческих функций, нужно иметь в виду еще два обстоятельства: во-первых, царь, предводитель в тамильской культурной традиции часто понимался как воплощение Муругана (что вполне понятно, поскольку с точки зрения обладания сакральной энергией они, так сказать, единосущны); во-вторых, и это логично вытекает из первого, генезис древнетамильского песенно-поэтического профессионализма, по всей вероятности, связан со сферой религиозного культа, в частности, ритуального гадания и прорицания. Об этом, как показывает К.Кайласапати /7, с.62—65/, свидетельствует, например, применяемый к исполнителям эпитет *mutuvāu* (букв. "древлеустый"), где *mutu* имеет оттенок "освященный традицией", "мудрый", "пророческий": *mutuvāu iravala* — "о мудроустый проситель!" (ПН 48, 6; 70, 5; 180, 9); *mutuvāu rāna* — "о мудроустый панан!" (ПН 319, 9); *mutuvāu okkal* — "о мудроустые сородичи!" (ПН 237, 12). В других же случаях этот эпитет употребляется по отношению к таким характерным фигурам культовой сферы, как жрец Муругана (АН 388, 19;

КТ 362, 1), старухи-прорицательницы (АН 22, 8), а также к ящерице, щелканью которой придавался пророческий смысл (АН 387, 16)¹¹.

Таким образом, приведенные выше свидетельства и рассуждения совершенно определенно указывают на то, что основу тамильской панегирической традиции составляет культурная поэзия, выросшая на почве обожествления сакральной энергии и ее носителей — царей, князей, племенных вождей. Создателями традиции были древнетамильские певцы, поэты, музыканты, исполнительская деятельность которых носила явно ритуализованный характер и, по существу, сплеталась с отправлением жреческих функций. Иначе говоря, создание и исполнение панегирика были результатом особого психологического настроения, специфического экстатического состояния, которые сопутствуют типичным для древнетамильской культуры формам ритуальной активности. Разумеется, этим не ставится знак равенства между, скажем, жрецом-веланом, взывающим к Муругану в безумной пляске, и пананом, воспевающим какого-либо князя, но общая культурная традиция, к которой эти фигуры принадлежат, оказывается очерченной. Что же касается известной нам по сборникам антологий и поэм панегирической поэзии, то она, конечно, значительно отошла от своих ритуальных истоков. И тем не менее она прекрасно сохраняет специфику культовой поэзии, определяющей целый ряд элементов ее содержания и формы, а также роль своеобразной колыбели, которую она сыграла для другой, и весьма мощной, тамильской традиции — религиозной поэзии бхакти¹².

Поэт-исполнитель был, несомненно, одним из главных действующих лиц древнетамильского ритуала и, как таковой, занимал хотя формально и невысокий, но чрезвычайно важный социальный статус, позволявший ему рассчитывать на высокую оценку его услуг и уважение как при царском дворе, так и в обществе в целом. Однако с течением времени его фигура все более отходила на задний план. В силу целого ряда причин (тенденция к государственной централизации, энергичное проникновение на юг и закрепление там религиозных представлений, социальных институтов, сформировавшихся на индийском севере) на юге происходила перестройка структуры царской власти и соответствующих ей концепций. В результате этого процесса автохтонные религиозные идеи, культ сакральной энергии в различных ее манифестациях потеряли свое, так сказать, государственное значение, и на верхних этажах власти постепенно сформировался образ царя как воплощения бога (главным образом Вишну), имевший, как и в ведическом ритуале, космические параметры, переосмысленные в духе индуизма. Живая, непосредственная связь царя со своими владениями и подданными, которую как раз и обслуживал древнетамильский ритуал, оказалась разорванной и замещенной системой посредников, среди которых главенствующую роль играли все более набравшие силу индуистские храмы и брахманы. В этих условиях изменился и смысл це-

ремонии дарения: дар, как отмечает историк Южной Индии, "оказался теперь больше выражением власти, а не плодотворящего принципа, заключенного в нем" /12, с.145/. Причем основными получателями даров, в частности земель, становились теперь брахманы и храмы.

Процесс изменения системы царской власти, обрисованный здесь весьма кратко и схематично, шел долго и привел к более или менее оформленным результатам (к VIII в.) в государстве Паллаво. Но начало его можно проследить и в поэзии антологий и поэм, свидетельствующей об уже отмеченной нами в начале статьи двойственности образа царя. Что же касается панегирического обихода, то тут тенденции отхода от традиционных форм ритуала отвечает появление особой категории поэтов, называемых "пулаварами" (ед.ч. *puḷavaṇ* — букв. "мудрый", "знающий").

Мы до сих пор не упоминали этого термина, сознательно сосредоточившись на явлениях, принадлежащих ранней исполнительской традиции. Фигура же пулавана, стадияльно более позднего происхождения, во многих отношениях этой традиции противостоит. Пулаварами имели более высокий социальный статус, были грамотны (заметим, что письмо брахми использовалось на юге по крайней мере с III в. до н.э.), не были тесно связаны с музыкой и танцами /7, с.13/. Их возникновение соотносится с развитием образованности в высших сословиях тамильского общества, которая предполагала не только грамотность, но и знание североиндийской культуры (не случайно поэтому среди пулаваров было немало брахманов¹³). Фактически они были ее проводниками и пропагандистами на юге Индии и тем самым осуществляли в области идеологии (наряду с прочими проповедниками, например джайнами, буддистами) ту перестройку, о которой речь шла выше.

Существует точка зрения, согласно которой тексты, представляющие древнетамильскую поэтическую традицию, были созданы (и записаны) именно пулаварами, которые использовали в качестве моделей для своего творчества формы, выработанные поколениями устных певцов-исполнителей (панаров, вирали и т.д.). В свое время об этом писал У.В.Сваминатхаияр, первый издатель "Пуранануру", в частности по поводу поэтессы Ауввеияр (см. его предисловие к тексту), а сейчас эту точку зрения решительно защищает Дж.Харт: "...стихи тамильских антологий были созданы поэтами, называемыми пулаварами, мужчинами и женщинами высокого статуса. Стихи были смоделированы по композициям безграмотных, принадлежавших к низшим слоям общества исполнителей, разновидностей которых было много в древнем Тамилнаде; но главным образом они моделировались по произведению панаров..." /4, с.157/. Заметим, что "смоделированы" означает здесь то, что поэты в своих стихах выступали от лица панаров, вирали и т.д. Более того, они, по мнению Харта, копировали даже жизненный стиль исполнителей — по крайней мере их обыкновение странствовать от двора ко двору в поисках покровителя /4, с.148/.

В данной статье мы не ставим себе задачу подробно выявить отношение творчества пулаваров к творчеству традиционных исполнителей. Выскажем лишь общее соображение по этому поводу. Нам кажется невероятным, чтобы целая поэтическая традиция жила копированием другой традиции. Разумеется, между ними были тесные преемственные связи, продолжали развиваться и совершенствоваться поэтические формы, приемы и образы, найденные ранее, но следует помнить, что пулавары принадлежали к иной социальной среде и, следовательно, заимствуя эти последние, не могли перенять ритуальные функции поэтов-певцов. А это значит, что в их устах и панегирик царю приобретал принципиально иное значение, включался в иную систему ценностей.

Собственно говоря, поэзия антологий и поэм как раз и есть результат, как мы считаем, именно этого переходного процесса — процесса длительного, сложного, который, видимо, невозможно зафиксировать во всех деталях с полной достоверностью. Ясно одно: данная поэзия, с одной стороны, сохраняет живую наполненность ритуальным смыслом, а с другой стороны, демонстрирует черты нового этапа своего развития, на котором этот смысл начинает выхолащиваться.

Это хорошо видно, в частности, на отношении к поэтическому слову. Разумеется, оно, как свидетельствуют тексты, высоко ценилось, выделялось, было эстетически значимым (ср. ПН 158, 12 — "совершенная речь"; АН 345, 6 "тонкоречивый поэт"; ПН 235, 13 — "поэт изысканно-тонких, прекрасных слов"; ПН 22, 31 — "тебя воспевший блестящий, красивый язык"). Правда, подобного рода выражения относились прежде всего к пулаварам, с которыми в основном и связывалось представление об искусной речи (уже в поэзии антологий и поэм сам термин "пулавар", т.е. "мудрый поэт", становится обозначением родового понятия "поэт" и так закрепляется в тамильской традиции). Но мы имеем все основания полагать, что и панары владели искусством слова, были профессионалами высокого класса. Вполне вероятно, что и они могли называться с этой точки зрения пулаварами. Однако смысл их деятельности состоял прежде всего в их ритуальной функции, которой поэтическое искусство было подчинено. В связи с этим весьма показательны такие встречающиеся в поэзии высказывания: "Будь милостив в отношении тех, кто пришел к тебе страдая, — независимо от того, искусны они или не искусны" (ПН 28, 15 — 17; см. также ПН 57, 1 — 2). Этот пассаж не нуждается в комментариях, но значение его возрастает, если мы сопоставим его со словами известного поэта Кабиляра: "Не смотри на всех поэтов одинаково (одаривай их в соответствии с их достоинствами. — А.Д.)" (ПН 121, 5) Кабиляр был брахманом и пулаваном и прекрасно осознавал свой высокий статус в обоих отношениях. "Я брахман и поэт" (ПН 201, 7) — в этих горделивых словах чувствуется отношение к себе как к персоне, не смешивающей себя с окружением, автономной.

Таким образом, уже в ранней тамильской традиции происходит высвобождение фигуры поэта из ритуального контекста, развивается представление о самоценности поэтического творчества, которое реализуется, в частности, в повышенном внимании к чисто поэтическим достоинствам произведений. В связи с этим в общем русле развития тамильского общества, сопровождающегося взаимодействием южной и северной культур, поэты-дулавары вытесняют из придворного обихода традиционных исполнителей, прекращают странничество и оседают при дворах царей или князей в качестве постоянно служащих штатных панегиристов, добывающих себе пропитание только поэтическим ремеслом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В работе используются следующие сокращения: "Наттриней" — НТ, "Курунтохой" — КТ, "Аханануру" — АН, "Аингурунуру" — Аин, "Пуранануру" — ПН, "Падиттрыппатту" — Пади, "Мадураикканьджи" — МК, "Перумбанаттруппадей" — ППан, "Тирумуругаттруппадей" — ТМА.

² В ПН 6 один из пандийских царей прославляется как владеющий всей Индией — от мыса Кумари до Гималаев. В "Повести о браслете" весьма красочно и масштабно описан поход на север царя Черы Сенгуттувана.

³ Как утверждает Р.Кеннеди, богатства тамильских царей создавались за счет военной добычи и доходов от торговли. Владение землей было второстепенным фактором /8, с.4/.

⁴ *kēlvi* — тамильская калька слова *шрути* (имеются в виду ведические тексты).

⁵ В качестве примеров ритуальной активности певцов и исполнителей приведем такие свидетельства: ПН 15, 24 — певица под аккомпанемент барабанчика *мужави* поет *ваньджи* (военная песня, исполняемая перед походом на врага); панан на поле боя бьет в барабан (АН 106, 12); в домах покойников исполняют мелодию "нейдаль" (ПН 194, 1; 389, 17); панан исполняет мелодию "муллей" с целью охраны семейного благополучия (Аин 408).

⁶ Интересный пример охранительной функции исполнителей содержится в ПН 291 (на этот стих обращает внимание Харт /3, с.37/): Действие происходит перед лежащим на земле раненым воином:

Ребята! Тудияры! Певцы!

Приблизившись к черному, лежащему в белой одежде,
Шумных птиц отгоните!

• А я, исполняя мелодию "вилари", белых лисиц отгону.

(ПН 291, 1—4)

В ПН 281 женщины собираются "защитить" рану героя, играя на флейте мелодию "каньджи".

⁷ О районе "палей" и связанных с ним представлениях см. /1/.

⁸ Примечателен в связи с этим мотив белизны, символизирующей в тамильской культуре именно эти идеи: царь одевает исполнителей в белые одежды, которые сравниваются в стихах с кожей, слезающей со змеи (ПН 397, 15), с дымом (ПН 398, 20).

⁹ Момент передачи энергии зафиксирован в упоминающемся иногда многозначительном жесте касания: "Перьян, касающийся певцов щедрой рукой" (АН 100, 11); "своей ароматной рукой он гладил мою пахнущую рыбой голову" (ПН 235, 8—9).

¹⁰ В такого рода ритуалах, по-видимому, должны были быть сильные элементы эротики. В каких конкретных формах они проявлялись, с достоверностью сказать трудно, но их наличие подтверждается (помимо общих мотивов плодородия) тем, что одной из доблестей, упоминаемых панегиристами, считается та, которая находит выражение в формуле: "супруг изысканно украшенной женщины (или женщины)" (ПН 3, 6; 34, 7; 138, 8; ср. обращение к Муругану: "о супруг молодых девушек" — ТМА 264). Впрочем, в ПН 29, 4—7 содержится одна любопытная подробность, по-видимому имеющая отношение к данному вопросу и указывающая на порядок совершения ритуальных действий: "Пусть окружают панары твоей радостный утренний „ируккей!" После исполнения панаров пусть обнимают руки женщин твою с высыхающей сандаловой пастой грудь!"

В связи с этим интересно поставить вопрос об участии в ритуалах плодородия певиц и танцовщиц вирали. То, что они выступали здесь как исполнительницы, совершенно очевидно ("пусть придет дождь на поле этого селения, где танцуют вирали" — НТ 328, 12). Но вполне допустимо предположить, что их функции выходили за пределы исполнительства, как это характерно для так называемых девадаси, храмовых танцовщиц более позднего времени, с которыми они, как полагают, генетически связаны /9, с.35/. Во всяком случае, стоит обратить внимание на возникающую здесь тесную связь исполнительства и эротики, которая вполне определена, хотя и в довольно сложных формах, проявится и в последующей тамильской поэзии, созданной поэтами-бхактами.

¹¹ Помимо такого рода словоупотребления, красноречиво, хотя и косвенно, указывающего на функциональное единство поэзии и культа, следует обратить внимание и на то, что наиболее характерный для ранней тамильской поэзии размер — "акаваль" (букв. "вызывание") во-сходит к различным формам песнопений, сопровождавших акты гадания, прорицания, экзорцизма /7, с.66—67/.

¹² Очевидное сходство и генетическое родство этих двух традиций отмечалось многими исследователями /7, с.74—75; 4, с.14; 11, с.94/. Обычно указывается на присущие той и другой экстатический характер почитания повелителя (бога), атмосферу дружеской близости, задушевности в отношениях адепта и почитаемого, ряд общих мотивов и формул. Однако их систематическое сравнительное изучение пока, насколько нам известно, не было предпринято.

¹³ Дж. Харт полагает, что брахманы составляли десятую часть общего числа древнетамильских поэтов /4, с.149/.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Дубянский А.М.* О мифопоэтических началах древнетамильского поэтического канона. — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
2. *Beck Brenda E.F.* Colour and Heat in South Indian Ritual. — Man. 1969, vol. 4, № 4.
 3. *Hart G.L.* The Poems of Ancient Tamil. Their Milieu and their Sanskrit Counterparts. Berkeley — Los Angeles — London, 1975.

4. *Hart G.L.* The Nature of Tamil Devotion. — Michigan Papers on South and Southeast Asia, 1979, № 14 (Aryan and Nonaryan in India).
5. *Heesterman J.C.* The Ancient Indian Royal Consecration. 's-Gravenhage, 1957.
6. *Joseph T.K.* A Forest Pilgrimage in Travancore. — Journal of Indian History. Madras, 1939, vol. 18, p.1.
7. *Kailasapathy K.* Tamil Heroic Poetry. Oxf., 1968.
8. *Kennedy R.S.* The King in Early South India as Chieftain and Emperor. — The Indian Historical Reveiw. New Delhi, 1976, vol.3, № 1.
9. *Kersenboom-Story S.C.* Virali (Possible Sources of the Devadasi Tradition in the Tamil Bardic Period). — Journal of Tamil Studies. Madras, 1981, № 19.
10. *Sastri K.A. Nilakanta.* A History of South India. Madras, 1976.
11. *Zvelebil K.V.* Tamil Literature. Leiden, 1975.
12. *Dirks N.B.* Political Authority and Structural Change in Early South-Indian History. — The Indian Economic and Social History Reveiw. 1976, vol.13, № 2.

"ДОЖДЬ РАННИЙ И ПОЗДНИЙ"

(ритуал вызывания дождя в Библии
и его аллегорическое осмысление
на рубеже античности и средневековья)

Не так часто предоставляется исследователю ритуала возможность проследить за вековыми изменениями не только самого обряда, но и его идейных интерпретаций. Редко удается уловить момент перехода от буквального понимания, вытекающего из прямой цели обряда, к аллегорическому истолкованию, которое может значительно удалиться от первоначального буквального. Исторический подход к обряду, "обрастающему" различными интерпретациями на протяжении столетий, требует наличия непрерывного ряда письменных источников, фиксирующих изменения как в исполнении, так и в понимании обрядовых действий, сохраняющихся в смене эпох. Понятно, что такое историческое исследование обряда возможно лишь внутри старописьменной культуры, обладающей обширной "памятью" о метаморфозах если не самого обряда (как известно, обрядовая практика — наиболее устойчивая и малоподвижная составляющая даже развитых религий), то его восприятия и осмысления. Следуя за расширением и усложнением метафорических толкований, сопровождающих обряд по мере культурного роста того общества, в котором он функционирует, мы можем наблюдать за "прорастанием" зачатков исторического и диалектического мышления из почвы предметно-образного, наивно-магического мировидения. Здесь нам хотелось бы осуществить попытку именно такого исторического подхода к описанному в ранних библейских источниках ритуалу вызывания дождя, который функционировал и в позднебиблейскую, и в талмудическую, и в следующие эпохи. Особенно интересными представляются нам появившиеся на рубеже нашей эры аллегорические толкования этого ритуала, одного из древнейших на земле. Они повлияли на представления о Мессии, нашедшие отражение как в ессеиских памятниках Кумрана, так и в новозаветных и талмудических преданиях.

1. Благословения и проклятия

Успехи земледелия в древней Палестине целиком и полностью зависели от обилия зимних дождей и летних рос. Дожди выпадали с осени до весны, при этом зимним дождям

предшествовал "дождь ранний", осенний (yōreh), а завершал их "дождь поздний", весенний (malqōš). В случае задержки дождей или их недостатка в стране пересыхали многочисленные реки (главным образом притоки Иордана), а раскаленный летний воздух и знойный восточный ветер (qāḏum) не только довершали гибель урожая зерновых, но уничтожали и виноградники, и плодовые деревья, и траву на пастбищах. Тяжелый ущерб на целые годы мог быть нанесен и земледелию и животноводству. В Библии содержится чрезвычайно яркие описания наступавшего в таких случаях всенародного бедствия: "Плачет Иуда, ворота его распались, почернели на земле... Почва растрескалась оттого, что не было дождя... и земледельцы в смущении... И дикие ослы стоят на возвышенных местах и глотают, подобно шакалам, воздух, глаза их потускнели, потому что нет травы... Да льются из глаз моих слезы... ибо великим поражением поражена дева, дочь народа моего..." (Иер. 14, 1, 4, 6, 17). Такого рода бездождие вызывало траур, совершались покаянные обряды в Иерусалимском храме и во всех селениях: "Иссохли потоки вод, и огонь истребил пастбища... Обратитесь ко Мне всем сердцем своим в посте, плаче и рыдании... Раздиратьте сердца ваши, а не одежды... Назначьте пост и объявите торжественное собрание... Между притвором и жертвенником да плачут священники..." (Иоиль 1, 20; 2, 12–17). Зависимость всей жизни страны от зимних дождей и летних рос получила отражение уже в древнейших ханаанейских ритуалах, главной целью которых было повлиять на плодородие земли и скота и обеспечить своевременное выпадение дождей и рос в течение семилетнего цикла, считавшегося целиком — или урожайным, или "голодным" (засушливым)¹. Различные формы ритуалов, способствовавших плодородию и вызыванию дождя, известны и из библейской литературы, однако здесь подобные ритуалы получили совсем иные объяснения, нежели в представлениях древних ханаанеев.

Во многих местах Пятикнижия дождь упоминается как первое среди благ, обещанных народу за его послушание заповедям. Знаменитое перечисление "благословений и проклятий", уготованных соответственно праведникам и нечестивцам, начинается с обещания своевременных дождей в награду за праведность: "Если вы будете поступать по уставам Моим, и заповеди Мои будете хранить и исполнять их: то Я дам вам дожди в свое время, и земля даст произрастания свои..." (Лев. 26, 3–4). Здесь же говорится о бездождии как о страшной каре за нечестие: "И сломяю гордое упорство ваше, и небо ваше сделаю, как железо, и землю вашу, как медь. И напрасно будет истощаться сила ваша, и земля ваша не даст произрастений своих..." (Лев. 26, 19–20). Уподобление неба железу (barzel) указывает на его "жесткость", "жестокость", "запертость" при бездождии: "...И заключит Он небо, и не будет дождя..." (Втор. 11, 17). Глагол 'sr ("заключать", "удерживать", "запирать") — указывает на те же представления об "окнах небесных"

(*'arubbt hašāmayim*), которые отразились в повествовании о всемирном потопе (Быт. 7, 11).

В Книге Второзакония небо, дающее дождь, именуется "сокровищницей доброй" (*'ḥsār hatōb*), а сам дождь приравнивается к благословию: "Откроет тебе Господь добрую сокровищницу Свою, небо, чтобы оно давало дождь земле твоей... и чтобы благословлять все дела рук твоих..." (Втор. 28, 12). Для грешников же дождь будет заменен смертоносным прахом (*'āfār*) "Вместо дождя... прах с неба будет падать, падать на тебя, доколе не будешь истреблен" (Втор. 28, 24). Первостепенным воздаянием за любовь к Богу также считается дождь: "Если вы будете ... любить Господа... и служить Ему от всего сердца... То дам земле вашей дождь в свое время, ранний и поздний. ..." (Втор. 11, 13 - 14). Поклонение же "иным богам", категорически запрещаемое законами Пятикнижия, наказывается прежде всего отсутствием дождей: "Берегитесь, чтобы не обольстилось сердце ваше, и вы... не стали служить иным богам... И тогда воспламенится гнев Господа на вас, и заключит Он небо, и не будет дождя... и вы скоро погибнете..." (Втор. 11, 16 - 17).

Особенности орошения Ханаана "дождем небесным" осознавались в те времена как особый, единственный в своем роде пример отношения Бога к святой земле (*'admat qodes*), как ее отличие, например, от соседнего Египта, орошаемого Нилом. Об этом говорится в "заключительной речи Моисея": "Ибо земля, в которую ты идешь, чтоб овладеть ею, не такова, как земля Египетская, из которой вышли вы, где ты, посеяв семя свое, поливал при помощи ног твоих, как масличный сад. Но земля, в которую вы переходите... есть земля с горами и долинами, и от дождя небесного напойется водою... Очи Господа, Бога твоего, непрестанно на ней, от начала года и до конца года" (Втор. 11, 10 - 12). Последние слова подчеркивают в соответствии со строго монотеистической концепцией Пятикнижия абсолютную зависимость орошения святой земли от Бога, и ни от кого более. В спорах с финикийско-ханаанейскими язычниками библейские пророки особенно настаивали на этом: "Есть ли между суетными богами языческими производящие дождь? Или может ли небо само собою подавать ливень? Не Ты ли это, Господи Боже наш? На Тебя надеемся мы, ибо Ты творишь все это" (Иер. 14, 22). В уста Иову, считавшемуся иноплемненным мудрецом - почитателем единого Бога, также вкладываются слова о власти одного только Бога над дождем: "Мелкий дождь (*gešem māṭar*) и большой дождь (*gešem miṭṭōt*) в Его власти" (Иов 37, 6). Грозно-риторические вопросы Бога к Иову еще более подчеркивают его могущество, проявляющееся в низведении дождей: "Кто проводит потоки для изливания воды и путь для громоносной молнии, чтобы шел дождь на землю... Чтобы насыщать пустыню и степь и возбуждать травяные зародыши к возрастанию?" (Иов 38, 25 - 27). Пророки объясняют бездождие и засуху как наказание за "беззаконие" тех, которые "не сказали в

сердце своем: убоимся Господа, Бога нашего, Который дает нам дождь ранний и поздний в свое время... Беззакония ваши отвратили это, и грехи ваши удалили от вас это доброе" (Иер. 5, 24–25). Считалось, что особенно влияет на выпадение дождей выплачивание или удержание народом "десятины" (ma'asēṭ), предназначенной бедным, пришельцам, сиротам и вдовам: "Принесите все десятины в дом хранилища... и хотя в этом испытайте Меня... Не открою ли Я для вас отверстий небесных и не изолью ли на вас благословения до избытка?" (Мал. 3, 10. Ср. "дожди благословения" – Иез. 34, 29).

При оскудении в стране благотворительности (cedāqāh – букв. справедливость; ср. араб. sadāka – подающие бедным) дождь может изливаться на землю "выборочно", орошая поля тех мест, где беднякам все еще помогают, и оставляя без воды жителей наиболее "жестокосердых" селений: "Вы, притесняющие бедных, угнетающие нищих!.. Господь удерживал от вас дождь... Проливал дождь на один город, а на другой город не проливал дождя, один участок напояем был дождем, а другой, не окропленный дождем, засыхал" (Амос 4, 1, 7). Интересно, что и более поздние, послебиблейские, источники также ставят обилие дождей в зависимость от благотворительности (например, Вавилонский Талмуд, трактат Таанит 7b, 8b). Рассмотренные примеры ясно показывают, что как в Пятикнижии, так и в пророческих книгах Библии одновременное выпадение дождей связывается с "праведностью" (тот же термин "cedāqāh", см. выше) народа, т.е. с его повиновением заповедям, и зависит исключительно от воли Бога. Его участие в "низведении" дождей представлялась настолько важным, что самому явлению Бога на Синае, согласно древнейшему эпосу (знаменитая "Песнь Деборы"), сопутствовал дождь: "...Небо капало, и облака проливали воду. Горы таяли от лица Господа, даже этот Синай..." (Судьи 5, 4–5). Дождь в такой мере признавался "благом как таковым", что даже в применении к "чудесным дарам небесным" – манне и перепелам, насыщавшим народ в пустыне, употребляется глагол uamtēr ("Он одождил") "И одождил на них манну в пищу, и хлеб небесный дал им... И, как пыль, одождил на них мясо..." (Пс. 77, 24, 27).

Представление о власти над дождем одного только Всевышнего ('ēl'elūb), разумеется, в корне противоречило ханаанейскому взгляду, согласно которому дождь можно вызвать чисто магическими средствами. Преподобный ханаанейский жрец, действовавший на основе "симпатической магии", уступает роль вызывателя дождя такому человеку, который способен в силу своей праведности стать достойным посредником между Богом, посылающим дождь, и народом, навлекшим бездолье своими грехами. Таким посредником является пророк или праведник, исполняющий заповеди и разрушающий своей молитвой "железную стену", выросшую между Богом и народом. Именно праведник (cadūq), оставаясь верным завету с Богом среди "разрушающих завет" грешни-

ков, восстанавливает общение между небом и землей, проявляющееся зримо в виде дождя. Чудотворная сила такого праведника столь велика, что по его молитве дождь изливается не только в обычные сроки — с осени до весны, но и в неожиданное время, например в пору жатвы пшеницы, когда его быть не должно. Такое чудо произошло, например, по молитве пророка Самуила, и свершилось оно с целью предостеречь народ от измены Богу: "Теперь станьте, и посмотрите на дело великое, которое Господь совершит перед глазами вашими: не жатва ли пшеницы ныне? Но я воззову к Господу, и пошлет Он гром и дождь... И воззвал Самуил к Господу, и Господь послал гром и дождь в тот день. И пришел весь народ в большой страх..." (1 Цар. 12, 16—18). Пророк — "праведник среди неправедных" — может с помощью молитвы не только "низвести" дождь в любое время, но и "заключить небо", лишая дождей отдельную область или даже всю страну.

Особенно прославился властью над "удержанием" и "вызыванием" дождя пророк Илья. Он совершил над страной небывалую кару за идолопоклонство и злодеяния царя Ахава и его окружения, воскликнув: "Жив Господь, Бог Израилев, пред Которым я стою! В сии годы не будет ни росы, ни дождя, разве только по моему слову" (3 Цар. 17, 1). В предании об Илье явственно проступает связь между грехом царя и народа, с одной стороны, и "удержанием дождей" — с другой. Только после чудесной победы над "пророками Ваала", не сумевшими низвести с неба огонь, как это сделал Илья, только после того, как, узрев явное чудо, весь народ "пал на лице свое и сказал: Господь есть Бог!" (3 Цар. 18, 39), Илья снова вызвал дождь. Весьма характерно, что при этом, как и при "заключении неба" самим Ильей, как и в случае внеурочного дождя при Самуиле, никаких специальных ритуально-магических действий не совершалось. Илья только молился, "преклонившись": он "взошел на верх Кармила, и наклонился к земле, и положил лицо свое между коленями..." Семикратное послание слуги к морю проверить, не показалось ли наконец "небольшое облако", является, конечно, не ритуальным действием, а общим местом фольклорного повествования. Наконец, только благодаря молитве Ильи "небо сделалось мрачно от туч и от ветра, и пошел большой дождь" (3 Цар. 18, 45). Народные предания об Илье как о вызывателе дождя одной лишь силой молитвы были популярны в Иудее еще в I в. н.э. Их использовал, очевидно, апостол Иаков, указывая в Соборном Послании на продолжительность засухи при Илье, не зафиксированную ветхозаветным преданием: "Илья... молитвою помолится, чтобы не было дождя: и не было дождя на земле три года и шесть месяцев. И опять помолится: и небо дало дождь..." (Иак. 5, 17—18). В качестве святого, сопричастного вызыванию дождя, грома, грозы, Илья на протяжении веков выступает в многочисленных как восточных, так и европейских преданиях. В этой роли он хорошо известен и русскому фольклору².

Описанный способ вызывания дождя, когда вызыватель не прибегает ни к каким специальным обрядовым действиям, кроме молитвы³, очень характерен и для послебиблейских иудейских преданий. Этим способом действует, к примеру, самый знаменитый вызыватель дождя фольклорных источников послебиблейских времен — Хони Га-Меагел ("Хони — Очерчивающий Круг"), время жизни которого в Талмуде приурочено к царствованию иудейского царя Аристокбула. Его же, очевидно, имеет в виду Иосиф Флавий, называя некоего Ония всенародно известным вызывателем дождей (Древности 14, 2, 1). Во время засухи к Хони обращались именитые представители народа, прося помолиться о дожде. Хони при множестве свидетелей чертил на земле круг (отсюда — его прозвище), входил в него и обращался к Богу со словами: "Я поклялся, что не выйду из этого круга, пока Ты не дашь земле дождь" (Таанит 23а). Тотчас небо затягивалось тучами, и изливался дождь, которым Хони мог управлять по своему желанию, усиливая или ослабляя его. При этом сам первосвященник удивлялся, насколько уверенно и простодушно Хони беседует с Богом, балующим его, как любимого сына. В приведенном предании вызывание дождя также совершается без специальных ритуальных действий (хотя, быть может, их реликтом является "очерчивание круга", известное из других традиций — ср. движение по кругу "вызывающих дождь" индейцев племени омаха⁴), одной лишь силой молитвы, в данном случае — чисто личной, импровизированной вызывателем.

Даром "низводить дожди молитвой" (тоже импровизированной) был, согласно легенде, наделен и знаменитый вдоводитель восстания Бар-Кохбы, рабби Акива (см. Таанит 25b). Знаменательно, что, упоминая других вызывателей дождя, талмудические предания считают их связанными кровным родством с Хони Га-Меагелом: таковы внуки Хони Аба-Хелкия и Ханан Га-Нехба (Таанит 23а). Такие предания заставляют вспомнить о целых династиях вызывателей дождя, характерных для ряда африканских и иных культур, причем магическая сила передается от отца к сыну или по другим каналам родства.

Однако помимо описаний таких "внеритуальных" способов воздействия на дождь Библия содержит и сведения о специальном ежегодном обряде вызывания дождя, который, в отличие от описанных выше способов, имеет четко выраженную, осмысленную и постоянную ритуальную форму.

2. Праздник Кущей

Началу выпадения "ранних дождей" (убрећ), согласно лунно-солнечному иудейскому календарю⁵, непосредственно предшествует осенний месяц тишри, являющийся, по Библии, седьмым, считая от нисана (Исх. 12, 2), и поэтому особенно священным (в связи с общеизвестной ролью числа "семь" в древнейших культовых традициях Ближнего Восто-

ка; ср. библейские постановления о "седьмом дне", "седьмом месяце", "седьмом годе", "юбилейном" — пятидесятом /7 × 7 + 1/ годе — Исх. 20, 9 — 11; Лев. 23, 23 — 44; Лев. 25, 3 — 13). В месяце тишри предписано паломничество (ḥāg, ср. араб. haddz) в Иерусалим для принесения в храм "десятин" (ma'āsēgōt) от урожая и празднуются три осенних "великих праздника": 1 тишри — Рош-Га-Шана (библейский "день напоминания трублением" /zikrōn terū'āh/), 10 тишри — Иом-Га-Киппурим ("день искупления"), а с 15 по 22 тишри — Суккот (Куши). Из этих трех праздников последний — Суккот — включает в себя непосредственно ритуалы вызывания дождя, а первые два — только частичную подготовку к этим ритуалам. Так, "трубление в рог" (terū'āt sōfār), совершавшееся в первый из названных праздников, изначально воспринималось не как "призыв к покаянию" (таково средневековое осмысление обряда), а как "взывание" к Богу о помощи (ср. Лев. 23, 24 с Числ. 9, 9 — 10). В случае бездождия существовал способ воздействовать на "небесную милость" именно с помощью трубления в "шофар" и поста (Таанит 1, 4 — 7; 11, 1). Это трубление считалось действенным способом вызывания дождя на протяжении тысячелетий: еще в эпоху расцвета Арабского халифата мусульманские власти во время засухи призывали иудеев "с трубами", чтобы они молились о дожде⁶. В трублении, совершавшемся 1 тишри, народ, несомненно, видел один из предварительных компонентов ритуала вызывания дождя, полностью осуществлявшегося во время праздника Суккот. Что же касается дня Иом-Га-Киппурим, то в этот праздник первосвященник, единственный раз в году входя в "Святую Святых" храма, молился в первую очередь о дожде (Иома, 53b).

Восьмидневный праздник Суккот, считавшийся первоначально воспоминанием о том, что "в кущах (sukkōt) поселил Бог сынов Израилевых, когда вывел их из Египта" (Лев. 23, 43), т.е. о кочевом периоде жизни до поселения в Ханаане, впоследствии приобрел все черты земледельческого праздника сбора осеннего урожая и обеспечения (разумеется, мистическими средствами) весеннего урожая злаков. Первое ("благодарность" за плодородие земли) выразилось в приношении в храм "десятин" от всех плодов полей, садов и виноградников, в торжественных пиршествах в Иерусалиме и в обитании в дни Суккот в особых шалашах ("кущах"), представляющих собой воспоминание о днях жатвы, во время которой крестьянская семья живет вне дома, на поле, в наспех возведенном шалаше. Второе (желание обеспечить будущий урожай) заключалось в ритуалах вызывания дождя, от которого весенний урожай целиком зависел. Предписание Пятикнижия об устройстве особых пиршеств каждой пришедшей на поклонение семьей и о приглашении на эти пиршества "левита, и пришельца, и сироты, и вдовы" (Втор. 16, 13 — 14) объединяет оба аспекта праздника и приводит к осуществлению обеих его целей: с одной стороны, насыщение неимущих — дань благодарности Богу за уро-

жай собранный, а с другой — этим достигается готовность самых разных социальных слоев населения участвовать в общих ритуалах вызывания дождя для будущего урожая.

Названные ритуалы включали в себя два основных компонента. Первый — шествие народа во главе с первосвященником вокруг жертвенного алтаря, находившегося во дворе храма. Каждый участник шествия держал в руках четыре растения: "плод дерева великолепного" (*peru'ēs hādār*, согласно Мишне — "этрог", вид лимона), пальмовые ветви (*karōt temāgum*), мирту ('*ēs-ābōt*) и ветви речных верб ('*arbēy pāhal*). Эти растения считались "притягивающими дождь с неба". Как неотъемлемый аксессуар Суккот они перечислены уже в Пятикнижии (Лев. 23, 40). Обходящие алтарь совершали ритуальные "встряхивания" (*pa'nū'um*) пальмовых ветвей, как бы трепетавших в ожидании дождя, и восклицали: "*hōsa'nā'!*" ("О, спаси!" — отсюда греч. *ᾠσάννα* — "осанна", см. Матф. 21, 9). В это время хор священников-левитов пел праздничные псалмы, известные под названием "*halēl*" — "восхваления" (Пс. 112—117). Такие процессии в храме совершались в течение первых семи дней Суккот, а во всех городах и селениях вне Иерусалима шествия с ветвями проводились только в первый день праздника (Сукка 41а). Интересно, что при возвращении иудеев из Вавилонского плена сами традиционные шалаши ("кущи") возводились из тех же растений, что использовались во время праздничных процессий (Неем. 8, 15). В эпоху Второго Храма (516 г. до н.э. — 70 г. н.э.) три из упомянутых четырех растений соединяли вместе: к пальмовой ветви привязывали три миртовые и две вербные (Сукка 33а). Такое соединение ветвей называлось "лулав" (от *liblēb* — давать отроки: этимология указывает на ритуальное значение "дулава" как символа плодородия). Четвертое растение — плод "этрог" — держали отдельно. На рубеже нашей эры "лулав" с "этрогом" часто изображались на фресках синагог, монетах, печатях как символы иудейской религии, благодаря чему мы осведомлены об их внешнем виде в эту эпоху⁷. Участники обряда с "четырьмя растениями" обходили алтарь в первые шесть дней Суккот по одному разу, а в седьмой день — семикратно.

Несмотря на то что централизация культа в Иерусалиме, постулируемая в Книге Второзакония (12, 2—14), подразумевала запрет на совершение каких-либо важных обрядов вне храма, обряд с "четырьмя растениями" осуществлялся и в эпоху Второго Храма повсеместно: это говорит об исключительной важности ритуалов вызывания дождя в народном сознании. Впоследствии, после разрушения Второго Храма в 70 г. н.э., обряд этот было предписано проводить во всех синагогах "в память о храме" в дни Суккот (Сукка 46а; Песахим 7б). Прямые указания на то, что цель этого обряда — вызвать дождь, сохранились в Талмуде (см., например, Таанит 2б). Существовало народное поверье, что во время праздника Суккот на небе происходит "суд", определяющий количество дождей в наступающем году или ка-

рающий страну засухой за нечестие ее жителей (Рош-Га-Шана 16а). В эпоху Второго Храма наряду с "этрогом" и "лулавом" участники обряда вызывания дождя держали в руках большие пучки вербных ветвей, вербой был украшен и сам алтарь в дни Суккот. В седьмой день праздника, называемый "Великая осанна" (*hōsa'nā' gabā*), поскольку в этот день наиболее усердно молились о "спасении" от засухи, ветви верб обивали о землю возле алтаря, пока не осыпались все листья (Сукка 4, 5—7). Обряд "обивания вербы", имитировавший дождь и служивший как бы дополнением к основным обрядам вызывания дождя, восходит, по всей видимости, к народным земледельческим ритуалам, не зафиксированным в Пятикнижии. "Правомерность" этого обряда, как и обряда "водовозлияния", рьяно отстаивалась крестьянами (*'ām hā' āges*, букв. "народ земли") и "народными книжниками", принадлежавшими к партии фарисеев. Столь же рьяно оспаривалась правомочность обряда саддукеями, блюстителями "буквы Пятикнижия", признававшими лишь те обряды, которые законом Моисея прямо предписаны, и отвергавшими авторитет "устного предания". Случалось, что народ украшал алтарь ветвями вербы явно вопреки воле саддукеев (занимавших привилегированное положение в храме) и "боэтусеев" (партия, близкая к саддукеям по взгляду на "устные предания"). Однажды, когда седьмой день Суккот выпал на субботу (т.е. день, в который тяжелая работа, безусловно запрещена, — Исх. 20, 10), "боэтусеи" накануне, в пятницу, нарочно придавили тяжелыми камнями заготовленные крестьянами вербные ветви, чтобы воспрепятствовать проведению обряда. Однако земледельцы, придававшие, очевидно, решающее значение именно обрядам вызывания дождя, предпочли нарушить запрет Пятикнижия: несмотря на субботу, они отодвинули камни и украсили алтарь вербой (Тосефта — Сукка 3а).

Если процессии с "четырьмя растениями" являлись первым компонентом ритуала вызывания дождя, то вторым следует признать обряд "водовозлияния" (*nisūq hāma'im*). Вода, возливавшаяся на алтарь, перед этим украшенный вербой и служивший центром ритуальных процессий, непосредственно "предвосхищала" и магически "имитировала" дождь. Обряд "водовозлияния" считался учрежденным пророками, если не самим Моисеем (Иерусалимский Талмуд, Сукка 4, 54). Такое отнесение обряда в народном сознании к очень древним временам говорит о его "исконном" существовании в ритуальной практике палестинских земледельцев. Пятикнижием этот обряд не предписан, однако в эпоху Второго Храма он совершался в храме ежегодно (Сукка 48б). На непосредственное назначение обряда "водовозлияния" — вызывание дождя — указывают талмудические тексты, передающие атмосферу самого обряда во времена существования Второго Храма, например слова, приводимые в трактате "Рош-Га-Шана" (16а) от имени самого Бога: "Возливайте предо Мною воду в святилище, и тогда Я низведу для вас небесный дождь". Воду из источника Силоам (*śilōah*), считавшегося священ-

14 Зак. 493

ным (ср. Иоан. 9, 7), приносил под звуки труб и пение псалмов сам первосвященник в ритуальном золотом кувшине, и вносилась она через особые "Водяные врата" храма (Сукка 4, 9; 48b). В это время народ предавался необыкновенному веселью, имеются также намеки на эротические элементы празднества, являвшиеся, несомненно, отголосками древних земледельческих обрядов и решительно устранявшиеся иудейскими священниками (Сукка 48b). Талмудические предания, ставя своей целью подчеркнуть монотеистический характер обряда "водовозлияния", противопоставить его языческим культам древних ханаанеев и внушить народу, что дождь нисходит не вследствие магической силы ритуальных церемоний, а исключительно по милости Бога, изображают особое, личное присутствие самого Бога при совершении обряда. Согласно этим преданиям, праведный старец Гиллель, охваченный пророческим наитием, восклицал в момент "водовозлияния" от имени Бога: "Если Я здесь, то и все (вы) здесь. Если же Меня не будет здесь, то кто же здесь (останется)?" (Сукка 3а; 48b).

По-видимому, обряду "водовозлияния" сопутствовала произносимая левитами "молитва о дожде" (*tefilat haḡešem*), которая после разрушения Второго Храма стала произноситься в восьмой день Суккот в синагогах всеми молящимися, как бы заменив собою весь обряд. В дошедшем до нас позднем варианте этой молитвы перечисляются в стихотворной форме заслуги патриархов и пророков, причем в качестве воздаяния за их заслуги испрашивается небесный дождь. Упоминаются лишь те деяния предков, которые так или иначе связаны с водой (например, очистительные омовения первосвященника Аарона), что указывает на связь первоначального текста молитвы с храмовым ритуалом. Заканчивается молитва хоровыми восклицаниями, сохранившимися, по-видимому, со времен храмового служения: "Для благословения, но не для проклятия! Для жизни, но не для смерти! Для сытости, но не для скудости!"⁸. Следует подчеркнуть, что ритуал "водовозлияния", восходящий к древнейшим представлениям о связи обряда с имитируемым им явлением, был наиболее понятен и близок крестьянам Иудеи. Сохранилась поговорка тех времен: "Тот, кто не видел радости водовозлияния, — не видел радости от века" (Сукка 3а). Народ не только присутствовал при обряде: он требовал его неукоснительного исполнения из года в год, вступая, как и при описанном выше обряде украшения алтаря вербными ветвями, в конфликт с "блюстителем буквы Пятикнижия" — саддукеями, к которым принадлежали в большинстве и первосвященники времен Второго Храма. Такие первосвященники пытались уклониться от совершения обряда, не имеющего "опоры" в тексте Пятикнижия, или, если народ все же шумно настаивал на его выполнении, старались по крайней мере не осуществить его до конца. Одного из этих первосвященников, который намеренно лил "священную воду" мимо алтаря, себе под ноги, толпа молящихся закидала "этрогами" (плод довольно увесистый, немногим легче небольшого камня).

Такое непочтительное обращение с самим первосвященником объяснимо лишь тем, что попытка его уклониться от совершения ритуала, столь важного для сознания земледельца, была воспринята толпой как прямое вредительство — желание вызвать бездождие и засуху (Сукка 4, 9; 48b). После описанного случая народ стал обращаться к первосвященникам в момент "водовозлияния" с требованием: "Подними руки!" Присутствующие хотели удостовериться в том, что вода действительно изливается на алтарь и что, следовательно, дожди для их полей обеспечены.

В пророческих книгах Библии праздник Суккот прочно ассоциируется с ежегодным ритуалом вызывания дождя. По предсказаниям пророков, даже "в конце дней", в будущие "мессианские" времена, ритуал этот не только сохранит свою силу, но и будет признан обязательным для "всех племен земных". После апокалиптического сражения между силами праведности и нечестия "все остальные из всех народов... будут приходить из года в год... для празднования праздника Кушей. И будет: если какое из племен земных не пойдет в Иерусалим для поклонения... то не будет дождя у них. И если племя Египетское... не придет, то и у него не будет (дождя) и постигнет его поражение, каким поразит Господь народы, не приходящие праздновать праздника Кушей" (Зах. 14, 16 — 18). Интересно, что в приведенном пророчестве специально выделено "племя Египетское", земля которого орошается не дождями, а разливами Нила (ср. Втор. 11, 10 — 12). Может быть, здесь получило отражение предание о том, что в "мессианские времена" "река Египетская иссохнет" (ср. Ис. 19, 5 — 10; Иез. 29, 9 — 12), и тогда Египет, подобно другим странам, будет орошаться дождем.

Итак, ритуалы вызывания дождя праздника Суккот совершались "всем народом", собравшимся в храме. В этом — одно из их основных отличий от рассмотренных нами ранее способов вызывания дождя, применявшихся отдельными праведниками, осознавшими себя "посредниками" между Богом и народом, небом и землей. Хотя и на празднике Суккот тоже отчасти выделяется фигура такого посредника — первосвященника, возглавляющего процессии с ветвями и самолично осуществляющего "водовозлияние", — однако центр тяжести здесь переносится на коллективные действия "всего народа" (ср. паломничества целых племен на Куши для "испрашивания дождя" в пророчестве Захарии). Рассмотренные ритуалы Суккот послужили основой для более поздних аллегорических и символических толкований, которые "открывали скрытый смысл" в традиционных обрядах. Толкования эти впервые сложились, по-видимому, во II — I вв. до н.э. у иудейских сектантов — ессеев и терапевтов.

3. "Ранний дождь" и "Учитель Праведности"

Чтобы выяснить, в каком направлении шло развитие аллегорических толкований обряда, мы рассмотрим и сопоставим две метафоры, содержащиеся в библейских текстах разных эпох. Одна из них связана с развитием представлений о Мессии как воплощении "небесной благодати" — и, следовательно, также "небесного дождя", поскольку дождь и считался проявлением и даже средоточием "благодати". Другая метафора связана с уподоблением "дождю небесному" — слова, речи, учения, наконец, самой личности говорящего.

Истоки первой метафоры — отождествления Мессии с "благодатным дождем" — следует, по-видимому, искать в древнейших временах, когда роль вызывателя дождя целиком принадлежала лицу, совмещавшему функции царя и верховного жреца⁹. В те времена ритуально-магическое "слово" царя, которому "повиновались" дожди, отождествлялось согласно законам мифологического мышления с самим дождем, а следующим шагом уже являлось отождествление с дождем и вызывателя — царя-первосвященника. В Библии, например, прямо отождествляются с дождем и "слово" царя Соломона, и сам царь: "Он сойдет как дождь на скошенный луг, как капли, орошающие землю. Во дни его процветет праведник, и будет обилие мира..." (Пс. 71, 6—7). (Согласно позднейшим толкованиям, здесь имеется в виду не только Соломон, но и "Царь-Мессия", см. толкование Нахманида ad loc.) Само рождение священного "царя-помазанника" метафорически соотносится с орошающей влагой (с дождем или росой) — см. Пс. 109, 3: "Из утробы от зари — тебе роса твоего рождения" (канонический перевод: "Из чрева прежде денницы подобно росе рождение Твое"). В некоторых пророчествах дождю уподобляется слово или явление не только земного царя, но и небесного — самого Бога: "Он придет к нам как дождь (*gešēṯ*), как поздний дождь (*malqōs*) оросит (*uḇreh*) землю" (Осия 6, 3). В приведенном тексте употребляются все три основных названия дождя — просто "дождь", "поздний дождь" и "ранний дождь" — *uḇreh*. Ср. уподобление Бога росе: "Я буду росой для Израиля" (Осия 14, 6). Архаическое отождествление царя-первосвященника с дождем, по-видимому, с новой силой возродилось во времена Маккавеев (II—I вв. до н.э.), которые, подобно древнейшим правителям Ханаана, совмещали царскую власть с первосвященнической. Эта метафора усматривается, к примеру, в сравнительно позднем (II в. до н.э.) уподоблении первосвященника Симона Праведного "радуге, сияющей в величественных облаках" (Сир. 50, 7).

Уже в начале эпохи Второго Храма сложились представления о том, что ожидаемый избавитель народа — Мессия — объединит в своем лице царскую и первосвященническую власть¹⁰. Поэтому Мессия, как царь-священник древности, стал отождествляться с "благословенным дождем". Этому способствовало также воззрение, согласно которому "явле-

ние" Мессии явится высшим проявлением той "небесной милости", символом которой считался дождь (ср. Притчи 16, 15: "Благоволение Его — как облако с поздним дождем").

Вторая библейская метафора, которую мы рассмотрим, соотносит слово, речь, мысль, наконец, самого носителя мысли и речи с дождем. Особенно часто применяется эта метафора по отношению к пророческой проповеди. Подобное изображение мысли и речи в виде воды, дождя, по всей видимости, является общечеловеческим (ср., например, русское "речь — река", "речь льется, струится", "поток слов", "мысли нахлынули", "излить душу" и т.п.). В Библии такое уподобление слова воде и дождю встречается многократно. Например, в "Песни Моисея" (Втор. 32, 2) речь и учение пророка сравниваются с дождем: "Польется, как дождь, учение мое, как роса, речь моя, как мелкий дождь на зелень, как ливень на траву..." Слово не только человека, но и Бога изображается в виде дождя в пророчествах Исаи: "Как дождь и снег нисходит с неба и туда не возвращается, но наполняет землю... так и слово Мое, которое исходит из уст Моих, — оно не возвращается ко Мне тщетным, но исполняет то, что Мне угодно..." (Ис. 55, 10—11). Для нас этот текст особенно интересен, поскольку впоследствии ессеи-кумраниты, а затем и первые христиане отождествили образ Мессии со "Словом Божиим". Сравнение речи с дождем, водой было в те времена настолько распространенным, что получило отражение в фольклоре и вошло в пословицу — ср. в Притчах Соломоновых: "Слова уст человеческих — глубокие воды, источник мудрости — струящийся поток" (18, 4).

"Совмещение" рассмотренных двух библейских метафор, очевидно, произошло в ту эпоху, когда messiанские чаяния в Иудее, покоренной Римом и переживавшей наиболее тревожные времена своей истории, все усиливались. Общественная жизнь становилась все неустойчивей, иноземный гнет, усиленный притеснением обедневших крестьянских масс землевладельцами, воспринимался как "предродовые муки" страны, ждущей появления Мессии (см. Откр. 12, 1—5; Сангедрин 98a). Наиболее последовательными носителями messiанских чаяний стали сектанты-ессеи. "Учитель Праведности", чьего пришествия (или возвращения) на землю они ожидали, имел, по свидетельству кумранских рукописей, ярко выраженные messiанские черты¹¹. Для нас представляет несомненный интерес тот факт, что само наименование ожидаемого избавителя — "Учитель Праведности" — ведет свое происхождение от одного библейского текста, в котором речь идет о *дожде* и который ессеи, в силу присущей им склонности к обнаружению в пророчествах Библии "тайного смысла"¹², могли толковать аллегорически. Речь идет о тексте пророчества Иоила (2, 23): "И вы... радуйтесь и веселитесь о Господе Боге вашем, ибо Он даст вам дождь в меру и будет ниспосылать вам дождь, дождь ранний и поздний, как прежде". В оригинале: *ku-nāṭan lākem 'eṭ-hambrēh li-sedāqāh*, что можно перевести двояко: "Ибо Он дал вам (этот) ранний дождь для благодати" или: "Ибо Он дал вам

(этого) учителя для праведности (или: для оправдания)". Возможность двойного понимания текста основана на двух параллельных рядах значений, присущих глаголу *uḡh*: во-первых, "бросать, низвергать, обрызгивать, окроплять", во-вторых, "указывать, наставлять, учить". В первом случае "mōreh" можно перевести как "ранний дождь", во втором — как "учитель, наставник". При втором понимании текста выражение "mōreh licedāqāh" почти буквально совпадает с ессейским наименованием "mōreh hacedeq" ("Учитель Праведности"), известным из текстов Кумрана.

Ессейские толкователи, видевшие свое назначение в том, чтобы расшифровать "тайный смысл", содержащийся, по их взглядам, во всех пророчествах, именно в рассматриваемом стихе Книги Иоила и усмотрели "прямое указание" на назначение и приход ожидаемого ими Мессии (согласно кумранским комментариям, цель прихода на землю "Учителя Праведности" как раз и состоит в будущем "оправдании" в день небесного суда тех, кто исполнял закон Моисея и одновременно верил в "Учителя" — см. кумранский "Комментарий на кн. Аввакума" 1Q рНab, 8, 1—3)¹³. Таким образом, в ессейском истолковании приведенного стиха связь между "благодатным дождем" (гл. 2 Книги Иоила, в ее буквальном понимании, описывает всенародный пост по причине засухи, нашествия саранчи и других бедствий) и мессианской фигурой "Учителя Праведности" усматривается самая непосредственная. "Учитель Праведности" осознавался ессеями как воплощение "благодатного дождя", орошающего землю своим учением. Такое представление явилось закономерным развитием библейской метафоры, связанной с дождем. Оно вошло составной частью в складывающиеся в это время сложные воззрения на природу и сущность Мессии, получившие в дальнейшем развитие в Новом завете, а также в Талмуде.

Аллегорическое изображение Мессии как "благодатного дождя", по-видимому, является параллелью к представлению о нем как о ветре или духе (*gūaḥ* — "дух" и "ветер"), берущему начало также в ессейской символике: "... Ибо избранник Бога он, порождение Его и Дух Его дыхания" (кумранский текст 4Q Mess.ar., 10). Специального исследования требует вопрос о соотношении представлений о "двух природах" Мессии — небесной и земной — с наличием в связанной с ним образности метафор ветра ("духовная" сущность) и дождя (более "сгущенная", "видимая" сущность *gesem* — "дождь" и "плоть"?) , а также проблема соотношения с "дождем ранним и поздним" учения о "двух явлениях" Мессии (в кумранских текстах и в представлениях ранних христиан), или о "двух Мессиях" — Мессии, сыне Иосифа, и Мессии, сыне Давида, в Талмуде.

Так "благодатный дождь" превращается в ессейском учении в "Учителя Праведности". Словесная формула "благовословения дождем" осталась в кумранских текстах достаточно близкой к тем, которые содержатся в Пятикнижии: "Да благословит вас Бог Всевышний и Лик Его пусть светит вам, и да раскроет для вас Свою благодать сокровищницу, ко-

торая в небесах, чтобы низвести на землю для вас дождь благословения, росу и дождь, ранний и поздний дождь в свою пору..." (кумранский текст 11Q Berakot). Однако каждому слову этого "благословения дождем" уже придавался новый, аллегорическо-мессиянский смысл. Можно сказать, что в эту эпоху образ Мессии не только заступает место древнего вызывателя дождя, но и сам становится олицетворением "дождя благодати".

4. Метаморфозы ритуала в Новом завете

Первые последователи Иисуса Назорея, иудео-христиане, были близко связаны с ессеиским движением¹⁴. Строго исполняя предписания Пятикнижия и признавая в то же время мессиянство Иисуса Назорея (ср. Деян. 21, 20–24), иудео-христиане в своих преданиях приурочивали основные деяния и проповеди Иисуса к наиболее важным (субботним и праздничным) дням иудейского календаря. Предания эти нашли отражение и в канонических Евангелиях (ср., например, исцеления, совершаемые Иисусом по субботам, приуроченность его казни и воскресения к пасхе и т.д.). Принимая участие в храмовом и синагогальном культе (см. Лука 24, 52–53; Деян. 21, 23–26), иудео-христиане, по примеру ессеев, подвергали ритуалы этого культа аллегорическому толкованию, находя в них прообразы спасительной миссии Иисуса¹⁵. Такое толкование получили у них и ритуалы праздника Суккот, связанные с вызыванием дождя. В новозаветных текстах, как и в ветхозаветных, дождь рассматривается как великая милость Бога, "Который посылает дождь на праведных и неправедных" (Матф. 5, 45). Бог "не переставал свидетельствовать о Себе благодеяниями, подавая нам с неба дожди и времена плодоносные..." (Деян. 14, 17). В то же время с дождем в Новом завете, как и в представлениях ессеев, отождествляется "важнейший дар Бога человечеству" – "воплощенное Слово Божие" (метафора Книги Исаяи: "Как дождь... нисходит с неба... так и слово Мое" – воспринимается теперь как пророчество о воплощении Мессии). Это "Воплощенное Слово" новозаветные предания сопоставляют и с "манной небесной" (здесь получает дальнейшую жизнь та же метафора дождя, что и в случае применения глагола *uamt'êr* – "Он одождил" – по отношению к манне в Ветхом завете) "Хлеб Божий есть Тот, Который сходит с небес и дает жизнь миру" (Иоан. 6, 33). Сопоставляется "Воплощенное Слово" и с "источником воды, текущей в жизнь вечную" (Иоан. 4, 14).

Продолжением развития метафоры дождя в новозаветных текстах служит толкование ритуала вызывания дождя, в котором усматривается прообраз духовных даров Мессии. Проповедь Иисуса об этих дарах приурочивается именно к "последнему великому дню праздника" (Суккот) – дню ритуала водовозлияния (ср. Иоан. 7, 2: "Приближался праздник Иу-

дейский: поставление кушей" — ἡ ἑορτὴ τῶν Ἰουδαίων ἡ σιμροπνυῖα — со ст. 37 той же главы: "В последний же великий день праздника": здесь говорится именно о "великом дне" — ἐπιέρα τῆ μεγάλης — водовозлияния, что видно и из последующего текста). Слова Иисуса: "Кто жаждет, иди ко Мне и пей. Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой" — звучат в храмовом дворе именно в момент совершения обряда водовозлияния, указывая на "прообразовательный" смысл ритуала вызывания дождя и апеллируя к пророчеству Иоила (2, 28): "Излию (ἐσφόξ — употребляется применительно к дождю) от Духа Моего на всякую плоть, и будут пророчествовать сыны ваши..." (ср. следующий стих, Иоан. 7, 39: "Сие сказал Он о Духе, Которого имели принять верующие в Него..."). Итак, ритуал вызывания дождя истолковывается в Новом завете как аллегорический прообраз "излияния Духа".

В свете сказанного проясняется также смысл новозаветного предания, согласно которому народ, приветствуя Иисуса как Мессию при "входе" его в Иерусалим, совершал ритуальные действия, связанные с вызыванием дождя в осенний праздник Суккот, хотя "вход в Иерусалим" приурочен к 10-му числу весеннего месяца нисана (ср. Иоан. 12, 1 "За шесть дней до Пасхи...", т.е. 9 нисана — со ст. 12 той же главы: "На другой день... взяли пальмовые ветви, вышли навстречу Ему и восклицали: осанна! Благословен грядущий во Имя Господне!.."). В Евангелии от Иоанна подчеркивается, что народ встречал Иисуса с ветвями финиковой пальмы, восклицая при этом: "Гоша-на" и произнося стихи из "Галлеля" (см. выше описание обряда с "четырьмя растениями" на Суккот. Ср. Иоан. 12, 13 и Матф. 21, 8 с Пс. 117, 26). Интересно, что почти за двести лет до этого описываемого евангелистами события, еще во времена Маккавеев, т.е. с первым пробуждением в Иудее широких мессианских ожиданий, героев-победителей встречали с пальмовыми ветвями и с пением псалмов, что также воспроизводит ритуал Суккот (см. I Макк. 13, 51; II Макк. 14, 4). Это свидетельствует о широком распространении в сознании народных масс Иудеи на рубеже нашей эры "мессианского истолкования" ритуала вызывания дождя: он соотносился уже не только с праздничным периодом Суккот, но и с моментом "встречи Мессии" и должен был способствовать не только орошению земли, но и наступлению "царства Божия", "царства небесного" (malḳūṭ šāmayim) на земле.

5. "Вызывание дождя" в Талмуде и Мидраше

Наиболее детальное развитие получило аллегорическое толкование ритуала праздника Кушей в талмудических преданиях (агаде), отразивших народные представления о ритуале, взгляды "книжников", а также, возможно, и воззрения ессейского происхождения. Будучи записаны в IV—V вв. (время составления Иерусалимского и Вавилонского Талму-

дов), эти предания включили в себя и гораздо более ранний фольклорный материал, в том числе восходящий к рубежу нашей эры, когда аллегорические толкования начинали складываться и распространяться. Иудейский монотеизм, исповедовавшийся в этот период во многих странах Средиземноморья и имевший значительное число прозелитов среди разных народов (вавилонян, египтян, арамеев, персов, а позже — также греков и римлян), должен был, конкурируя с политеистическими культами, постоянно доказывать свое идеологическое и этическое превосходство над "язычеством". Поэтому все обряды и ритуалы, предписанные Пятикнижием или вошедшие в обычай во времена более поздние, толкователи этой эпохи старались объяснить так, чтобы, с одной стороны, они ничем не напоминали "языческих" празднеств, а с другой — чтобы с помощью аллегорических толкований придать каждому обряду глубокий этический или "прообразный" смысл. Во всех заповедях (*mišwōṭ*), обрядовых установлениях (*ḥuqum*) и предписаниях (*mišpātum*) Пятикнижия толкователи различали по меньшей мере четыре смысла: буквальный (*pešat*), этический (*remez*), мессиянско-эсхатологический (*derūs*) и "духовный", относящийся к невидимому миру (*sōd*).

Такая система толкований, разработанная детально в течение первых пяти веков нашей эры, была воспринята христианами апологетами, а впоследствии и мусульманскими теологами. Совокупность всех четырех "уровней понимания" текста получила название *pardēs* (аббревиатура четырех наименований, перечисленных выше, букв. значение — "райский сад", ср. авестийское *pairi-daēza*, нем. *Paradies* и т.д.). Бытовало представление о том, что постигнувший все четыре "уровня толкования" достоин вступить в райский сад (или в аллегорически изображаемый "цветник мудрости", ср. предание о четырех мудрецах, знатоках Писания, побывавших в раю, в их числе был знаменитый рабби Акива — Хагига 14b). В сочинениях эпохи составления Талмуда (IV—V вв.), например, в авторитетном собрании агадических комментариев к Пятикнижию "Мидраш Рабба", который включает фольклорные источники, восходящие к первым векам нашей эры, содержатся все "четыре уровня" толкования ритуала вызывания дождя праздника Суккот (Комментарий к Книге Левит "Вайикра-Рабба" 30, 10—11). Кроме буквального смысла и назначения ритуала Комментарий "открывает" в нем этический смысл: "четыре растения" объявляются символами "четырех разрядов" молящихся на празднике. Так, ветви вербы, не приносящей плодов и не имеющей запаха, означают "народ земли" (*'ām hā'āres*), не изучавший Пятикнижия и не имеющий заслуг в творении "добрых дел" (*ma'asut t'ōrum*).

Для того чтобы приобрести и "аромат учености", и "плоды добрых дел", *'ām hā'āres* должны быть (подобно вербным ветвям) в общении "связаны", во-первых, с "книжниками", посвятившими свою жизнь изучению Писания (их символизируют ветви мирты, обладающие ароматом, но не приносящие

плодов), и, во-вторых, с людьми "деятельного благочестия", пусть и не изучавшими Писание (подобно ветвям финиковой пальмы, они имеют "плоды добрых дел" и лишены "аромата знаний"). Все эти три "разряда" верующих нуждаются друг в друге, поэтому ветви перечисленных растений держат вместе. "Этрог", не связанный с ними (могущий "существовать самостоятельно"), означает "совершенных праведников", наделенных и ученостью, и плодами благих деяний (плод "этрога" издает аромат). Такое толкование — интересное свидетельство и о социальных отношениях, и о религиозных представлениях своего времени; все "четыре разряда" людей рассматриваются как полноправные именно в религиозном отношении, хотя и принадлежат к разным социальным группам.

Третий, мессианско-эсхатологический, "уровень" толкования ритуала связан с особыми "встряхиваниями" (na'nū'um) лулава, которые, согласно обычаю, производятся по "четырем сторонам света" (восток — юг — запад — север), причем "этрог" во время встряхиваний поворачивается черенком ("навершием") вниз, а по их окончании — черенком вверх. Эти ритуальные действия объясняются как символ разрушения Второго Храма ("ниспровергнутого", поэтому "этрог" — "земной круг" — обращается вниз черенком, символизировавшим "центр земли" — "святой град") и рассеяния иудеев "по четырем ветрам небесным" (ср. Зах. 2, 6), что служит цели "распространения Богопознания среди племен земных"; по окончании этого исторического периода наступит "царство небесное" и придет Мессия. Наконец, четвертое, "духовно-мистическое", толкование отождествляет "четыре растения" с "четырьмя священными буквами Тетраграмматона" (непроизносимого имени Бога, наиболее часто встречающегося в Пятикнижии). Соединение "четырех растений" способствует, согласно этому толкованию, приближению "божественной души" (mišmaṭ 'ēlohūt) человека к духовным тайнам "мира духов" (различаются также три ступени "духовного" мира — 'as'yāh, yesugāh, ber'yāh и четвертая, наивысшая ступень "бесконечного света" — 'acilūt. Ср. также с отождествлением "четырех растений" с "четырьмя праматерями" — Саррой, Ревеккой, Рахилью и Лией).

Итак, человек, участвовавший в ритуале вызывания дождя праздника Суккот на рубеже поздней античности и раннего средневековья, ощущал себя как бы в средоточии, в фокусе четырех сверхличностных измерений бытия: во-первых, он своими действиями способствовал низведению дождей и этим приносил благо "всему миру". Во-вторых, он чувствовал себя в этот момент причастным к "синхронному срезу" религиозно осмысливаемой истории — в качестве представителя одного из "четырех разрядов" верующих. В-третьих, он ощущал себя действующим лицом также и "диахронного среза" эсхатологически понимаемого исторического процесса: ведь он, совершая ритуал, приближал пришествие Мессии и блаженный "будущий век". Наконец, в-четвертых, он как бы вступал в особо близкие отношения с "высшим

планом бытия" и мог воздействовать на "излияния небесной милости" (midat haraḥamut) на человечество. Так вся система раннесредневековых представлений о взаимосвязи Бога и человека, космоса и личности, настоящего и будущего зримо воплощалась в ритуале вызывания дождя.

Таковы метаморфозы "аллегорических толкований" библейского обряда при сохранении в общих чертах его древней формы и в талмудическую эпоху. Они позволяют нам отчасти приоткрыть завесу над переходом человеческой мысли от чисто поэтического мировосприятия к религиозно-философскому мировоззрению.

ПРИМЕЧАНИЯ

Архивы древнеханаанейского города Угарита (XIV в. до н.э.) сохранили описание культовых действий, имевших целью обеспечить регулярное выпадение зимних дождей в течение священного семилетнего цикла. Совершалось мистериальное воспроизведение мифа о "силе семени" верховного бога Эла, рождающего семерку богов плодородия, а также мифа о постоянно возобновляемой борьбе его сына Баала (бог дождя, "седлающий облака") с Мотом (бог смерти и засухи). От исхода этой борьбы и зависела судьба земледелия в наступающую "седмину" лет. Воззрение на историю как на чередование "благодатных" и "бедственных" семилетних циклов отразилось в Библии: ср. толкование Иосифом снов фараона (Быт. 41), пророчество о "седминах" Даниила (Дан. 9) и др.

² *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865—1869.

³ Жертвоприношение животных, тесно связанное с молитвой в Ветхом завете и упоминаемое в ряде библейских описаний вызывания дождя, не является специальным, приуроченным к "вызыванию" обрядом. Так, Самуил (см. выше) вызвал дождь силой молитвы в момент жертвенного заклания тельца. Даже вызыватель послебиблейской эпохи Хони Га-Меагел перед молитвой о дожде "возложил руки на голову тельца", "возлагая" тем самым на него свои грехи и предназначая к жертвоприношению (Таанит 23а).

⁴ *Фрззер Д.* Золотая ветвь. М., 1980, с.77.

⁵ См.: *Бируни А.* Избранные произведения. Т.1. Таш., 1957, с.160; *Селешников С.И.* История календаря и хронологии. М., 1977, с.119.

⁶ *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. М., 1973, с.45.

⁷ См.: *Kitzinger E.* Mosaiques byzantines israeliennes. Milano, 1965.

⁸ Тефилот Иешурун. Молитвы Евреев на весь год. Сост. А.Л.Воль. Вильна, 1902, с.367—370.

⁹ См. предание о "царе-первосвященнике" Мелхиседеке (Быт. 14, 18—20), а также о "пророческих" функциях царей Саула, Давида и др. (I Цар. 10, 9—12; II Цар. 23, 1—3). Цари — верховные жрецы засвидетельствованы и в городах Финикии — Тире, Сидоне, Берите и др.

¹⁰ См. Пророчество о Мессии у Захарии (6, 12—13): "Вот Муж, имя Ему Отрасль (semaḥ), Он произрастает из Своего корня и создаст храм Господень... и примет славу, и воссядет и будет владычествовать на

престоле Своем, будет и священником на престоле Своем...". Ср. Иер. 23, 5 о "праведной отрасли".

¹¹ См.: Амусин И. Д. Кумранская община. М., 1983, с. 168.

¹² Ср. свидетельство Филона Александрийского: "Кто-нибудь, взяв (священные) книги, читает вслух, а другой — из наиболее сведущих — разъясняет трудные места. Они философствуют по большей части с помощью символического толкования" (Quod omnis probus liber est XII, 82); то же — о родственной ессеям секте терапевтов: "Толкование происходит путем раскрытия тайного смысла, скрытого в иносказаниях... для тех, кто способен по незначительному намеку увидеть в очевидном скрытое" (De vita contemplativa 78).

¹³ Ср. с кумранской находкой 4Q 177 Catena (A), где среди библейских стихов, истолкованных в мессианско-эсхатологическом смысле, содержится и стих Иоиля, 2, 20, что указывает на наличие в кумранской традиции мессианского толкования этого и сопредельных стихов главы, в том числе и стиха 23.

¹⁴ См.: Allegro J. M. The Dead Sea Scrolls and the Origins of Christianity. N.Y., 1957:

¹⁵ Например, заклятие пасхального агнца считается в Новом завете прообразом казни Иисуса и искупления грехов (I Кор. 5, 7), "преломление" пасхальных опресноков — прообразом страданий "ломимого" тела Иисуса, пасхальное вино — символом проливаемой им крови (Матф. 26, 26—28), ритуал храмового служения в Иом-Га-Киппурим, служение левитов и само внутреннее устройство храма рассматриваются в качестве прообразов "вечного искупления", приобретенного Иисусом (Евр. 9, 11—12), и т. д.

"ЭЙРЕНА" АРИСТОФАНА

Ольга Михайловна Фрейденберг, филолог-классик, теоретик литературы и мифологии, работала в 20–40-х годах в Ленинграде и оставила богатый научный архив. Почти четверть века при жизни автора и после ее смерти работы лежали в железном сундуке без движения. Пионерской публикацией Ю. М. Лотмана в "Трудах по знаковым системам" (т. 6, 1973) начинается серия посмертных изданий статей и книг Фрейденберг в СССР и за рубежом. Один из главных неопубликованных трудов, хранящихся в архиве, — "Семантика композиции „Трудов и дней" Гезиода" (1933–1939). В качестве экскурсов к "Семантике" приложены несколько статей, написанных в разное время, но параллельно с "Семантикой" и в круге ее тем. Среди них — "Эйрена", анализ трех комедий Аристофана. Как только сказано: "анализ Аристофана", читатель введен в заблуждение. С одной стороны, в статье действительно идет речь об "Эйрене" ("Мир", или "Тишина"), "Ахарнянах" и "Лисистрате", но с другой — из Аристофана берется "не Аристофан", и вся задача в том, чтобы вычленив долитературную, мифологическую и обрядовую основу литературной комедии. Первый вариант статьи так и назывался: "До-аристофановская семантика „Мира"".

Злободневность аристофановской комедии несомненна и сознательна. Она видна с первого взгляда, и потому связь комедий Аристофана с политической жизнью Афин активно изучалась; казалось, только эта связь и существует, во всяком случае, только она существенна. Признается, что политический сюжет оформляется мифологически, в духе народного театра с фантазмагорией и сказочными чудесами. Это делает политическую программу Аристофана (описанию этой программы посвящаются тома!) веселым, увлекательным, *театральным* представлением. Таково общее место антиковедения. Нельзя сказать, что это неверно. Но это только часть правды. Аристофановская комедия представляет собою мифологическое оформление политического сюжета, если мы отвечаем на вопрос: что делал Аристофан? Но если поставить вопрос иначе: что делалось с Аристофаном? что происходило при становлении литературной драмы? — то с этой, более общей точки зрения аристофановская комедия есть политическое оформление мифологического сюжета.

В монографии о "Трудах и днях" Гезиода О. М. Фрейденберг анализирует мифологическую антитезу Войны как разрушения и гибели космоса и Мира как его рождения и расцвета. Эта мифологическая пара получает вид абстрактных космических принципов у Эмпедокла с его Враждой и Любовью, а с известными оговорками и у Гераклита (Война, Раздор и Гармония). В "земледельческо-эсхатологическом мифе" Войне соответствуют голод, бесплодие, бедность, старость, воздержание, неурожай, преисподняя и т. п.; Миру — изобилие, молодость, плодovitость, любовь, обжорство, небо... Именно эти антитезы и звучат у

Аристофана в агитации за мир и нападках на войну, эти образы строят сюжеты его "военных" комедий с вознесением на небо в "Эйрене", воздержанием для вояк в "Лисистрате", обжорством для миротворца в "Ахарниах" и т.д. Вместе с тем Аристофан вовсе не намерен представлять на сцене мифы. Острота его комедий в том, что реальные война и мир подаются мифологически без веры в миф, что семантические правила мифа строго соблюдаются, когда он сам воспринимается как архаика: Аристофан изображает мир "как" пир или брак, тогда как для архаики мир тождествен пиру и браку.

В публикуемой работе Фрейденберг исходит из эсхатологической и космогонической мифологии Войны-Мира как из уже известного читателю. Это объясняется "экскурсным" характером работы: ее теоретические основания находятся вне ее пределов. Впрочем, в данном случае особенность многих трудов Фрейденберг только усилена жанром статьи, а не создана им целиком. Как правило, Фрейденберг не излагает в явном виде свои теоретические принципы, концепция как бы вынесена за пределы исследования, а между тем только в смысле этой концепции исследование имеет смысл. С другой точки зрения оно может показаться абсурдным. Так, в настоящей работе говорится: "Судя по „Эйрене“, Рахиль сперва появлялась из колодца, камень которого только что отвалил Яков; по-видимому, он освобождал богиню плодородия и женился на ней". Для конкретно-исторического исследования все здесь нелепо: как можно делать какие-то выводы о библейском рассказе, исходя из греческой комедии? Что значит "сперва появлялась из колодца", когда и где это "сперва"? Откуда известно, что Иаков освобождал богиню плодородия? И разве у евреев была такая богиня? Все эти вопросы уместны, если исследование имеет исторический характер. Но, как почти все творчество Фрейденберг, "Эйрена" представляет собою не исследование фактов, а проверку факторами определенной концепции. В поздних работах ("Лекции по теории фольклора", "Образ и понятие"), опубликованных с сокращениями в книге "Миф и литература древности" (М., 1978), теоретические основания проступают яснее. Фрейденберг пишет о том, как, по ее мнению, работает механизм изменения (развития) культуры, как простые или — что то же самое — нерасчлененные смыслы первичной культуры ("мифологическая семантика"), членясь и переосмысляясь, создают разнообразие форм и смыслов последующих культур. И все же способ изложения, которым она пользуется, нельзя отнести ни к индуктивному, ни к дедуктивному типу. Каждый факт интересует Фрейденберг только с теоретической точки зрения, но и всякое теоретическое положение высказывается не иначе, нежели "через факты". Так и миф об освобождении богини плодородия опознается в двух одновременных и разнохарактерных вариантах, принадлежащих разным культурам. Варианты из библейского рассказа о Рахили и Иакове и из аттической комедии о Трюгее и Опоре-Эйрене подкрепляются и "проверяются" друг другом: комедия показывает, что "Рахиль" появлялась из колодца в устном добиблейском предании, а библейский текст — что пещера на небе параллельна колодцу в земле. И самый миф об освобождении богини плодородия никогда не существовал иначе, как в таких разнохарактерных версиях, и не может быть описан иначе, нежели как система соответствий между версиями. Описанием системы соответствий между полиморфными воплощениями одной и той же семантики и занимается Фрейденберг. Ее метод можно было бы назвать "демонстрацией теории".

Эти заметки призваны облегчить понимание публикуемой работы: кто в таком облегчении не нуждается, надеюсь, утешится тем, что они коротки.

Н. В. Брагинская

1

Главным действующим лицом комедии Аристофана "Эйрена" (мир) является земледелец по имени Трюгей, т.е. Жнец зрелых плодов (особенно винограда). Такое имя главного героя комедии, называющейся "Мир", удивляет. Почему герой Мира собирает жатвы? — Самый сюжет этой комедии таков. Трюгей, сторонник мира и ненавистник войны, взбирается на вскормленном им навозном жуке на небо, чтоб узнать, каковы дела с Миром и Войной. Попав к Зевсу в дом, он узнает от его слуги Гермеса, что Полемос (Война) запрятал Эйрену в пещеру, которую заложил камнем, и ныне готовится истолочь в ступе греческие города. Трюгей, созвав односельчан, отваливает с помощью Гермеса камень от пещеры и выводит на свет Эйрену, а с ней вместе Опору (Фруктовые плоды осени) и Феорию (Празднество); Эйрене воздвигают статую, Феорию сдают в совет ("буле"), а на Опоре женится герой комедии Трюгей. Значит, главной парой действующих лиц являются в "Мире" Жнец зрелых плодов и самые эти Плоды; сюжет комедии, от которого мы ждали бы реалистически-бытовых тем, заключает в себе историю женитьбы жнеца плодов на плодах. Могут сказать, что это аллегория, что война разоряла земледельцев и они всегда стояли за мир, что мир, в земледельческих понятиях, должен был дать то торжество крестьянина, спокойно наслаждающегося урожаем, которое мы видим в "Мире". Однако сюжет "Эйрены" явно противоречит такой реалистичности. Герой взбирается на небо — этот мотив несколько не нужен бытовому земледельческому сюжету. Мир находится в сообществе Плодов осени и Празднества, но где? — в пещере, на небе, в заточении, по воле Полемоса; камень от этой небесной пещеры можно отвалить только при помощи Гермеса. Посол и вестник богов, Гермес — загробное божество, водитель мертвых, спускающийся в преисподнюю и там живущий, ему приносились заупокойные жертвы, и в своей первооснове он — бог смерти и мертвых. То, что бог смерти отваливает камень от пещеры, где заключено божество зрелых осенних плодов и празднеств, запрятанное божеством Войны, никак не может подойти под категорию бытового мотива: в нем вскрываются значимости, уводящие нас к мифологическому мировоззрению, и этот мифологизм оттого для нас неопровержим, что Аристофану он не нужен и что обнаруживает его не Аристофан, а семантическая система, объективно в мотиве присутствующая. Божество плодородия, — а Осень с ее зрелыми плодами именно такова, — заключено в пещеру божеством разрушения и злых сил природы — Войной; эта пещера завалена камнем,

который может отвалить только божество смерти; и когда оно камень отодвигает и богиня плодородия выходит из пещеры на свет, тогда прекращается период бедствий, наступает для людей радость и поля начинают давать урожай¹. Богиня плодородия спускается к людям с неба, и с ней вместе появляются на земле обилие, жатва, радость. Но богов не трое, а четверо: рядом с ними находится еще и Жнец зрелых плодов. Он возносится на небо в течение трех дней, как все боги плодородия, умирающие и через три дня воскресающие; затем он спускается на землю вместе с богиней плодородия, и их появление кончается гиерос гамосом, священным браком всех вегетативных богов. Таким образом, сюжет комедии Аристофана никак нельзя назвать реалистическим; его пришлось бы рассматривать как пародию на миф, если бы комедия не называлась "Мир" и не имела целью высмеять как раз Войну и показать, как и в "Ахарнях", все преимущества мира.

2

Божеств, спускающихся с неба на землю, четверо: трое женских и одно мужское, причем последнее выступает перед зрителем как реальный человек, как земледелец, поборник мира. Женским божеством плодородия, браком которого кончается комедия, служит Опора, Зрелые Плоды, а вовсе не Эйрена: можно сказать, что центральная роль передана в комедии Эйрене, но что в сюжете, который древнее этой комедии, такую основную роль играет не Эйрена, а Опора. Их третья подруга, Феория, сведена еще на меньшую роль; но ее близкое сообщество с первыми двумя богинями говорит о том, что и Феория находится здесь недаром и что ее семантика была некогда родственна той, которая составляет сущность Эйрены и Опоры.

Эйрена спускается с неба в обществе двух подобных себе богинь — Плодов и Празднества, с Трюгеем, Жнецом осенних плодов, подчиненным мужским началом, наполовину человеком, а наполовину — мифологическим существом, вроде земледельца Триптолема или винодела Икария, ипостасей Деметры и Диониса. В своей мифологической семантике Эйрена совершенно слита с Опорой, на которой женится Трюгей: итак, вот кто тут заменяет гезиодовского справедливого царя, вот то парное соответствие к Миру, которое олицетворяет в священном браке плодородие года². Три Горы обратились у Аристофана в Эйрену, Опору и Феорию, и их взаимная увязка вполне уместна³. Эйрена как божество мира, и мира уже политического, выделена у Аристофана в самостоятельное, так сказать, светское божество; все ее мифологические функции возвращены Опоре. Мы видим, как Трюгей, освобождая Эйрену и обращая к ней первые хвалы и приветствия, называет ее "виноградодательницей"⁴. Хор, во главе с Трюгеем и Гермесом, молится перед этим Гермесу, Харитам, Горам и Афродите⁵, тем как

раз богам, которые в виде людей и аллегорий являются действующими лицами данной комедии. Трюгей восхваляет и другую разновидность Гор, Феорию, от которой, по его словам, пахнет этой же Опорой, угощением, Дионисиями, трагедиями, песнями Софокла, дроздами, стишками Еврипида, плущом, точилом, бляньем овец, женщинами, идущими на поле, опрокинутой кружкой, пьяной рабой и многими другими хорошими вещами⁶. Наконец, и хор приветствует Эйрену. "Ты, о желанная, — говорит он ей, — ты — величайшая выгода для всех, кто ведет земледельческий образ жизни, и ты лишь одна нужна нам. Много мы некогда страдали по тебе, сладостная, дешевая и милая, — ибо ты для земледельцев — пшеничная похлебка и спасение. Виноградные грозди, молодые смоквы и все, что только есть растительного, улыбнется тебе, радостно тебя принимая"⁷.

У Аристофана, пародирующего традицию, культурная лексика перемешивается с юмористически-бытовой; так, мир носит эпитет "дешевого", потому что эпитетом войны являлось "расточительная". Однако, несмотря на эту пародийность и на переосмысление традиционного содержания, земледельческая семантика Эйрены ощутительна и здесь. То, что мир назван "пшеничной похлебкой" (вареной пшеницей, *χῆδρα*) и "спасением", дает параллелизм, который далеко не случаен⁸. Эйрена в заключении еще первого гимна была названа "спасением" и "величайшей из всех богинь и любо-винограднейшей", совсем в духе Опоры⁹; но самое любопытное, что в этом втором гимне ей как подлинной Опоре посылают улыбку радости те же виноградные грозди, те же смоквы и вся, какая есть на земле, растительность. Эта улыбка растительности — образ до-аристофановский, относящийся к тому же кругу представлений, которые давно привлекали внимание ученых. Связь улыбки и оплодотворения, смеха и рождения создана земледельческой метафористикой. Сюда относится и пассаж из Лейденского папируса: "Расцвела земля от света твоего, и плоды принесла растительность от улыбки твоей"; и семантика "Гелисова смеха", и оракул Сивиллы идет сюда же: "Полетела к рожденному Младенцу радостная земля, небесный улыбнулся престол, и возликовала вселенная"¹⁰. Улыбка винограда и смокв обращена к Миру как к Осенней жатве: она означает рождение плода из чрева матери, женщина ли это или земля. Так, ей улыбаются новые, молодые смоквы, но священный брак в конце комедии говорит о том, что мир и жатва распространяются на всю природу и на людей. Замечателен в этом отношении гимней, который поется на свадьбе Трюгея и Опоры. Здесь два мотива: один — в колядке, где призывается обилие ячменя, смокв, вина и деторождения; другой — в самом гимнее, где невеста метафоризируется как смоква, жених — как собиратель, как жнец спелых плодов¹¹. Игра слов в этом месте непередаваемая. Трюгей — жнец, и хор поет "пожнем ее, пожнем ее", т.е. смокву, но в то же время и невесту ("отрюгеем ее, отрюгеем ее"), что значит "соберем плод" в смысле женского начала, жен-

ской производительной силы, — иначе, "оплодотворим ее". Самая песнь в честь смоквы двусмысленна, и под смоквой понимается совсем другое¹². Жених отвечает присказкой: "Это ты сможешь сказать после еды и хорошей выпивки"¹³. Итак, есть смокву, пить вино — имеет здесь двойное метафорическое значение, которое с ними разделяет и "собирать жатву". С сюжетной точки зрения этот жених, празднующий свою свадьбу на поле¹⁴, дан как собиратель жатвы осенних плодов, а невеста — как осенний плод. Но ведь таковы они и номенклатурно, и имя героини — Опора, имя героя — Трюгей. В мифологическом сюжете имена действующих лиц семантически однозначны сюжетным мотивам; и если б Опора так и не называлась или если б Трюгей назывался иначе, все равно героиня оставалась бы равнозначностью Эйрены, богини плодородия, а герой был бы ее парным соответствием, олицетворяющим плодородие мужское.

3

Игра слов вина и плода в "Мире", еды-жатвы-соединения, основанная на имени Трюгей, названии молодого вина, *трюкс* (род.п. *трюгос*), и глагола, означающего жать, *трюгейн*, восходит к древнему бытию комедии, к *трюгедии*, и имеет у Аристофана свой законный смысл¹⁵. Такая же игра значений у него и в "Плутосе". Там Хремил спрашивает юношу, который отказывается, разбогатев, быть на содержании у влюбленной в него старухи: "Однако, раз уже ты считал возможным пить самое вино, так тебе нужно допивать его вместе с осадком (*трюга*)". — "Да, — отвечает юноша, — но ведь осадок на самом-то деле старый и заплесневелый". — "Ничего", — говорит первый и прибавляет двусмысленность¹⁶. Все эти остроты состоят из терминов, связанных с виноделием, но применимых и к плодородию; в поэтике речи у Аристофана самые двусмысленности подсказаны исконным двойственно-единичным смыслом земледельческого образа, но этот смысл давно забыт и Аристофаном, так сказать, переосмыслен; его пикантность в том, что ему заново придается то самое значение, которое у него и было с самого начала, — лишь в новой установке. Итак, в этом пассаже женщина уподобляется вину, производительный акт — выжиманию, процеживанию, питью. Эта же центральная метафора разворачивается в виде сюжета и в "Мире". То, что его героем является именно собирающий жатву, именно Трюгей, глубоко знаменательно. Когда его приветствует хор односельчан-земледельцев, он отвечает: "Во время жатвы (глагол *трюгеть*) вы узнаете еще больше, кто я"¹⁷. Здесь дан двойкий смысл: Трюгея оценят во время жатвы, потому что он способствовал миру и процветанию спокойного земледельческого труда, — но природу Трюгея можно узнать во время "трюгения" (жатвы), так как *трюгей* и *трюгение* являются олицетворением один другого. Оттого-то Трюгей изображается в свадебном гимне в виде того, кто пожинает, кто срывает зрелый плод, кто, по-

гречески, *трюгеет*; но этот плод оказывается невестой, как и он — женихом, и как весь обряд собирания жатвы — браком, т.е. производительным актом.

В одной из немецких сказок говорится о трех женщинах, которые были превращены в цветы и росли на поле. Но одна из них еще имела способность уходить на ночь домой, к мужу. И вот однажды он приходит на поле и срывает свою жену-цветок. После этого она уже навсегда остается женщиной¹⁸. Срывать цветы удовольствия — метафора, бытующая до сих пор; такие выражения, как "плод любви" или "цветы наслаждения", произошли из тех же земледельческих представлений, что и женитьба Трюгея.

Тот луг, на котором срывает цветы Персефона перед браком или Европа перед похищением ее Зевсом (Мосх) — и есть то самое поле, которое жнет Трюгей в день своей свадьбы¹⁹. Невеста Трюгея — смоква или виноградная лоза в обоих смыслах, аграрном и любовном; у более поздних писателей, когда земледельческий характер образа стерт совершенно, метафора приобретает отвлеченное любовное значение, значение поэтического сравнения. В одном византийском (так называемом греческом) романе юноша, обнимавший и целовавший свою возлюбленную, говорит о ней так: "Всю обвил я девушку, как лозу виноградную, и, выдавливая устами несозревшие грозди, течь заставлял нектар в губы, так, словно это выжимали эроты; и пальцами жал я, и губами я пил, чтобы все, как в чан для вина, в душу мою выжалось мне из сладкого сока: так ненасытен я, виноградарь"²⁰. Этот виноградарь, Трюгей, означает здесь любовника; его возлюбленная — виноградная гроздь, вино которой он пьет. Аристофановский юноша из "Плутоса", отказавшийся от влюбленной в него старухи, не хотел выжимать это старое, заплесневелое, вино, *трюкс*. Герой византийского романа выжимает из винограда сок, а Трюгей жнет виноград и смоквы: вино входит в фольклор в виде метафоры брака²¹, а опьянение связывается с оргиастическими культами, и не потому, что в известные моменты принято пить и веселиться, не потому, что опьянение вызывает экстаз, а только потому, что вино как образ, равнозначный оплодотворению, в мышлении земледельцев сопутствует тождественному эротическому образу.

4

Как бы Аристофан ни пародировал миф, мифологические увязки внутри его комедийных сюжетов остаются в нетронутом виде. Трюгей в силу строгой семантической закономерности оказывается и спасителем: в ликовании хор земледельцев приветствует Трюгея за то, что он приносит на землю Мир, освобождая его (ее) из оков Войны и спускающая с небес для благоденствия людей, и в гимне, обращенном к Трюгею, хор называет его "спасителем всего человеческого рода", "спасителем священного города", и

Трюгей сам относится к себе как к спасителю Эллады²². В земледельческом культе аграрно-эротическая значимость вина и спасения сливаются²³; эсхатологические боги умираний и воскресений, спасители, обновители мира, олицетворения виноградной лозы и вина, легко и понятно обращаются в "виноградных" и "винных" богов (как Дионис, Христос). Когда хор в ликовании восхваляет Трюгея, тот отвечает: "Во время жатвы урожая вы еще больше узнаете, кто я". Хор дает реплику: "Уже и теперь явен ты: ибо рожден спасителем всех людей". "Это ты скажешь, — прибавляет Трюгей, — когда выпьешь большую чарку молодого вина"²⁴. Здесь старая культовая норма наполнена новым, бытовым содержанием; но мифологический привкус здесь тем сильней, что во всем пассаже Аристофан пародирует именно гимн к спасителю, к сотеру "священного города"²⁵, и пародия проходит через архаическую лексику хора, через высокопарность реплик между хором и Трюгеем, поданную в приемах снижения и сатиры. В свадебной колядке, которая поется Трюгею на поле, дан параллелизм таких пожеланий: богатства, Плутоса; хорошего хлебного урожая; обильного вина, смокв; и деторождений²⁶. Все эти свойства имеются у Трюгея как спасителя человеческого рода²⁷; его невеста — смоква и виноград, мать с Плутосом на руках, одна из Гор, цветущая богиня плодов²⁸. Аграрная значимость Эйрены подчеркивает в ней и эротическую сторону. Хор земледельцев, обращаясь к ней с молитвой, называет ее "владычицей хоров, владычицей браков"²⁹. Но еще любопытней, что эти земледельцы называют себя ее любовниками: они просят, чтоб она не вела себя, как распутная женщина, и не делала с ними того, что делает обычно в таких случаях та³⁰. Отрицательное сравнение, псевдо-аллегоризм — это черты аристофановского переосмысления; за ними лежат представления, искони связанные с богиней производительности, матерью и блудницей одновременно.

В греческом языке возлияние и мирный договор обозначались одним и тем же термином женского рода; в аристофановских "Всадниках" мирный договор — вино изображается в виде гетер³¹.

У Аристофана Опора и Феория являются женщинами легкого поведения³², да и в быту Опора было именем греческих куртизанок³³. Что до Феории, то она, как можно судить по Гезихию, Поллуксу и надписям, принадлежала к разряду божеств, связанных с едой и пиром; в надписях ее имя отождествлялось с названиями общественной еды³⁴. Это двойник Эйрены и Опоры; у Аристофана Эйрена тоже связана с едой маслин, чернослива, изюма, варенья, с питьем виноградного сока³⁵.

5

Мир является героем и антиподом Войны еще и в другой земледельческой комедии Аристофана, в "Ахарнях". Сюжет здесь более "разнообразен". Земледелец, соответст-

вующий Трюгею, поборник мира, по имени Справедливоград (Дикеполь), заключает сепаратный мир между Спартой и самими собой, что дает ему все преимущества перед воюющими согражданами и заканчивается его полным торжеством. Этот "политический" сюжет оформлен, однако, мифологически, в полном соответствии к "Эйрене". Вся история сепаратного мира разыгрывается здесь во время деревенских Дионисий, и коллизия сразу же совпадает с тем, что Справедливограду не дают его воинственные односельчане справить обряд в честь Диониса Фалеса.

"Трюгедическая" традиция занимает место в аристофановских комедиях по наследству: древнейшая комедия была именно трюгедией (драмой, связанной с жатвенными праздниками и, в частности, с виноделием) и трюгедией называлась. Божество вина и плодородия, в формуле Диониса, было здесь протагонистом; Трюгей, жнец и виноградарь, — это одна из его древнейших форм и, быть может, наиболее откровенных. В "Ахарнях" вся пьеса разыгрывается на фоне обрядов в честь именно этого бога плодородия и вина, умирания и воскресения, Диониса; начало — праздник божества фалла, конец — праздник пьянства с агонами вина. Здесь, таким образом, не нужно реконструировать мифа — он дан и в обряде воочию. Но в сюжете "Ахарнян" использована более поздняя стадияльная версия земледельческо-эсхатологического мифа, чем в "Эйрене": женские божества здесь мужские, и вместо Гор, вместо Эйрены и Опыры с Феорией, здесь единичный мужской бог, Дионис Фалес; соответственно с этим картина жатвы и священного брака здесь заменена сельскими Дионисиями и чествованием Дионисова фалла³⁶

"Ахарняне", как и "Мир", переполнены выпадами против войны и агитацией за мир; но и эти нападки, и мирная пропаганда скомпонованы в категориях земледельческо-эсхатологического мифа. Так, и в "Ахарнях" подчеркнут параллелизм мира и войны, и если война, Полемос "Эйрены", олицетворяется в полководце Ламaxe, то мир — в мужском образе Справедливограда. С одной стороны, со стороны Ламaxe — приготовления к войне, военные снаряжения, военные термины; вокруг него группируются люди, желающие воевать со Спартой. С другой стороны, Справедливоград, стремящийся к миру; приготовления и у него, но — к сельским Дионисиям, к празднику вина, Хоям, к пиру с обильной едой и женщинами. Жатвенная характеристика Мира здесь заменена другой, в которой особенно выдвинуты черты еды, вина и эротического плодородия. Самый мир здесь метафорически представлен в виде вина; так, герои приносят три пробы вина, которые изображают три сорта мира³⁷. Наконец, Справедливоград одерживает явную победу над глупыми согражданами; теперь его начинают возносить за ум и правильный образ действий, завидуют, что он один благоденствует и не втянут в войну, приходят к нему с запоздавшим союзом и просят его покровительства. Справедливоград — владыка мира; за этим миром тщетно приходит к не-

му земледелец, за миром обращаются к нему перед браком жених и невеста; он один имеет съестные припасы. К нему приходят, его молят; мир — в его руках, и он может его дать, кому пожелает; в его власти еда; перед браком невеста молит его охранить производительную силу ее будущего мужа³⁸. Никому ничего не дает это очеловеченное божество мира и плодородия, но невесте оно не отказывает, и просьбу ее удовлетворяет...

В Справедливограде — комический аспект того справедливого царя, который олицетворяет собой эсхатологический образ года как мира. Этот мир — рай, сплошное плодородие, часть эсхатологического круговорота; война — его антитеза. Справедливоград — двойник Трюгея, вобравший в себя функции Эйрены и Опоры. Вот почему происходят целые диалогические состязания между Справедливоградом и Ламахом: это борьба Мира и Войны, двух некогда божеств. Военная терминология, военные образы, в которых подан Ламах, заменены у Справедливограда земледельческими; один говорит на языке военных приготовлений, другой — пиршественных. Наконец оба они отправляются: на битву — Ламах, на пир — Справедливоград. И оба они возвращаются, чтоб закончить пьесу: Ламах — раненый и тяжело стонущий, Справедливоград — пьяный и до отвала сытый, с публичными женщинами.

Этот параллелизм есть и в "Эйрене". К Трюгею, владыке мира, приходит ряд людей, работающих на войну, с горькой жалобой на прекращение прибылей. Здесь же сын Ламаха, воспевающий сражения. Но Трюгей взамен помощи прогоняет их. Параллельно всем этим персонажам войны, Трюгей заводит пир, говорит о предстоящих блюдах, применяя к ним военные выражения (как и Справедливоград), и празднует свадьбу. Хор в заключительной колыдке, призывающий плодородие, противопоставляет урожаю и богатству "сверкающее железо"³⁹. Но еще и раньше Трюгей созывает весь народ на полевую работу — взамен сражения — и велит заменить мечи, копыя и дротики земледельческими орудиями; когда его приказание исполнено, он восхищается вооружением из серпов и молотов, сияющих на солнце⁴⁰.

Пир — атрибут Эйрены. В форме Тишины она, по словам Пиндара, "любит пир; юноцветущая победоносность возрастает с нежной песней; голос становится смелым за кратером. Пусть кто-нибудь нальет его, сладкого пророка пиршества, в серебряные чаши и раздаст насильно-действующего сына лозы"⁴¹.

Антитеза войны-пира дана и в пьесе Вакхилида⁴². Здесь Празднество еще не отделено от Эйрены в виде самостоятельной Феории, а цветы получают отвлеченный смысл и обращаются в цветы песен. Картина праздника заканчивается здесь так: "В скованных железом ручках щитов находится ткань черных пауков; снабженные острием копыя и обоюдоострые мечи укрощают ржавчины; больше нет грохота медных труб..." и т.д., и непосредственно за этим: "улицы отягчены приятными пирами, разгораются детские гимны"⁴³.

В сколии Гибрия поется: "Им (мечом) я пашу, им жну, им выжимаю приятное вино из винограда"⁴⁴. И Тибулл противопоставляет военному оружию кирку и сошник, процветающие во время мира⁴⁵. Антитеза земледельческих и военных орудий дана Вергилием⁴⁶. Тот же параллелизм войны-меча и мира-мотыги-кирки-плуга дан у Овидия⁴⁷. Так получается метафора "оружие мира"⁴⁸.

Но сюда же идет и угроза Войны истолочь в ступе все греческие города: и это ранне-земледельческий, наивно-"военный" образ, так как ступка была до мельницы примитивным орудием молотьбы⁴⁹.

Вообще, Война противопоставляется Миру в тех же образах, что и Плутос-Пения (Бедность) в греческом колядовом фольклоре: в дом к Справедливограду, миротворцу, "всякое добро само собой идет"⁵⁰, и потому у него дом — полная чаша, а Полемоса принимать в свой дом не следует, потому что он груб и всем, у кого есть в доме добро, творит всякое лихо, переворачивает все в обратную сторону, предаёт огню жильё и насильственно выливает вино из винограда⁵¹.

Но здесь начинается уже эсхатология: это в Апокалипсисе Иоанна жатва винограда есть смерть, и она увязана с образом огня⁵².

6

Однако так ли уж совсем в "Ахарниях" не сохранилось следа женской роли Мира? В "Эйрене" хор поселян просит Эйрену быть его верной любовницей, а Трюгей женится на одной из Гор, Опоре. В "Ахарниях" хор земледельцев тоже обращается к миру, к мирному договору, который по-гречески женского рода. Об этой женщине хор говорит, что она вскормлена вместе с Афродитой и Харитами, — прямое родство Горам! — и ей, как любовнице, предлагает любовный союз; по словам хора, если она ему отдастся, он взрастит новые грядки винограда, смокв и маслин⁵³. Итак, любовный союз мира и земледельцев даст новый урожай растительности. Вот эта-то земледельческая семантика мира как метафоры плодородия создает сюжет и третьей "комедии мира" Аристофана, "Лисистраты". В этом третьем варианте заостряется лишь один из двух основных аспектов мира как плодородия — эротический, и потому-то комедия выходит у Аристофана такой скабрёзной. Война — это воздержание, мир — производительный акт: вот две метафоры, развернутые в сюжет. И потому в комедии Аристофана дается картина бунта женщины, которые отказываются от сожительства с мужьями до тех пор, пока те не заключат мира с соседними государствами. Главные действующие лица здесь женщины; их обscene поведение в пользу мира трактуется как спасение Эллады — и в этих местах Аристофан, конечно, пародирует священные сказания. Интересна еще одна метафора в этой комедии: женщины клянутся над сосудом с вином, что они не сойдутся со своими мужьями до тех

пор, пока те не заключат мира, — в противном случае вино обратится в воду⁵⁴ Здесь вино — метафора мира, неразрывно увязанная и с метафорой производительности (оставляя в стороне воду и сосуд, килик). В системе земледельческих метафор, на которых покоится весь данный сюжет, аграрные и эротические мотивы, сравнения, эпитеты и уподобления идут, конечно, в полной параллели⁵⁵

1933 г.

ПРИМЕЧАНИЯ*

¹ О пещере как вселенной: Pherecyd. В 6 Diels, Пифагор и Платон у Порфирия; De antr. 7—8. Крон имел пещеру в океане, где прятал своих детей (пещера-чрево); так и Деметра кормила Кору в пещере среди нимф (там же, 8). Пещеры были древнейшими прообразами храмов; мрак, камень, вода пещер означали космос (там же, 20 и 9). В библейском фольклоре злой дух, Асмодей, закрывает камнем источник воды и запечатывает его. По Библии, камнем покрыт колодец, и отвалить его стоит огромного труда; в рассказе о женитьбе Якова отваливание камня стоит в связи с появлением Рахили и женитьбой на ней Якова. И.Г. Франк-Каменецкий трактует оба эпизода как метафору любовного соединения — питья воды (Франк-Каменецкий И.Г. Иштарь-Исольда в библейской поэзии. — Тристан и Исольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии. Л., 1932, с.82, 84—85). Судя по "Эйрене", Рахиль сперва появлялась из колодца, камень которого только что отвалил Яков; по-видимому, он освобождал богиню плодородия и женился на ней. В реалистической обработке этот миф применен к Хариклее, которую отводят в пещеру, закрываемую камнем (Heliod. Aethiop. I, 28).

² Hes. Erga, 225 и сл. В переводе В.Вересаева:

Там, где суд справедливый находят и житель туземный,
И чужестранец, где правды никто никогда не преступит, —
Там государство цветет, и в нем процветают народы;
Мир, воспитанью способствуя юношей, царствует в крае;
Войн им свирепых не шлет никогда Громовержец-владыка.
И никогда правосудных людей ни несчастье, ни голод
Не посещают. В пирах потребляют они, что добудут:
Пищу обильную почва приносит им; горные дубы
Желуди с веток дают и пчелиные соты из дупел.
Еле их овцы бредут, отягченные шерстью густой,
Жены детей им рожают, наружностью схожих с отцами.
Всякие блага у них в изобилие.

Образ праведного царя, с которым связано обильное плодородие, дан и Гомером (Od. 19, 109 и сл.).

³ Это бывшие три времени года. О Гóрах [1.5, 749—751; 8, 432—435 и орфический гимн к Гóрам (Orph. 43,2 и сл. Abel).

* Авторские примечания приведены в соответствии с современными требованиями к оформлению научного аппарата и дополнены переводами цитат из античных авторов, все наши дополнения — в косых скобках (Н.Б.).

⁴ Arph. Pax 520.

⁵ Там же, 456.

⁶ Там же, 530 и сл.

⁷ Там же, 588 и сл.

⁸ Так и муза Галия (Цветущая) имела отношение к произрастанию, обсеменению, цветению и расцвету, но и спасению, Plut. Quaest. Conv. IX, 14, 4. О культовой роли похлебки см. мою статью /Фрейденберг О.М. К семантике фольклорных собственных имен 'Makkus' и 'Maria'. — Советское языкознание, II, 1936, с.3—30/. Ср. Sch. Arph. Plut. 1004: φαῖῆ τῆ γράτῃ /"чечевичной похлебкой, т.е. старухой"/.

⁹ Arph. Pax 301, 308: τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην /"величайшую из всех божеств и самую-любезную-для-виноградной-лозы; сама Фрейденберг (в другой работе) переводит эпитет как "любви-винограднейшей"/ Тибулл говорит о Мире: Pax aluit vites et sucos condidit uvae — мир вскормил виноградную лозу и сохранил сок винограда (I, 10, 47 и сл.).

¹⁰ Norden Ed. Die Geburt des Kindes. В., 1924, с.58, 67; Dieterich A. Papyrus magica Musei Lugdunensis Batavi, quam C. Leemans edidit in Pap. Graec. tomo II, V, denuo edidit A. Dieterich. Lipsiae, 1888, с.24; Or. Sybill. VIII, 474 и сл.

¹¹ Arph. Pax 1320 и сл., 1336 и сл. Так и у Сафо "сладкое яблоко" означало невесту, а жениха — "жнец яблок" (Fr. 116 Diehl).

¹² О скабрезном значении οἴκων см.: Lobeck Chr. A. Agloaphamus. Bd. II. Regimont., 1829, с.1345.

¹³ Arph. Pax 1349.

¹⁴ Там же, 1329.

¹⁵ В сколниях к "Миру" Аристофана говорится, что имя Трюгей произошло от глагола *τρυγαν*, т.е. пожинать, собирать виноград или плоды (Sch. Arph. Pax 60, 190; Diom. 487/Keil/). Древняя комедия называлась трыгедией — Arph. Vesp. 650, 1937; Ach. 499, 500; Симонид у Athen. 40 ab; Etym. M. 764, 1; Diom. 487, 8/Keil/. Таким образом, Трюгей — протагонист и олицетворение трыгедии.

¹⁶ Arph. Plut. 1084—1087.

¹⁷ Arph. Pax 913.

¹⁸ Сказка братьев Гримм "Загадка". Ср. здесь же и ряд других сказок: "Царевна-Шиповник", "Белоснежка и Розочка" (две девочки у матери, как и две розы — белая и розовая), "Птичий Найденыш" (превращается в куст, а его подруга — в розу) и многие другие.

¹⁹ Нумп. Сер. 15 и сл. Мосх рисует похищение Европы в то время, когда она собирает на лугу цветы; тут он дает такое же описание луга и цветов, как и в Гимне к Деметре, но ложе для Зевса и Европы устраивают Горы. По Гомеру, параллельно объятиям Зевса и Геры земля покрывается цветами. В орфическом гимне к Горам Мир с сестрами названы "вешними, луговыми, много-цветными, в усеянных цветами дуновеньях, вечно-цветущими, одетыми в росистые одеяния много-питаемых цветов". Тимофей называет Эйрену "цветущей" (Timoth. Pers. 252). Жена, женщина как *поле*, *пашня* и *луг* — обычная метафора, вплоть до итальянской новеллы (*Mavioscio*. Il Novellino, 36, ср. 26). Думаю, что такой же смысл и у Theogn. 581: "Ненавижу мужа, ὃς τὴν ἀλλοτρίαν βοῦλετ' ἄροῦσαν ἀροῦν" /"который хочет пахать чужую пашню"/.

²⁰ Eumath. De Nuzmin. et Nuzminae amor. V, 16. В "Русской пове-

сти о царе Соломоне" мальчик кричит любовнику матери: "Не по себе еси ты виноград щиплешь и сад батюшкин... крадешь и чужую ниву орешь... и т.д." (*Веселовский А.Н.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872, с.73).

²¹ *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1860, с.12, 13; *Франк-Каменецкий И.Г.* Вода и огонь в библейской поэзии. — Яфетический сборник. Т.3. Л., 1925, с.151, 157.

²² *Arph. Raх* 914, 1035, 867. "Сотер", спаситель, прозвище богов города; они спасают города, и в представление о спасении вкладывается культовый смысл: *Wendland P.* Σωτήρ. — Zeitschrift für die neutestamentische Wissenschaft und die Kunde des Urchristentum. 1904, Bd. 5, с.347 и сл.; *Weniger L.* Theophanien, altgriechische Götteradvocate. — Archiv für Religionswissenschaft. 1923/24, Bd. 22, с. 56 и сл. Об эсхатологическом характере спасителя: *Anrich G.* Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluss auf das Christentum. Göttingen, 1894, с.39, 49, 53; *Norden Ed.* Die Geburt, с.37; *Франк-Каменецкий И.Г.* Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях. — Язык и литература. Т.IV. Л., 1929, с.126; *он же.* Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии. — Язык и литература. Т.VIII. Л., 1932, с.135; ср.: *Gavin F.* The Jewish Antecedents of the Christian Sacraments. Lpz., 1928, с.17.

²³ *Athen.* 692f и сл., *Sud.*, s.v. τρίτου κρατήρος. В "Плутосе" Аристофана жрец Зевса Спасителя (бога вина и еды) восклицает: "Я не имею, чего поест, и это-то, будучи жрецом Зевса Спасителя?" (ст.1174). Горы, олицетворяния жатвы, плодов, винограда, были дочерьми Зевса Спасителя: *Pind. Fr.* 7.

²⁴ *Arph. Raх* 910—916.

²⁵ Там же, 1035.

²⁶ Там же, 1321.

²⁷ Недаром он понимает под спасением нечто непристойное: там же, 867.

²⁸ Знаменитое изображение Кефисодота: *Paus.* I, 8, 2; IX, 16, 2. Связь Эйрены с Плутосом, аграрным богатством, исконна. О значении Плутоса см. мою статью (Слепец над обрывом. — Язык и литература. Т.VIII. Л., 1932, с.233 и сл.). Эйрена имеет эпитет "ключница богатства" (*Pind.* 01.13, 6); она "рождает смертным богатства" (т.е. *плутос*, *Vaschyl. Fr.* 4, 1—2/*Blass*/) и "враждебна рыданиям, наслаждаются благо-детородием, радуется богатству (плутосу)" (*Eur. Suppl.* 488—491). "Пусть Эйрена и Плутос владеют городом", — говорит Феогнид, ст. 885. Еврипид в "Кресфонте" (*Fr.* 462/*Nauck*/) и Аристофан в "Земледельцах" (*Fr.* 109/*Hall-Geldart*/) называют Эйрену "глубоко-богатой" (плутосной), так как ее "богатства" заложены в глубине земли (возможно, что и в этой комедии Мир играл центральную роль; в *Eirene hetera* (*Fr.* 294/*Hall-Geldart*/) одно из действующих лиц называется Земледелие; у Аристофана имелась и комедия "Горы", но до постановки его комедии "Эйрена" на сцене были представлены "Горы" Кратина). Иногда Эйрена увязывается не с плутосом, а непосредственно с аграрным изобилием. Так, на александрийских монетах она изображалась в виде стоящей фигуры; в правой ее руке — колосья, в левой — рог изобилия (*Ростовцев М.* Новый тип Анноны. — Филологическое обозрение. 1899, т.16, с.200). Именно такова она и Тибулла, богиня-мать с колосьями в руках, пазуха которой наполнена плодами (I, 10, 67 и сл.):

At nobis, Pax alma, veni spicamque teneto,
Perfluat et pomis candidus ante sinus.

/"К нам снизойди, о мир всеблагой, и, вздымая свой колос,
Из осиянных одежд щедро плоды рассыпай!"/

Ср. у него там же (ст. 45 и сл.):

Interea pax arva colat. Pax candida primum
Duxit araturos sub iuga curva boves,
Pax aluit vites et sucos condidit uvae... etc.

/"Ныне же мир да питает поля! Ведь мир этот ясный
Первый на пашню быков в согнутых ярмах привел;
Мир взрастил нам лозу и припрятал сок виноградный..."

(пер. Л. Остроумова)/

Эврипид называет Эйрену ὀλβοδοτειραν, κουρότροφον θεάν (Vaschyl. 419 и сл.).

²⁹ Agrh. Pax 975 и сл.

³⁰ Там же, 989 и сл. Нужно обратить внимание и на то, что этот хор земледельцев состоит тоже из "плодотворителей", взращивающих растительность (например, ст. 558 и Schol. ad loc.), из непосредственных носителей образа поля, пашни, сада. Поэтому метафора "любовной связи" этих земледельцев с Эйреной вполне закономерна.

³¹ Agrh. Eqq. 1389 и сл., 1394: ἐγὼ σοι παραδίδωμι ἐς τοὺς ἀγρούς αὐτὰς ἕναί τε λαβόντα /"вот я даю тебе, взяв их с собой, идти в поля"/. Schol. Agrh. Eqq. 1390: εἰσήλθον αὐτὸν σπονδαὶ ἐταῖραι ὠραῖαι τὰς ὀφείλεις, ὑποκρινόμεναι τὰ πρόσωπα τῶν σπονδῶν, πρὸς ἃς λέγει ὁ δῆμος... Ἐξεστὶν αὐτὰς εἰς συνουσίαν λαβεῖν; /"вошли Возлияния, гетеры цветущего вида, изображающие маски Возлияний, о которых Народ говорит, ... можно ли ... взять их в сожительство?"/.

³² Schol. Agrh. Pax 523, 849, 873: Ὀπώρα... Θεωρία... ὑποτίθεται δὲ αὐτὰς ὡς πόρνας.

³³ У Алексиды была комедия "Опора", по имени гетеры (Athen. 567 с). Ср. выражения у поэтов ὀπώρα Κύπριδος, т.е. жатва плодов любви (Хэрмон у Athen. 608 е), или Ἀφροδίτας εὐθρόνου μνάστειραν ἀόλισταν ὀπώραν /"Благоприятельной Афродиты памятную сладчайшую жатву"/ (Pind. Isth. II, 4—5).

³⁴ *Nauboullier* В. Notes d'égigraphie. ΘΥΟΡΙΑ·ΘΕΩΡΙΑ·ΘΕΟΡΙΑ. — Revue de Philologie de littérature et d'histoire anciennes. 1899, vol. 23, с. 313 и сл.

³⁵ Agrh. Pax 571 и сл.

³⁶ Agrh. Acharn. 237 и сл.

³⁷ Там же, 186, Tibull. I, 10, 47 и сл. (мир питает виноградную лозу и охраняет сок винограда, чтоб отцовский кувшин изливал для сына несмешанное вино).

³⁸ Agrh. Acharn. 1060. Здесь вино-мир (σπονδή) имеет апотропическое значение для производительной силы новобрачного, оберегая его от войны (ст. 1060—1066).

³⁹ Agrh. Pax 1328.

⁴⁰ Там же, 550, 566.

⁴¹ Pind. Nem. IX, 48—52.

⁴² Эйрена рождает смертным богатство и радость праздников с их состязаниями, жертвоприношениями, веселыми процессиями, музыкой, пирами (цитированный пэан /Бакхилида, Fr.4 Blass/). Тот же мотив "многовенчаных процессий" (комосов) связывается с Эйреной у Еврипида (Fr. 462 "Кресфонта") и у Феогнида (ст. 885).

⁴³ Vaschyl. Fr. 4, 6—12. В цитированных местах из Еврипида и Феогнида мир, богатство, комосы неразрывно связаны антитезой с войной. Хор в "Кресфонте" поет, обращаясь к глубоко-богатой Эйрене: "Приди, отврати от наших домов враждебный мятеж и беснующуюся распрю, которая радуется заостренному железу" (Fr. 462).

⁴⁴ Hybr. 1—4/Athen. XV, 695 и сл./.

⁴⁵ Tibull. I, 10, 49 и сл. О генетическом параллелизме земельчeskих и военных образов см.: Франк-Наменецкий И.Г. Растительность, с.163.

⁴⁶ Verg. Georg. I, 493 и сл. Ср.: Plaut. Truc. 522.

⁴⁷ Ov. Fast. I, 697—702.

⁴⁸ В орфическом гимне к Гермесу говорится, что Гермес держит в руках "оружие без укоризны Эйрены" (28, 7/Abel/).

⁴⁹ Hes. Erga 423 и сл. О вегетативном и хтоническом значении греческого божества войны см.: Schwenn Fr. Ares (Der Krieg in der griechischen Religion, Teil II). — Archiv für Religionswissenschaft. 1923/24, Bd. 22, с.240.

⁵⁰ Arph. Acharn. 976.

⁵¹ Там же, 971 и сл.

⁵² Ap. 14, 14 и сл.

⁵³ Arph. Acharn. 990.

⁵⁴ Arph. Lysistr. 195.

⁵⁵ Например, там же, 1173.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТРАГЕДИИ

При подготовке к публикации "Возникновения трагедии" — главы из книги Вяч. Ив. Иванова "Дионис и прадионисийство" (Баку, 1923) — были изменены орфография и пунктуация в той их части, которую мы сочли стилистически безразличной или практически невозпроизводимой (фита, "и" десятиричное). Нам показалось уместным сохранить некоторые устаревшие грамматические и орфографические нормы, а также пунктуацию, хотя выбор наш был, разумеется, чисто вкусовым. Правда, и само бакинское издание, сохранившее от старой орфографии "и" десятиричное и фиту, но оставившее в прошлой жизни ер и ять, не назовешь образцом последовательности. В текст Иванова внесены в косых скобках переводы иноязычных цитат и слов, если значение последних не вполне ясно из контекста; некоторые поправки внесены в научный аппарат. Вместо сокращенных ссылок на научную литературу в текст введены в косых скобках порядковые номера изданий из списка литературы, помещенного в конце. Для постраничных ссылок самого Иванова вместо цифровых обозначений оригинала использованы буквенные для различения с номерами наших примечаний, помещенных после текста. Отсылки Иванова к страницам бакинского издания, предшествующим публикуемой здесь главе или следующим за нею, оставлены без изменений и, как правило, комментируются в наших примечаниях. Отсылки Иванова к своему тексту в пределах публикуемой главы заменены на отсылки к страницам настоящего издания. В наших примечаниях (и статье) применена та же система латинской транскрипции греческого текста, какая была принята Ивановым в "Дионисе и прадионисийстве" (далее — ДиП).

Н.В.Котрелеву, знатоку творчества Вяч. Иванова, прочитавшему рукопись, публикатор приносит свою благодарность за ценные замечания и уточнения.

Н.В.Брагинская

Es giebt nur einen Gott, Dionysos,
und einen Künstler, Aeschylos.
/"Есть лишь один бог — Дионис, и
один художник — Эсхил"/.

*Последние слова последней работы
А.Дюмерисса (Die Entstehung der
Tragoedie).*

Обрядовый дуализм, породивший катартику (гл. X, § 1, 2, 9)¹, определил и судьбы мусических искусств, еще всецело подчиненных культу. Главнейшие виды поэзии и музыки вошли в богослужебный круг небожителей и были поставлены

под их опеку; остальные достались в удел богам подземным. В общем, границу обоих родов была признана черта, разделяющая сферы струнной и духовой музыки: первая отвечает первому, вторая второму роду. Так как игра на флейте удержалась, однако, — в силу древнейшей, по-видимому, хотя и чуждой Гомеру, традиции, — при *всех* жертвоприношениях, кроме отдельных исключительных (*anauloi thysiai* /"бесфлейтные жертвоприношения"/) и надгробных; так как, с другой стороны, миф приписывает изобретение кифары аркадскому Гермю, богу хтоническому, и видит в доисторических фракийских певцах, предводимых хтоническим Орфеем, как и в хтоническом Лине, лирников, — то можно думать, что упомянутое разделение не было первоначальным^а; во всяком случае, оно положено в основу эпического канона.

Так возникают два противоположных мусикийских строя, которые условно можно было бы назвать, поскольку они соответствуют и ладам, античным "мажором" и "минором", с необходимою, впрочем, оговоркой, что последний носил характер смешанный, — жалобный только наполовину, наполовину же возбудительный и энтузиастический. Напротив, первый, излюбленный дорийцами, отличался единством и цельностью *êthos'a* и представлял собою, по виду психологического воздействия, цели которого он преследовал, начало меры, душевного сосредоточения и равновесия. Он был силою, собирающею в одно все мужественные энергии души, согласно поднимающею их для отражения грозящей опасности или торжества одержанной победы и вновь обращающей победителя к строгому самообладанию, — силою, следовательно, воински воспитательною и граждански устроительною, — выражением принципов эвномии и гармонии. Амфиону, чтобы одною силою музыки сложить стены Фив, — Терпандру, чтобы умирить междоусобие в Спарте, — потребна лира. Возглавляется этот род величаво замедленными номами Терпандра и тем исконным в эллинстве пэаном, о чрезвычайной действительности которого, проявившейся в битве при Саламине, повествует ее участник — Эсхил. В трагедии "Персы" вестник из стана варваров так вспоминает утро приснопамятного дня (*Pers.* 386 sqq.):

Но вот и белоконый день сиянием
Одел всю землю. Первый издаече нас
Достигший звук был эллинов молящихся
Пэан согласный: вторили отзывами
Утесы островные кликам воинским.

^а Флейта, встречающаяся на изображениях микенской эпохи, была, вероятно, заимствована древнейшими "ахейцами" у до-эллинского населения Эллады вместе с другими формами его культуры; новая волна пришельцев эллинской крови принесли с собою первобытную формингу. Позднейшее малоазиатское влияние, особенно после вторжения киммерийцев во Фригию в VII веке, только восстановило, распространило и упрочило употребление флейты в эллинстве, впервые ознакомив его и с восточными ладами.

Тут страх напал на варваров, обмануток
 В своей надежде: явно, не пред бегством враг
 Воспел с великой силой гимн торжественный*.

И в другом месте (Sept. 268 sqq.) тот же поэт отмечает как испытанное средство победы своеобразный, смущающий противника клич, отличительный и изначальный признак пэана:

Брось к небу вопль победный, возгласи пэан!
 Он эллинам обычен, сей священный клич;
 В своих он бодрость будит, в сердце вражьем страх.

Некогда этот клич был не менее энтузиастическим вызыванием (*ololygmos* /звукотип. "ликующий крик"/), чем запев дифирамба⁶. Та соборная магия, следы которой еще столь свежи в Гомеровом описании отвращающего чуму пэана "ахейских отроков" (*kurioi Achaiôn* — Ил. I, 473), осуществлялась, по-видимому, в формах оргиастического обряда. В конце развития лирной музыки намечается, как ее идеальный предел, как полнота ее совершенства, это абсолютно геси-хастический: чистая гармония, которую владеют Музы, есть недвижимый покой бытия, застывшего в прекрасном богоявлении космоса. Мысль элеатов о неподвижности истинно сущего кажется последним откровением эпохи гимнов. Когда по одному преданию³, пиерийския нимфы Эмафиды, в состязании с Музами-Пиеридами, запели, — вся природа запела с ними и явила ей присущее всеодушевление, всеоживление; но подняли голос их божественныя соперницы, — и потоки вод удержали свой бег, и светила ночи остановились в небе: только Пегас ударом копыта прервал оцепенелое очарование мира. В первой пифийской оде Пиндар поет о том, как золотая форминга Аполлона и Муз погружает Зевсова орла в сладкую дрему. Симонид, изображая волшебную силу песнопений Орфея, говорит, что ветерок не смел прошелестеть в

* Стихотворные переводы здесь и далее принадлежат Вяч. Иванову.

⁶ Ср. *Num. hymn. in Ap. Pyth. 267* (выше, с.35)². Xenoph. *Anab. IV, 3, 19*: *epaianizon pantes hoi stratiôtai kai anêlalazon, synôlyzon de kai gynaiques hapasai* /"все войны возгласили пэан и издали боевой клич, и все женщины вместе с ними подняли ликующий вопль"/.— Пэанический *ololygmos* /"воплъ"/ описывает Эсхил в вышеприведенных стихах из "Семи против Фив" как *thystas boê* /"воплъ при жертвоприношении"/. В объяснение слов поэта: *hellênikon nomisma thystados boês* /"эллинский обычай вопля при жертвоприношении"/ — схолиаст замечает: *tês para tais thysiais ginomenês, aph' hês eniote kai hê bakchê* /"(воплъ), какой бывает при принесении жертв и по которому иногда и вакханка тоже (именуется прижертвенной)"/. Итак, он сближает *thystas* /"прижертвенную"/ и *thyias* /"тиаду"/. И если, как он продолжает, *pepomismenon Hellêsi para tais thysiais ololyzein* /"у эллинов было в обычае при жертвоприношениях издавать ликующий вопль"/ (ср. /15, с.79, 112/), — мы вправе предполагать в этом ритуальном вызывании и сопровождающем его звуке флейт отголоски первоначального энтузиазма, свойственного всем культам вообще до эпохи обрядового двоеначия.

листве, дабы не нарушить медвяной мелодии, — и в другом фрагменте, едва ли правильно отделяемом от приводимого, уподобляет наставшую тишину "священному затишью" последних недель зимы, когда алкионы выют гнезда на гладком море⁴.

Это был лирный, или кифародический, строй, враждебно отграничившийся вначале от строя авлетического, душевно-движущего и подвижного по преимуществу, возглавляемого мелодиями Олимпа, зачинателя напевов, подслушанных у горного сатира Марсия. Борьба между Аполлоновой связующей струнной музыкой (*ton Apollōna meth' hēsychias kai taxēds melpontes* / "воспевающей Аполлона спокойно и стройно"/, говорит Филохор у Афиняев XIV, 628a) и прадионисийского разымчивой флейтой составляет одну из знаменательнейших страниц в истории древнейшей эллинской культуры. Еще в V веке спор об историческом первенстве той или другой живо занимал умы⁵. Примирение, впрочем, наступило уже с провозглашением союза дельфийских братьев⁶. Мы не будем изображать этой борьбы, чтобы не удлинять своего пути; ответим лишь на вопрос об ее происхождении. Почему Аполлоновой стала кифара Гермия? Гомерова община избрала могущественного оградителя Аполлона своим заступником и его сугубому возвеличению себя посвятила. Превознося в дельфийском гимне его мощь, начиная Илиаду с изображения ужасных последствий его гнева за оскорбление его служителей^в, она тем оберегала себя самое и укрепляла свою нравственную власть. В ней бог-лучник стал богом-лирником, защитник певцов — их чиновником. Эпос, из плача выросший, перестал быть плачем, оставшись "славой", ибо вошел, покровительствуемый Аполлоном, в богослужебный круг олимпийских богов. Его общий строй сделался гесихастическим; пластически-созерцательным и отрешенным от аффекта — его тон; пафос — отраженным в далекой и безбольной зеркальности художественного видения.

Аполлоново искусство было завоевательным. Недаром аэды, слагатели "слав", в качестве запевал женского хора участвуют и в плачах (Ил. XXIV, 721); ограничивая своим влиянием сотрудничеством эту исконную область женского экстаза (*ibid.* и VI, 499 и сл.; ср. Одис. XXIV, 60), они, конечно, преобразуют и ее на свой новый лад. Приписание Олимпу, наряду с плачевными, тренетическими^г, и других авлетических номов, особенно в честь Аполлона и Афины, свидетельствует, в свою очередь, о соответственном приспособлении некоторых частей авлетики к строю аполлоновскому. То же можно предполагать и о пифийском номе Сакады, победителя на первом авлетическом агоне в Дельфах (в 582 г.)⁷

^в Кажется, что в основу первой песни Илиады заложен самостоятельный некогда гимн, начинавшийся словами *mēnin aeide, thea, hēkatēbolu Apollōnos* / "гнев, богиня, воспой далекого разящего Аполлона"/.

^г Aristoph. Equ. /19/ и схолия к этому месту/.

В некоторой мере сохранила форму первоначальных заплачек элегия: гекзаметр элегического двустушия провозглашает имя и деяние; в пентаметре плачевный хор, разделенный, быть может, на два клира, двумя амебейными полустушиями, близкими к дохмиям, подтверждает и развивает под звуки флейт сообщение "героического стиха"^д. Легенда об изобретении элегии в состоянии исступления и мнения древних о ее происхождении из женских причитаний достойны внимания: по-видимому, ее передали аздам малоазийския плачѣи и воплиницы. Еще в биографическом предании о Мимнерме сквозит ее истинное обрядовое значение, неотделимое от служения женщин^е. В пирашественный чин входит она естественно, поскольку пир удерживает черты поминального ритуала. Но и этот столь определенно авлодический род теоретически рассматривается древними как побочная ветвь эпоса, всецело отданного новому Мусагету — Аполлону.

Наконец, сменившая эпос и воспреобладавшая над ним в круге светлых богослужений вышним лирика двинулась по пути, эпосом предначертанному, и даже в царстве мелики монодической мы слышим заявление Сапфо, что в доме служительниц Музы не должна раздаваться жалобная песнь по усопшим^е. Оттого хоровыя эполирические кантаты Стесихора, вопреки своему героическому пафосу и полной формальной возможности драматического развития, остались вне генеалогической линии трагедии. Аполлонийский "мажор" торжествует повсюду, стесняя произрастание побегов иного мусического строя, тренетического и энтусиастического. Отношение же трагедии к эпосу определяется именно ее тоном, ибо она не просто драматизация эпоса (гл. X, § 9)¹⁰, но его переложение, или транспозиция, в другой лад, который, употребляя фигуру уподобления, назвали мы древним "минором": трагедия — Гомеров эпос в античном "миноре". И из условий этого другого строя, лада и обряда проистекала, как следствие, и ее драматическая форма.

Древние почитали какой-либо род мусического искусства впервые определившимся и существующим, как таковой, лишь с того времени, когда он, выделившись из чисто обрядовой сферы безличного соборного творчества, бывал, наконец, "возводим в перл создания" формально усовершенствованным и неизбежно ограничившим его мусическим художником. Так, народные иамбы женского оргиастического культа хтонической Деметры были введены в мусический круг Архилохом, который, при всей неукротимости его личного художественного темперамента, может быть признан с этой точки

^д Это принципиально оправдывает и объясняет ту позднейшую и неудачную амплификацию вступления в Илиаду вставными пентаметрами, которая была приписана Пигрету Галикарнасскому⁹.

^е Fr. 103k /3/: u gar oikiâi eu moisopolôn themis thrênon emmenai, uk amni prepei tade /"не подобает, чтоб плач раздавался в жилище почитателей Муз, и нам это тоже не годится"/. Недаром в прологе Эврипидовой "Алжесты" Аполлон удаляется из дома Адметова, чтобы избежать осквернения смертью.

зрения укротителем иамба. Если такого художника не знала историческая память, его постулировало quasi-историческое предание, и художественная школа, разрабатывавшая данный род, получала своего архегета: отсюда предание об Арионе, творце "трагического строя", как самостоятельной ветви дифирамба. Не подлежит сомнению, что многочисленные виды энтузиастической и тренетической музыки существовали наравне с народной песней за пределами мусического канона и, как она, издавна забылись и исчезли. Так утратилась уже в древности первобытная буколическая поэзия, или начатки таковой, на Эвбее и в Аркадии, по Лаконии и Сицилии. Один дифирамб (и это было победою новой, Дионисовой религии) относительно рано, еще до Архилоха (с.114)¹¹, чье имя во всяком случае возглавляет одну из древнейших его форм, определился как самостоятельный род в соответствующем обрядовом круге на островах и был религиозно канонизован в своей специфической, глубоко коренящейся в прадионисийском прошлом особенности. Свободный, в качестве песни Дионисовой, от стеснений, обусловленных обрядовым дуализмом, он мог соединять в себе противоположные крайности энтузиазма, от пиршественного веселья^ж до экстатической скорби¹². Неудивительно, что его мелодии смешиваются с нестройными кликами³. Этот предносившийся воображению Эсхила, дикий, "оргиастический и патетический" (*orgiastikos kai pathêtikos*), как говорит Аристотель¹³, дифирамб был, очевидно, не тот, весенний и веселый, аттический, о котором дает представление хотя бы, например, надпись (Антигена?), приписанная Симониду, о победах фили Акамантиды на хоровых агонах афинских Анфестерий:

В хорах колена сынов Акамантовых не однажды Оры
Свой клик сливали с плющеувенчанным дифирамбом, —
Оры, начальницы игр Дионисовых, — и весенней розой,
И митрой кудри звонко-ликующих увивали^и.

Но громкия взывания восторга и испуга равно отмечены у обоих поэтов. Плутарх (см. выше, с.158), говоря о дифирамбе как о песнопении энтузиастическом, указывает на отличительную для него внезапность переходов, неожиданный смены настроений, возбужденную неровность тона (*anômalia*)¹⁴.

^ж Эпихарм в "Филоктете" (Athên. XIV, 628b): *uk esti dithyrambos, hokch' hydôr riêis* /"это не дифирамб, когда пьешь воду"/. Героическая ипостаси Диониса *en oinôi kai methêi melromenu* /"за вином и в опьяненье воспеваемого"/ суть *Akratos* /"Несмешанный"/ и *Akratopotês* /"Пьющий несмешанное (вино)"/ в аттическом Мунихии. В Фигали сам Дионис *Akratorphoros* /"Приносящий несмешанное вино"/.

³ Aesch. Fr. 392: *mixoëan prepei dithyrambon homartein /synkômon Dionusôi* — "Дионису подобает, чтоб ему сопутствовал смешанный с криками дифирамб, участник вакхического шествия"/.

^и Sim. Fr. 146 /3/: *pollaki dê phylês Akamantidos en chroisin nôrai // anôlolyxan kissophorois epi dithyrambois // hai Dionysia-des, mitraisi de kai rhodôn aôtois sophôn aoidôn eskiasan liparan etheiran.*

В противоположность другим мусическим родам дифирамб является изначально многообразным и разнообразным. В самом деле, в эту единственно данную форму теснилось избыточное до чрезмерности содержание, потому что не было другого органа для мусического выражения всего того, что можно назвать патетическим в выше (гл. X) раскрытом объеме этого понятия¹⁵. Патетизм дифирамба предрасполагает его к сближению с обрядами героического культа, как это видно из перехода пелопоннесских героических действий в дифирамбическое служение, — почему hypothesis /"сюжет"/ из героического цикла обосновывает впоследствии отнесение соответствующих гимнов к разряду дифирамбов^к. В дифирамбе эллинская музыка впервые себя обретает, и без него невозможно было бы роскошное развитие хоровых форм в искусстве Пиндара или трагиков. Он был воплощением "духа музыки", и не только торжествующий подъем рвущегося за все пределы жизненного избытка находил в нем простор и голос. Все ночное и страстное, все мистически неизреченное и психологически бессознательное, все, не подчинявшееся в своем слепом и неукротимом стремлении устойчивому строю и успокоительному согласию, — что дотоле бежало, как буйно пенящаяся вода, по дну темных, тесных ущелий, — будто вдруг рухнуло в открывшуюся глубокую котловину, обращая ее в до краев переполненное озеро: так переполнен был древнейший дифирамб. Великая река, вытекающая из того озера, именуется Трагедией.

Если трагедия вообще развилась из какой-либо предшествующей формы мусических искусств, то развитие ее именно из дифирамба доказывается путем исключения всех остальных. Можно было бы попытаться ослабить это положение разве лишь указанием на тренос; но последний не отлился в единую законченную и самостоятельную форму и потому отчасти вошел в аполлонийский круг (таковы, по-видимому, "плачи" Пиндара и Симонида)¹⁶, отчасти, как мы увидим это и ниже, был вобран дифирамбом; чему не противоречит, конечно, спорадическое сохранение независимых от последнего поместных плачевных обрядов, не доразвившихся до искусства. С другой стороны, дифирамб не мог не породить трагедии, если действительно богато силами и чревато возможностями было содержание, отвергнутое условиями аполлонийского канона и отведенное его заграждением в русло дифирамба. Но мы знаем дикое изобилие этого содержания, его давнее накопление и все растущее напряжение — из истории прадионийских культов и новой волны оргиастического брожения, разрешившегося катарсисом Дионисовой религии, как и из

^к Plut. De mus. 10: peri de tu Xenokritu... amphisbêteitai, ei paianôn poiêtês gegonen, hêrôika (Crusius, ms.: hêrôikôn) gar hypotheseôn pragmata echusôn poiêtên gegonenaî phasin auton, dio kai tinas dithyrambus kalein autu tas hypotheseis /"А о Ксенокрите... спорят, был ли он сочинителем пэанов, ибо, говорят, он был сочинителем сложных сюжетов (или „пес") о деяниях героев, отчего иные даже зовут его сюжеты („песны") дифирамбами"/ 16, стб. 1210/.

исследования внутренней природы эллинского богопочитания вообще (гл. X, § 1)¹⁷ Таковы общия основания, не позволяющая нам усомниться по существу в точности Аристотелева показания: "Трагедия пошла, в своем постепенном развитии, от запевал дифирамба, но испытала много перемен, пока не нашла окончательно соответствующей своей природе формы"¹⁸

Не противоречит ли себе, однако, как думают некоторые ученые, вполне признающие достоверность приведенного свидетельства^М, тот же автор, утверждая через несколько строк сделанной с его слов записи происхождение трагедии из действия Сатиров^Н? Явно, он не усматривал противоречия в сопоставлении этих обоих положений. Итак, Сатиры представлялись ему ближайшими соучастниками или исполнителями того дифирамбического служения, которое было зерном прорастающей трагедии. В какой мере это мыслимо и вероятно, обнаружит последующее рассуждение; но что характери-

¹⁷ Aristot. Poët. 4, p. 1449 a: Genomenê an ap' archês autoschediastikês kai autê (sc. hê tragôidia) kai hê kômôidia, kai hê men apo tôn exarchontôn ton dithyrambon, hê de apo tôn ta phallika, — kata mikron êuxêthê pragontôn hoson egineto phaneron autês, kai pollas metabolas metabalusa hê tragôidia epausato, epei êsche tên hautês physin.

^М /4, с. 259, примеч. 4/: Dieser Anschauung, die wir kaum bestreiten können widerspricht /.../ die andere Behauptung bei demselben Aristoteles, dass die Tragödie aus dem Satyrspiel erwachsen sei, die auch bei Suidas ("uden pros ton Dionyson") vorliegt. Die Angaben des Aristoteles beruhen zum grössten Theil auf Konstruktion besonders in zwei Punkten: 1) alle Poësie geht aus von autoschediasmata einzelner (Poët. 4, p. 1448 b 23; daher die exarchontes); 2) die Entwicklung der Kunstgattungen steht unter einem teleologischen Gesetz (Poët. 4, p. 1449 a 14; vgl. Aristot. Phys. II, 8, p. 198 b). /"Этому мнению, оппорить которое мы не можем противостоит другое утверждение у того же Аристотеля, что Трагедия выросла из сатировой драмы, что сообщается и у Свида („ничего от Диониса“). То, что сообщает Аристотель, представляет собой главным образом собственную его конструкцию, особенно в двух пунктах: 1) всякая поэзия возникает из импровизаций отдельных людей — Poët. 4, p. 1448 b 23; отсюда и „запевалы дифирамба“); 2) развитие родов искусства подчинено телеологическому закону (Poët. 4, p. 1449 a 14; ср. Aristot. Phys. II, 8, p. 198b)"/. Допущению чистой конструктивности противоречат конкретныя свидетельства, — например Солоново, о котором ниже. Теория импровизации тесно связана (Poët. p. 1448b) с теорией подражания и восходит к другому источнику, чем Аристотелева история дифирамба и его учение о катарсисе /Дип, с. 204, примеч. 1, с. 208/; запевалы дифирамба засвидетельствованы Архилохом. Наконец, телеологическое понимание эволюции ничего не меняет в ея эмпирической схеме.

^Н Aristot. Poët. 1449a 19; eti de to megethos' ek mikrôn mythôn kai lexeôs geloiâs dia to ek satyriku metabalein opse apesemynthê /"то же и с объемом: (начав) с мелких сюжетов и потешных речей, — ибо изменению подвергалось сатирическое — (трагедия) поздно обрела величие"/.

стика Сатиров у Аристотеля отвечает вполне тому, чем было их действие в VI веке, — мы едва ли вправе ожидать: *mikroi mythoi* и *lexis geloia* /"мелкие сюжеты" и "потешная речь"/ свойственны, как ея исключительное содержание, аттической драме Сатиров V века — именно потому, что она была всецело отделена от трагедии, в раннем же синкретическом действе трагически-плачевное было причудливо смешано с разнузданно-веселым. Но если бы даже Аристотель и не имел правильного представления о древнейшем дифирамбе Сатиров, из которых он выводит трагедию, из этого отнюдь не следовало бы, что самые факты, им устанавливаемые, означены неверно. Не кажутся Аристотелевы положения и плодом рассудочной мысли, ибо предположение миметической импровизации, из которого автор "Поэтики" исходит, не приводит априорно ни к дифирамбу, ни к Сатирам; напротив, оба эти явления затруднительно осложняют простые линии отвлеченно-эстетической теории.

2

В эллинизме то первобытное, еще не расчлененное единство мусических искусств, которое Александр Веселовский назвал, описывая его как общую всем народам начальную стадию поэзии, искусством синкретическим, оставило глубокие и неизгладимые следы как в нерасторжимом соединении поэтического слова с музыкой и пляской, так и в многообразных проявлениях закона "амебейности" (антифонии, респонсии, альтернации), от Гомерова запева: *ton d'arameibomenos prosephê* /"ему отвечая, сказал"/ и амебейного плача Гомеровых Муз¹⁹ до строфической архитектоники хоровой песни и агонистических форм эполиры, в роде, например, буколиязма. Этим сказано, что драма существовала у эллинов *in statu nascendi* /"в состоянии зарождения"/ раньше эпоса и, поскольку передала последнему и свой патетический характер, и свою амебейность, должна быть предполагаема его праматерью (ср. гл. X, § 1)²⁰. Спрашивается, как долго сохранялись остатки народного действия преимущественно на материке Эллады, в то время как в малоазийских колониях на основах феодального быта развивалось искусство аэдов.

Миметическая пляска характера воинственного, уже только типически изображающая единоборство и гибель воителя, известны наравне с приуроченными к определенному месту и имени героя стародавними обрядовыми действиями, каковы фракийские поединки на кургане Гарпалики (с. 83)²¹. Так, Ксенофонт в своем повествовании об отступлении десяти тысяч эллинов дает следующее описание воинских потех в Эллинском стане, коими сопровождалось угощение пафлагонских послов: "Когда совершены были возлияния и спет пэан, первыми встали фракийцы и под звуки флейт плясали в оружии; высоко и легко прыгали они, размахивая ножами; под конец же один поражает другого, как всем показалось — на смерть, но тот лишь притворился убитым. Пафлагонцы вскричали, а нанеший удар снял оружие с побежденного и уда-

лился с песнью во славу Ситалка; другие же фракийцы вынесли многого мертвеца. После того выступили фессалийцы из Эна и Магнесии и исполнили в оружии пляску, именуемую „Карпэей“. Вот в чем она состоит. Один, сложив оружие на-земь, представляет сеющего и пашущего, причем часто оглядывается, как бы опасаясь нападения; тем временем подкрадывается разбойник. Завидев его, первый схватывает оружие, устремляется навстречу идущему, и сражается с ним за свой упряг. Все эти действия производятся ритмически под мелодию флейты. Наконец, или грабитель связывает пахаря и угоняет волов, или пахарь одолевает грабителя, скручивает ему руки за спину и гонит его, впряженного в плуг, вместе с волами^а. В первом действе должно предполагать тренетическое завершение, которое, вероятно, было опущено как неуместное на пиршественном собрании; во втором перед нами то соединение патетического обряда с магическим аграрным (καρραία от καρρος /Карпэя от "плод"/), какое мы встречаем и в афинских буфониях (с.140—143)²². Мотив поединка был, по-видимому, любимым мотивом подражательных поминальных игрищ. Так можно, с Нильссоном, видеть в элевтерейском сказании о единоборстве Ксанфа и Меланэгиды этнологию обрядовых дионисийских действий, изображавших поединков^б.

Миметические пляски и плачи на заветных урочищах, у истари прославленных курганов — μιμησεῖς παθῶν (с.194)²³ — были видом древнейшего синкретического искусства, и, не прекращаясь за весь эпический период, дожили до относительно позднего времени. Таковы были предположительно "хоры козлов" — τραγικοί χοροί — в Сикионе VI века (с.60 и сл., 192), упоминание коих у Геродота, при всей его беглости, заставляет поучивствовать в этом обрядовом действе исконное местное установление²⁴.

Объектом плача и прославления были "герои", исполнители — уже не просто, как думает Шмид, сельчане, αγροικοί, в козьих шкурах (τραγῆδωραι αἰγῶν /"трагэ — шкуры коз"/), но сельчане идеализованные, — ряженные, изображавшие козловидных Сатиров²⁵. Это другой тип миметизма, параллельный вышеописанному, воинственному, — тип лирический и патетический по преимуществу, наиболее родственный Дионису, поскольку последний различается от своего яростного двойника — Арея. Козлы-Сатиры в Пелопоннесе, в других же местах "кони" (ἵπποισι) — Силены — были близки героям как хтонические демоны — точнее, быть может, согласно догадке Дитериха, демонические выходцы из могил²⁶, спутники возвращающейся из подземного царства Персефоны по изображениям на вазах, — души умерших людей, совлекшиеся человеческой индивидуации, слитые в своей стихийной жизни со стихийною жизнью природы: в основе представления лежит все та же древнеарийская идея палингенесии, но смутная и не доразвившаяся до утверждения нового полного вочеловечения. Ди-

^а Xenoph. Anab. VI, 1, 5—8.

^б Nilsson в статье о происхождении трагедии /9/.

кие и шалые, мрачные и веселые вместе, знающие вековечный устав земли и не понимающие установлений человеческих, пу- гливо чуждающиеся проявлений высшего идеального сознания, свойственного верховным жителям эфира и открытого людям (так пугаются Софокловы "следопыты" чужеродных им звуков кифары Гермия), — они приносят с собой из плодотворящего Аида новый приток жизненных сил, пробуждают растительность, множат приплод, усиливают чадородие: описываемая игрища естественно связывались с сельскою магией, как и весь на- родный культ героев.

О Дионисе еще не было речи в этом круге, энтузиастиче- ском и дионисийском по духу, прадионисийском по своим ис- торическим корням. Такое начало драмы принуждены мы пред- полагать, исходя из соображений о первоначальном синкре- тическом действе и опираясь на указания о характере народ- ного героического культа. О Сатирах же знаем, что не Дио- нис их с собою привел, но что они, не знавшие над собой раньше прямого владыки и толпившиеся всего охотнее вокруг Пана и аркадского Гермия, дружно обступили бога мэнад, "бога-героя", когда он разоблачился в эллинстве, и, лас- ково принятые им в подданство, уже не отлучались более от его священного сонма. Заключение Риджуэя от современных нам фракийских *survivals* /"пережитках"/ (см. с.110 и сл.) к условиям происхождения трагедии неприемлемо²⁷; но ценно его напоминание о гробнице или о могиле как сценическом средоточии многих трагедий ("Персы" и "Хоэфоры" Эсхила; "Аянт", "Антигона", "Эдип Колонский" Софокла; "Елена" и "Гекуба" Эврипида), о надгробных жертвоприношениях, меж- ду прочим и человеческих, в трагедии, о явлении на орхест- ре встающих из кургана призраков^В. Едва ли возможно, при наличности этих следов, не усматривать схемы будущей тра- гедии в круговом плачевном хоре, поющем и плачущем вокруг героической могилы, — быть может, с обреченным на смерть, как иногда на представлении трагедий в императорском Риме, в личине чествуемого умершего, как на римских похоронах, стоящем в середине оргийного круга^Г. Уже Нильссон, в упо- мянутом выше исследовании, с величайшею убедительностью показал, что героический тренос составляет собственное яд- ро трагедии^Д.

^В /17, стб. 28 и 31/.

^Г См. автора "Религия Диониса" в "Вопросах Жизни" за 1905 г. /2/. — Из Schol. Aristid. p.216 Frommel: en tēi kreūrgiāi tu Pelopos ōrchēsato ho Pan 7"во время разрубания мяса Пелопса плясал Пан"/ — можно заключить, предполагая в мифе aition обряда, что в прадиони- сийских действиях о Пелопсе, по-видимому омофагических, плясали коз- лы, предводимые Паном²⁸

^Д См. примеч. /6/. — Погребальный хороводный танец, сопровождав- ший тренос, изображен на одной дипилонской вазе (Monumenti inediti publicati dell'Istituto di corrispondenza archeologica IX, 39). Из Мегары высылался в Коринф хор из пятидесяти юношей и девушек для участия в поминальных торжествах рода Бакхиадов (Megareōn dakrya /"слезы (оплакивание) мегарцев"/). См. Reisch в статье о "хоре" /11,

Но если сикионские хоры VI века, оплакивавшие героя Адраста и не желавшие, по Геродоту, славить Диониса, кажутся непосредственно прорастающими из героического пра-дательства, какой смысл имело мероприятие градоладыки, который "отдал" (αρεδβκε) хоры Дионису? Значит ли это, что Клисфен "возвратил" их богу как его исконное достояние (ср. с. 60)³⁰ или же, как толкует Риджуэй, что он перенес их с Адраста на Диониса? Мы полагаем, что в глазах Клисфена все героическое и патетическое было делом Дионисовым, ибо такова была мысль эпохи; но местные религиозные представления противились новшеству, и недовольные сикионцы могли возражать тиранну: "что нам и Адрасту до Диониса?" (см. с. 57)³¹. Клисфен усматривал в своеобразном обряде общий тип дифирамбического служения; сикионцы же знали в нем независимый от дифирамба стародавний обычай. Перенесенные на Диониса, трагические хоры представили собою во всяком случае драматический вид дифирамба. Очевидно, последний, распространяясь по Пелопоннесу с островов, вовлекал в свой круг все связанные с культом героев оргиастические лицедейства Сатиров. Свое завершение этот процесс находит в мусической реформе дифирамба, ознаменованной именем Ариона.

Перенесение трагических хоров на Диониса было облегчено следующими обстоятельствами. Во-первых, если, как думал Велькер и в чем без достаточных, на наш взгляд, оснований усомнились некоторые новые исследователи (Шмид, Рейш и др.), страсти Адраста были прославляемы "трагическими хорами" в собственном смысле, т.е. хорами действительных τραγοί, или козловидных Сатиров^e, и действие, оставаясь из года в год одним и тем же, не требовало новизны ролей и смены личин, то надлежало только посреди хорова поставить Диониса вместо Адраста, чтобы превратить обряд в величание страстей уже не Адрастовых, а Дионисовых³². Во-вторых, островной дифирамб одинаково исполнялся круговым, или киклическим, хором, неизменно сохранившимся и в более позднюю эпоху, и, поскольку приближался к типу действия, состоял в диалоге между хором и запевалой, упоминаемым уже во фрагменте дифирамба Архилохова, как и в Гомеровом описании плачей над телом Гектора³³. Творческая самостоятельность этого древнего запевалы в хоре, подхватывающем его запев или возглашение, отвечающем на его слова согласием или противоречием, действующем так или иначе в зависимости от его действий, — обусловила собою, как, видимо, полагает и Аристотель, возможность драматического движения. Запевало нашей народной песни сохранил от могущественного почина, ему некогда предоставленного, лишь малые остатки инициативы чисто мелодической; иное значение

стб. 2376/. Впервые о связи трагедии с похоронными и поминальными обрядами стал догадываться Крузиус в 1904 г.²⁹

^e Етум. М. 764: τραγῳδία, ἡοτὶ πολλὰ ἡοὶ χοροὶ ἐκ Σατυρῶν συνίσταντο, ἡὺς ἐκαλὺν τραγὺς / "трагедия, ибо хоры состояли в основном из Сатиров, которых звали трагами"/.

принадлежало ему на заре возникающей трагедии³⁴. Если указанные обстоятельства облегчали перенесение трагических хоров на Диониса, то религиозный императив сделал это нововведение прямо необходимым: Дионисова религия обнимала свою универсальную идеей все, что до того творилось обособленно во имя отдельных местных героев.

Что же могло составлять содержание новых трагических действий, отданных Дионису, и если страсти бога, то какие именно? Мы не думаем ни о преследовании божественного младенца Ликургом, — предмете позднейшей Эсхиловой трагедии, как о мифе чужедальном, — ни об орфических Титанах и тех страстях, что изображались в мистериях аттических Ликомидов (см. ниже, § 6, примеч. /ж/); но, подобно тому как в действе Адрастовом оплакивалось, всего скорее, его сошествие в подземное царство, так и Дионис должен был представляться в этом круге нисходящим в Аид и под конец, быть может, восстающим из царства мертвых в ликующем сонме Сатиров³⁵. Во всяком случае, перед нами энтузиастический и патетический обряд, еще далекий от всякого искусства, исключительно героический вначале, потом своеобразно сочетающий прадионисийское предание народного героического культа с перекрестным течением дифирамба, также вначале прадионисийского, но в изучаемую эпоху уже Дионисова, — того дифирамба, которому еще на его древней критской родине не могли быть чужды исконные критские священные действия (с. 112, 126)³⁶.

Не должно притом представлять себе собственно драматический принцип определенно выраженным в древнейших трагических хорах: драматическое движение в этот зачаточный период драмы было, конечно, еще менее значительно, чем в ранней аттической трагедии, уже, однако, самоопределившейся, или, по выражению Аристотеля, "нашедшей свою природу"³⁷. Так, мы не думаем даже, что в действе страстей Адрастовых наглядно изображалось убийство Адраста Меланиппом или что страстной герой выезжал на своем черном коне: о Меланиппе могла идти речь, но едва ли появлялся он сам. Недаром, по Геродоту, хоры только "величали", или "славили", страсти Адраста (*pathea egerairon*). Примечательно, что обрядовые изображения поединков, по-видимому, никак

Ж "О том, чтобы на празднестве Дионисовом оплакивались Дионисовы страсти, не может быть более никакой речи (здесь автору вспомнилось, как род внушения, решительное *Leiden gibt es nicht* /„Страстей здесь нет“/ Вилламовица). Позднейшие (?) учения орфического культа здесь во всяком случае не имеют места, как нет места в древних Афинах и растерзанию бога в зверином виде, которое, без сомнения, изображалось в других местах и других культах" /7, с. 175/. Об отношении аттической драмы к мотиву божественных страстей еще будет речь ниже; что же до сикионских хоров, очевидно, что они, будучи патетическими, не могли бы вовсе быть перенесены на Диониса, если бы при самой замене героя богом не остались верны своему основному назначению: *pathea gerairein* /"справлять страсти"/.

не повлияли на возникновение трагедии³. Миметизм этого рода мы находим у многочисленных племен, но трагедия родилась в одном эллинстве, и притом родилась не из подражательного внешнего действия, а поистине "из духа музыки". Именно дифирамбическое потребно было для ее рождения: музыкальный энтузиазм и экстаз инобытия, или превращения, переживаемые религиозно в обрядовом действии, — вот основа всего ее состава. И если бы из действий иного типа развивалась трагедия, как могла бы она утратить это родовое свое наследие? Но аттическая оркестра не знает поединка, или преследования, или убийства: дело вестников оповещать о всем внешне-действенном хороводов и лицедевов, предстоящих тимеле. И единственное физическое движение, уместное в священной округе, — пляска, мусическая сестра напевного слова.

3

У Свиды читаем об Арионе^а, что он был "изобретателем трагического строя (мы разумеем: сделал этот род впервые искусство) и первый поставил хор (разумеем: прежние тра-

³ Мысль Нильссона, что трагедия могла придти в Афины с культом Диониса-Элевфера, которому посвящены были Великия Дионисии, из города Элевфер, где легенда об упомянутом выше (примеч. /б/) поединке указывает на дионисийския действия, изображавшия поединок, остается и бездоказательной, и внутренне-неубедительной. Ср. также возражения Вилламовица /20/. Что касается приурочения трагических агоний к празднику Великих Дионисий, тогда как героический характер трагедии естественно сближает ее, по Нильссону, с Аэфестериями, — это приурочение отвечает проявившейся в Аттике тенденции к возвышению Диониса, как бога, над сферой героев; кроме того, и сами герои трагедии уже существенно отделялись от сонма душ навьего дня своим высоким обожествлением. Эти тонкия различия мы приписываем организаторам Дионисова культа в Аттике — орфикам.

^а *Ariôn — legetai kai tragiku tropu heuretês genesthai kai prôtos choron stêsai kai dithyrambon âisai kai onomasai to âidomenon huro tu choru kai Satyrus eisenenkein emmetra legontas*. Мы предложили бы чтение *apo tu choru*, что понимаем в смысле *kata choron*, если бы *huro* не было также употребительно в этом значении; во всяком случае, *huro*, с отнесением дополнения к *âidomenon*, а не *onomasai*, делает речь неприятной и неправильной и, не внося в нее ничего нового, так как уже было *choron stêsai*, безнадежно запутывает, наконец, общий смысл. Ариону приписывается этим изобретение слова "дифирамб" или применение его к хоровому песнопению, согласно на первый взгляд с утверждением Геродота (примеч. /б/); но и Геродот не мог не знать, что хоровой дифирамб существовал и именовался так еще до Ариона, что имя Дифирамб было *epiklesis* /"прозванием"/ самого Диониса³⁸. Что до хоровой формы дифирамба, — "εχαρχαι" Архилоха было всем памятно. Мы толкуем и Геродотово *onomasai* в смысле озаглавления отдельных дифирамбов, что выделяло этот род из общей гимнической поэзии и приближало его к гимнам Стесихора или к проблематическим *tragika dramata* Пиндара³⁹.

гические хоры не были технически обучены и не „ставились“ художником согласно его замыслу и изобретению), и запел дифирамб (итак, сам, по-видимому, выступал запевалю своего драматического дифирамба), и наименовал песнопения по хору (что значит, по нашему мнению: наименовал отдельные дифирамбы разными именами во множественном числе, соотносительно с тем, какой именно сонм представлял собою хор, как и впоследствии pluralis'ом по хору озаглавливались трагедии, комедии, действия Сатиров и дифирамбы — например, „Финикиянки“, „Персы“, „Хорэфоры“, „Осы“, „Всадники“, „Следопыты“, „Отроки“), и ввел Сатиров, говорящих размерною речью (т.е. на место прежней *commedia dell'arte* козлов, ограничив или вовсе устранив их вольную импровизацию, — *autoschediasmata* Аристотеля, — дал твердый стихотворный текст для ролей Сатиров)“.

Приведенное свидетельство зависит, по существу, от Геродота, по словам которого Арион, „первый из людей нам известных, создал дифирамб (разумею опять: возвел дифирамбическое действо из обряда в художество), и наименовал (разумею: отдельные дифирамбы означил соответствующими наименованиями по хору), и обучал дифирамбические хоры в Коринфе“^б, — но кажется истолкованием Геродотового текста на основании дополнительных сведений. Так, Геродот вовсе не упоминает о Сатирах, и сообщение о них у Свида, по-видимому, восходит к грамматической литературе перипатетиков, развивавших слова Аристотеля о действе Сатиров как о колыбели трагедии; мы видели выше (§ 2), что нет причин отвергать Аристотелево утверждение как априорное построение, не обоснованное историко-литературною традицией. Во всяком случае, оба разобранная известия нашли неожиданное, частичное, правда, но существенное подтверждение в виде парафразы из элегий Солона у византийского грамматика Иоанна Диакона, переходившей от одного компилятора к другому без проверки по оригиналу и все же сохранившей нам подлинное мнение величайшего авторитета той эпохи, когда аттическая трагедия только что зачиналась: „впервые трагическое действо ввел Арион из Мефимны, как учит Солон в своих „Элегиях““^в. Поистине, нет уже никакого основания отрицать вместе с Риджузем дорическое происхождение трагедии: признание такового отнюдь не ограничивает наших перспектив на ее отдаленное, до-пелопоннесское прошлое (ср. § 2), и только это признание, с другой стороны, удовлетворительно объясняет и условно-дорический (что неоспо-

^б Herodot. I, 23: kai dithyrambon prōton anthrōpōn tōn hēmēis idmen poiēsanta te kai onomasanta kai didaxanta en Korinthōi.

^в Tēs de tragōdias prōton drama Ariōn ho Mēthymnaios eisēgagen, hōsper Solōn en tais epigraphomenais Elegeiais edidaxen. Достоверность этой цитаты убедительно защитил, остроумно проследив ее генезис, Ф.Ф.Зелинский /1/. Достоверно признает ее и Виламовиц /20/. Последний правильно замечает, что слово Tragōidia Солоном употреблено не было, — оно ведь не укладывается в элегический размер; итак, он говорил о tragikon drama или tragikos tropos⁴¹.

римо) диалект хоровых частей аттической драмы, и упорное появление козлов-Сатиров на почве аттических Силенов — как в Эсхиловом фрагменте из сатировского действия о Прометее, так и в "Следопытах" Софокла⁴⁰.

Думая, с Крузиусом^Г, что приведенное свидетельство из словаря Свида "относится все целиком к дифирамбу", который рассматривается, в согласии с доктриной Аристотеля, как "первичная форма трагедии", и что упомянутый вначале "tragikos tropos отвечает маске Сатиров" в конце приведенного сообщения, — мы не можем согласиться с Рейшем^Д, что оно распадается на три отдельных известия о трех различных нововведениях Ариона, а именно о создании: а) киклического дифирамба, б) трагического действия и, наконец, в) драмы Сатиров. Ясно, что сначала говорится у Свида о трагическом роде поэзии вообще, потом о хоре, в котором этот род осуществлялся (это Геродотовы *tragikoi choroi*, они же *kuklioi*, откуда и круглая, киклическая, оркестра Дионисова театра), и вместе о запевале хора, зачинателе драматического движения (*dithyrambon aisai*), — далее, о разнообразности Арионовых действий, — следовательно, о введении многообразных личин, в зависимости от содержания дифирамбического лицедействия. Что же до Сатиров, заговоривших у Ариона размерно, можно условно допустить с Рейшем, что речь идет о *saturikon drama* в ее начатках, как о завершении ранее исполненного действия, но только как о завершении, непосредственно соединенном с самым действием, а не отделенном от него и не обособившемся, как впоследствии, даже по сюжету, от предшествующей ему трагедии^{41а}. Страсти героя свершились; демонические спутники Дионисовы, обернувшись при изображении героической участи старцами или ключевыми нимфами, принимают свой обычный козлиный облик (*das also war das Traumbilds Kern: /"а это и было сутью виденья!"/*); наступает реакция безудержного веселья, сменяющего собою страстной плач; искони в эти мгновения начиналась пляска в звериных харях (§ 2, примеч. /г/) Арион мог художественно ее усовершенствовать. Возможно думать и о промежуточных вторжениях козлоногого сонма в плачевное действие, имевших в пелопоннесской трагедии, быть может, характер коротких шутовских интерлюдий. Последующее развитие трагедии клонилось к приданию ей большей стройности, гармонии и торжественности; она заграждалась от юмора (*geloia lexis /"потешная речь"/*) шалой ватаги, пока не наступал черед и для ее резвых игр.

То же исследование Рейша законно ограничивает мнение о неизменно териоморфическом сонме Сатиров как единственном хоре героических действий. Оставляя в стороне уже выше затронутый вопрос, не была ли конская личина издревле преобладающей над козлиною, но, во всяком случае, исключая Силенов из пелопоннесских игрищ и не представляя себе "трагических хоров" Геродота иначе как хорами козлов, —

Г /5, т. II, стб. 840 и сл. /.

Д /12/.

мы, по отношению к Арионову дифирамбу, считаем ценною мысль названного ученого, что под козлами (*tragoi*) могли разумеаться в эпоху и в круге Периандра члены религиозных общин, удержавших от исконного обряда звериное имя, как это известно о многих других религиозных общинах (с. 62)⁴², но напоминаем, однако, что сохранение имени обычно сопровождается в этих случаях и сохранением обрядового маскарада. Несомненно, что тотемическая маска продолжала играть большую роль в культе соответственно наименованию общины; но в то же время, поскольку обряд был миметическим, естественно предположить, что личина могла меняться в связи изображаемого события, и только эта перемена делает возможною и понятною разноименность Арионовых действий. Если это так, то в ознаменованную именем Ариона эпоху мы находим в Пелопоннесе общины поклонников Дионисовых, посвятивших себя хоровым дифирамбическим действиям под названием "козлов", или Сатиров. Это были, следовательно, уже "ремесленники Дионисовы" или, точнее, действий Дионисовых, как позднее именовались актеры, — *hoi peri ton Dionyson technitai* /букв. "ремесленники вокруг Диониса"/ (как говорится: *ta peri Dionyson pathê* /букв. "страсти вокруг Диониса", т.е. к нему относящиеся/), собственно — "хоревты вокруг Диониса", мыслимого в середине хороводного круга⁴³, — истинные родоначальники всех, *hosois en tragoidiais ên ho bios* /"у кого в трагедиях жизнь"/, как называли себя в Геле, по *vita Aeschylî*, профессиональные исполнители Эсхилловых драм, образовавшие тиас Диониса и Муз и приносившие на могиле своего поэта героические жертвы (*enagismata*)⁴⁴. Аналогична община комической труппы некоего Анфеи (*Antheas* — имя дионисийское и потому, быть может, принятое им в самой общине из побуждений религиозных), о котором Филомнест Родосский^e сообщает, что он "всю жизнь служил Дионису, нося дионисийскую одежду, и содержал многих собратьев по вакхическому служению (*pollus trephôn symbakchus*), водил ночью и днем комос, сочинял комедии, был корифеем фаллофорий".

Что Арион не был "изобретателем" дифирамба, но только его первым художником и религиозным реформатором, говорит само предание, называющее его сыном Киклея (*Kykleus*), т.е. преемником обрядовой традиции киклического хора, и ставящее его в зависимость от старейших школ лирики. Его личность как поэта и хоруучителя имеет в наших глазах немногим большую историческую достоверность, чем личность Гомера: Арионом община дионисийских хоревтов называла своего героя-архегета (хотя и не эпонима-родоначальника, каковым был Гомер для Гомеридов). Миф об Арионе — разновидность мифа о Дионисе (с. 116)⁴⁵ — обличает его как героя Дионисова типа и именно сближает кифарода из Мефимны на Лесбосе где и дионисийский Орфей почитался лирником, с местным, островным, из моря возникающим Дионисом^ж, т.е. Дионисом

^e Athen. X, 445b.

^ж Фаллическая природа этого Диониса делает принципиально возможным сближение Ариона с Сатирами.

двойного топора (гл. VII, § 3), дифирамб же, как показано выше (с. 113), именно священная песнь богу двойного топора⁴⁶. Но отданный морем Арион не обезглавлен, подобно Орфею и Дионису Мефимны, головы которых выносит на берег морская волна, — как требовала бы логика мифа (с. 120, 122)⁴⁷ причина тому — перемена тотема, ибо в пелопоннесском дифирамбе место быка занял козел. Отсюда явствует органическая связь сатиров-козлов с Арионовым действием, и историческая достоверность известия о них, заподозренного как измышление теоретическое, окончательно подтверждена.

Поскольку прадионисийския героическия действия, какими были действия сиционских хоров, еще стоят вне круга Дионисовой религии, они являются разновидностью хтонического культа; "отданный" Дионису, они приобретают в религиозном смысле очистительное значение и, следовательно, могут, как все дифирамбы, исполняться в дни светлых праздников. Ибо Дионисова религия включает в свое содержание вместе и пафос и катарсис, и в этом ее главное отличие от религии чисто хтонической; будучи таковою лишь наполовину, она сама себе довлеет и в очистительном коррелате, Аполлонова ли, или какого-либо иного из олимпийских культов, не нуждается (гл. X, § 9). В прадионисийских действиях была представлена исключительно хтоническая сторона оргиазма; Дионис вошел в них так, как его эпифанию разрешается доведенный до полноты оргиастический энтузиазм. Религия Диониса вообще может быть определена как эпифания бога, явившего свой лик в ту пору, когда уже все эллинство было упоено энтузиазмом прадионисийских служений. Но это разоблачение было в то же время повсюду, где величание Диониса приобретало характер всенародного празднования, смягчением прежней сакральной действительности обряда в отношении патетическом и катартическом. Всенародный обряд, в отличие от замкнутых мистерий и женских нагорных оргий, клонился к художеству. И Арионовы дифирамбическия действия были, несомненно, в большей мере искусством, нежели богослужением. Прежний энтузиастический исполнитель обряда становится на этой ступени лицедеем; но и лицедей — "ремесленник Диониса". Рождающаяся трагедия отныне свободная игра, — но игра, сохраняющая определенные обрядовыя черты и остающаяся верно своему исконному назначению — быть неотменною частью праздничного прославления бога страстей, бога-героя.

4 •

Итак, Арионов дифирамб был героическим действием, исполнявшимся в VI веке в честь Диониса коринфскими и флиасийскими (Пратина драму Сатиров приносит в Афины из Флиунта) хорами ряженных, которые именовались, как общины священных лицедеев, по их нормальной дионисийской маске демонических спутников бога, "козлами" (*tragoi*). Хоры козлов, исполнителей плачевных действий во славу героев, восходят к эпохе прадионисийской; Дионисовыми стали они по отнесе-

нии всего героического культа к Дионисову обрядовому кругу. Это отнесение выразилось в том, что действия козлов, или, что то же, действия "трагического", образовали разновидность дифирамба, которому, так же как и им, искони было свойственно киклическое строение хора. Ибо если в позднейших хоровых дифирамбах, — например аттических, — мы находим такое строение, то объясняется оно, очевидно, не традицией Арионова дифирамба, который представляет собою особый вид, развивающийся в трагедию, а равно и не аналогией трагедии, которая, напротив, утрачивает форму кругового хора, — но преданием изначального островного обряда^а. С другой стороны, Арионов дифирамб существенно различествовал от островного, потому что в основе своей остался хороводным действием прадионисийских козлов, которые дифирамбу, как таковому, были чужды, и соответственно утратил всякое отношение к быку, для дифирамба столь существенное, что он, как мы выше (с.113) видели, прямо отождествляется с Дионисом-быком⁴⁹.

Арионов дифирамб уже осуществлял трагедию как Дионисово героическое действие^б, с тем лишь ограничением, что

^а Оттого, по-видимому, что уже островной дифирамб проявлял при-
сущую Дионисовой религии тенденцию вовлечь в свой круг весь героиче-
ский культ, содержание, почерпнутое из героической легенды, призна-
ется в позднее время по преимуществу свойственным дифирамбу.
См. § I, примеч. /и/⁴⁸.

^б Резко-решительный тон догматического утверждения может произ-
водить обратное убедительности действие (*hybris gar ei tis tôn theôn*
Peithô misei /"ведь это дерзость, если кто из богов ненавидит Пейто
(богине убеждения)"/) и вызывать решимость столь же категорического
отрицания. Эта психологическая истина приходит на ум, когда читаешь
истолкование Арионова дифирамба с напутственной полемикой у Вилламо-
вица /19, с.86/: *Arion wahlte sich statt der gewöhnlichen Choreuten*
die peloponnesischen Böcke und liess sie das besonders orgiastische (?)
dionysische Festlied singen. Eine späte Notiz — drückt das ganz scharf
so aus, dass er Dithyramben im tropos tragikos verfasst hätte, nur
muss man dabei nicht an etwas Tragisches denken. Was die Modernen
von tragischen Dithyramben, lyrischer Tragödie und Komödie zusammen
gefabelt haben, die späten Grammatiker von Tragödien Pindars und an-
derer Lyriker erzählen, ist ein Gebräu von Unkritik und Confusion.
Die Sache ist längst abgetan, und jedes Wort darum verloren. Wer so
etwas glaubt, denn soll man nicht stören /"Арион избрал вместо обыч-
ных хоревтов пелопоннесских козлов и заставил их исполнять особо ор-
гиастическую (?) дионисийскую праздничную песнь. Позднее свидетел-
ство совершенно ясно указывает на то, что дифирамб сочинялся на траги-
ческий лад (*tragikos tropos*), но под этим не следует понимать нечто
„трагическое“. То, что новейшие исследователи насочиняли о трагиче-
ском дифирамбе лирической трагедии и комедии, а поздние грамматики
рассказывают о трагедиях Пиндара и других лириков, — все это смесь
некритичности и путаницы. Это дела давно минувшие, и рассуждать о
них — пустое занятие. Того, кто в этом убежден, не следует сбивать
с толку"/.

в ней не было иного актера, кроме запевалы: последний еще окончательно отделился от хора, но все же исполняет уже самостоятельную роль, так что он и хор взаимно реагируют один на другого, хотя поют и движутся в тех же ритмах. Эту предшествующую аттической трагедии форму миметического дифирамба, представляющую собой лирико-драматический диалог между запевалю и хором, некогда Август Бёк обрисовал в общем правильно, говоря о "лирической трагедии" до Феспида⁵⁰. О форме таковой явилась возможность судить отчетливее по найденному в 1896 году в папирусах Британского музея диалогическому стихотворению Бакхилида, под заглавием "Фесей", принадлежащему к группе гимнов, известных древним грамматикам, как это выдает одна случайная на них ссылака у Сервия, под именем "дифирамбов"^Г. На-

^В Метко и точно суждение Гете о генесисе трагедии в письме Целтеру от 4 августа 1803 г., которое, кажется, не привлекло внимания ни одного из филологов. Гете пишет:

"Как греческая трагедия высвобождалась из стихии лирической (*wie sich die griechische Tragödie aus dem Lyrischen loswand*), тому еще и в наши дни мы имеем пример, показывающий усилия драмы сбросить с себя оболочки (чуждой формы, в данном случае) исторического или, скорее, эпического рассказа, — в обряде поминовения страстей Христовых, как он правится по католическим церквям на страстной неделе. Трое изображают: один — евангелиста, другой — Христа, третий — кого-либо из других участвующих в действии лиц, хор же — толпу (*turba*). Для скорейшего ознакомления с характером целого привожу отрывок:

„*Евангелист*. Тогда сказал ему Пилат. — *Interlocutor*. Итак, ты царь? — *Евангелист*. Иисус ответил. — *Христос*. Ты сказал, я царь. Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине, и всякий, кто от истины, послушает голоса моего. — *Евангелист*. Говорит ему Пилат. — *Interlocutor*. Что есть истина? — *Евангелист*. И, сказав это, вышел опять к иудеям и говорит им. — *Interlocutor*. Я не нахожу в нем никакой вины. Есть же у вас обычай, чтобы я отпустил вам на праздник одного узника: хотите ли, чтобы я отпустил вам царя иудейского? — *Евангелист*. Тогда все закричали и сказали. — *Turba*. Не его, но Варавву. — *Евангелист*. Варавва же был разбойник”.

Предоставьте евангелисту говорить только в начале, где бы он дал общее историческое введение, в виде пролога; сделайте вставляемые им ныне сообщения ненужными посредством прихода и ухода, движения и действия лиц драмы, — и вы открыли ей свободный путь”.

^Г Вилламовиц /18, с.142/ предполагает, что дифирамбами наименовали эти стихотворения александрийские литературные классификаторы по их черпнутому из мифов содержанию. К какому же роду, однако, они по существу и изначально относятся, — и, в частности, диалог "Фесей"? Или *tragika dramata* /"трагические действия (драмы)"/ Пиндара, которые потому, быть может, и не упомянуты отдельно в *Vita Pindari*, что отнесены были к дифирамбам (ср. /4, с.232, примеч.7; 6, стб. 1215/)? Или *dithyrambika dramata* /"дифирамбические действия (драмы)"/ Диагора?⁵¹. Правда, дифирамб и пэан не были уже и раньше строго различаемы; точнее, дифирамб именовался порой пэаном, особенно в синкретических аполлоно-дионисийских культах, как на Делосе, где Бакхилидовы "Отроки" исполнялись на празднике Аполлона (ст.129 и сл.); см., од-

шему переводу этого памятника, появившемуся в 1904 году⁵², мы предпослали такие приблизительно замечания:

"Открытие между гимнами Бакхилида группы стихотворений, известных древности за „дифирамбы“, существенно изменило наше дотоле неполное и противоречивое представление об этом роде древней поэзии. Неожиданно встретили мы в этих остатках дионисийской лирики строфическое строение, отсутствием которого уже с Пиндара являлось обычным признаком дифирамба⁵³. Ни одной из внутренних особенностей так называемого „нового дифирамба“, нам сравнительно более знакомого, мы не находим в воскресших песнопениях начала V века. Наконец, в одном стихотворении названной группы перед нами пример сценического диалога, начатки которого в древнейшем дифирамбе так важно установить для уразумения свидетельств о происхождении трагедии из дионисийских хоров. Как бы ни ставился вопрос о ее возникновении, в формах Бакхилидова „Фесея“ нельзя не видеть звена, соединяющего трагедию с первоначальным дионисийским хоровым действием. По-видимому, миметический, или драматический, дифирамб, выделив из себя трагедию, продолжал утверждаться в своей лирической особенности и породил параллельную трагедии форму, образец которой перед нами. (Определить ее можно так: *dithyrambi genus, quod, quia tragikōi tropōi decantatur, tragicum, quia a personatis, drama dithyrambicum appellatur* /"род дифирамба, который именуется трагическим, ибо исполняется (поется) на трагический лад, а поскольку (исполняется) лицедеями, то именуется „дифирамбической драмой“/.). Эта параллельная форма, независимая от возможностей соревнующего подражания, сохраняет исконные родовые черты трагедии, и, конечно, прежде всего ту из них, которая, на взгляд древних, являлась решающей в вопросе о принадлежности произведения трагической, или, что то же, дионисийской, музе: дифирамб „полон Диониса“ по духу. В самом деле, с тою же автономностью непосредственного чувства, с какою мы субъективно решаем, „поэтично“ или нет то или иное поэтическое по форме произведение, — древние утверждали, что одна трагедия, хотя бы и не затрагивавшая прямо дионисийского мифа, как, например, Эсхилова „Семь против Фив“, — „полна Диониса“, а другая „ничего Дионисова“ в себе не содержит⁵⁴. Это различие кажется отголоском эпохи, когда дифирамб и зарождающаяся трагедия начали расширять ограниченный культ круг своего содержания путем перенесения Дионисовых черт на героев, возникающих как бы масками или ипостасями божественного героя, трагических пассий.

В нашем дифирамбе никем не узнанный Фесей, сын выступающего перед зрителями Эгея, приближается, еще невидимый,

нако, ниже, примеч. /e/. Зато „Фесей“, без сомнения, может быть назван *drama tragicum sive dithyrambicum* /"трагическое, или дифирамбическое, действие“/.

Д Отсюда и легенда о явлениях Диониса великим трагикам в детстве, и молва, что Эсхил создавал свои трагедии „во хмелю“.

как готовое встать солнце, наполняя театр тем характеристическим для древней Мельпомены ожиданием, тем смятенным и жутким предчувствием назревающего рока, которое мы равно находим в „Персах“ и в „Агамемноне“, в „Ресе“ и в „Эдипе-царе“. Фесей приближается, как сам Дионис, могущий явиться благотворящим и губительным, — идет навстречу торжеству и славе или опасностям и страданию, как его божественный первообраз. В соседнем дифирамбе Бакхилида „Отроки“ дионисийския черты сверхчеловеческого Фесеева облика — еще более явны^е. Общее впечатление или ничтожно, или музыкально по преимуществу. Все внешнее только намечено, чтобы открыть простор внутренней дионисийской музыке. Из лона этой музыки ясно поднимаются голоса трагического страха пред героем как носителем рока и трагического страха за его судьбу, родственного тому „состраданию“, о котором говорит Аристотель в своем определении трагедии⁵⁵: ибо в праздничных Афинах ждут Фесея предуготованныя ему роком опасности, как это ведомо и памятно было древнему зрителю. Эти музыкальные и трагические ощущения выдвигаются словами: „что-то будет? чему дано свершиться?“ — так напоминающими припев „Плач сотворите, но благо да верх одержит!“ в пародии Эсхилова действия об Агамемноне“.

О том, что классическая баллада поры расцвета не имеет в остальном ничего общего с архаическим примитивом Арионна стилия, чуждым завершительной обработки и, конечно, иногда не записанным, говорить излишне; но важно уловить в ней некоторые родовые черты трагического строя (tragiku tporu) и убедиться на ее примере, что в той же напевности мог осуществляться исполнителями дифирамба лирико-драматический диалог между *exarchos* — запевалю, который выступает уже наполовину протагонистом, оставаясь в то же время корифеем хора, и самим хором. Правда, протагонист Бакхилида, царственный отец неведомого ему сына, подготовляющееся узнавание (*anagnōrīsis*) которого при помощи заветного меча, невзначай упомянутого Эгеем, служит одним из важнейших моментов сценической действительности дифирамба, занимает в диалоге второе место, в качестве ответчика, и постольку не *exarchos* („запевала“); его роднит с древним запевалю только тождественность строфической формы вопросов и ответов⁵⁶. С другой стороны, мы не уверены, что строфы хора поются хором, а не произносятся корифеем; недаром первый издатель папируса (Kenyon) предположил, что

^е Ср. /16, с.161/: Nach derselben Richtung /"В том же направлении"/ (разумеется предполагаемая фессилийская родина обоих героев, Фесея и Пирифоя) weisen uns die merkwürdigen, im Cultus besonders augenfällig hervortretenden Beziehungen des Theseus zu Dionysos, der ja nach uralter Anschauung gleich dem göttlichen Vater dieses Helden in der Tiefe des Meers waltete /"ведут нас примечательные, особенно явны проступающие в культе, связи Фесея с Дионисом, который, по древнейшим представлениям, владычествовал, подобно божественному отцу этого героя, в морских пучинах"/. — Венец Амфитриты — венец, данный Дионисом Ариадне /13, с.132/.

вопрошает царя Медея, хотя ученые, продолжавшие исследование, единодушно и, без сомнения, справедливо отвергли этот домысл. Возможно допустить, что хор либо повторял последнюю строку обоих речитативов корифея, либо, ввиду совпадения ритмической и смысловой цезуры после седьмого стиха в каждой строфе, подхватывал запев корифея с восьмой строки. Более стройным и поэтому внутренне вероятным кажется нам, однако, такой распорядок, — но эта догадка предполагает деление хора на два самостоятельных по роли и различествующих по одежде полухория: корифей народа, старшина, выступает, окруженный сонмом граждан, царь — дружиною, на которую граждане указывают в конце первой строфы; вступительная семь строк, как вопросов, так и ответов, вложены в уста обоих предводителей полухорий, корифея-старейшины и царя; остальное, подхватываемое полухориями, поется ими попеременно^ж.

В заключение отдалившего нас от главной темы анализа сообщаем наш перевод Бакхилидова "Фесея" в новой переработке; ритмически он следует во всем подлиннику.

Н а р о д

Провешай слово, святых Афин царь,
Роскошных иónнн властодержец!
Продребезжала почто трубы медь,
Песнь бранную звучно протрубила?
Али нашей земли концы
Обступил и ведет грозу сечь
Враждебных ратей вождь?
Лиходеи ль нагрянули?
Грабит волчий полк пастухов стад?
Угнали в полон овец?
Али с думою в сердце запал страх?
Дивлюсь: у тебя ль да подмоги нет,
Молодых удалых бойцов,
Нет надёжи — витязей?
Молви, сын Пандиόна и Креусы!

Ц а р ь

Приспешил скорой стопой, гонец, пеш, —
Он долгий измерил путь Истмийский, —
Провозгласить несказанных дел весть,
Что некий соделал муж великий.

^ж О распределении партий в дифирамбических композициях мы ничего не знаем. Определял ли строфический принцип норму этого распределения? не была ли антистрофа только возвратом мелодии? Не исполнялись ли в дифирамбе "Отроки" партии Фесея и Миноса солистами и не составляла ли бо́льшая часть рассказа партию корифея? Финальное обращение к Аполлону после *paianhan eratái ori* / "завели пэан любезными голосами"/, во всяком случае, а может быть — и все шесть конечных стихов от *óloluxan* / "возопили"/ — пелись, без сомнения, всем хором.

Исполин от его руки,
 Колебателя суши сын, пал,
 Насильник Синис пал.

От губительной веприцы
 Вызволил Кремионский лес он.
 Скирón, беззаконник, мертв.
 Уж не мерит с гостями тугих мьщ
 В борьбе Керкиón. И молот выронил,
 Полипéмона сын, Прокопт.
 Мошь мощнейший превозмог.
 Что-то будет? Чему дано свершиться?

Н а р о д

И отколь сей богатырь, и кто ж он, —
 Поведал ли вестник? Ратной справой
 Вооружен ли, ведет людей полк
 С нарядом воинским? Иль, скиталец
 Бездоспешный, блуждает он,
 С виду пришлый купец, с рабом, в край
 Из края, чуждый гость?

А и сердцем бестрепетен,
 И могутен плечьми о тех мошь
 Изведавший крепость мьщ!
 С ним подвигший его стоит бог —
 Промыслить отмщенье дел неправедных!
 Но вседневных меж подвигов
 Остеречься ли злой беды?
 Время долго: всему свой час свершиться.

Ц а р ь

Со двумя гриднями держит путь муж, —
 Поведал гонец. В оправе царской
 С белых юноши плеч висит меч;
 В руках два копыя о древках гладких;
 А чеканки лаконской шлем
 На кудрях огневых, как жар, светл.
 Хитон на персях рдян.
 Плащ поверх, — фессалийских рун.
 Пламя пылких горнил из глаз бьет,
 Лемносских огней родник.
 Первой младостью, други, млад он:
 По сёрдцу ему потех да игрищ вихрь, —
 Те ли игры Ареевы,
 Меднозвучных битв пиры, —
 И к веселью он шествует Афинам.

В Аттике можно было бы предполагать самостоятельное развитие трагедии из областных особенностей религиозного быта, подобно тому как младшая сестра ея по отцу Дионису — Комедия — была самородным произрастанием аттической поч-

вы, — образованием более поздним, сравнительно с однородными в других эллинских землях, и все же от них независимым.

В самом деле, на родине старейшего аттического трагика, Феспида, в деме Икарии, дионисийския страсти местного героя-эпонима могли быть искони предметом плачевных действий, подобных сикионским и обусловивших, быть может, сохранение и дальнейший рост легенды о винодателе-страстотерпце Икарии; ибо предание обогащалось извне привносимыми чертами — блуждающей в поисках отцовского тела дочери, ея самоубийства, звездной собаки Майры. Во всяком случае, пляска вокруг козла (с.107, примеч.1)⁵⁷ показательна как признак оргиастического треноса (§ 2, примеч. /г/). Если это так, первоначальный асколиазм⁵⁸ должен быть истолкован как веселое завершение горестного обряда, и недаром виноградари (потомки убийц Икария, грубых пастухов и земледелов, обезумевших от божественного Икариевого дара), с лицами, вымазанными красным суслом и гущею виноградных выжимок (tryx), получили прозвище "мазанных демонов", trygodaimones (с.129) селяне (agroikoi) быта и легенды были поняты, следовательно, как демоны растительности и составили коррелат пелопоннесским Сатирам, которые в поминальных действиях также были, по-видимому, проекцией в миф празднующих сельчан в козьих шкурах (§ 2)⁵⁹. Отнюдь не исключается при этом и возможность именно козловидного обличья икарийских демонов, так как пляшущие вокруг козла естественно изображают в обряде козлов, и козел, как награда, ожидающая победителя в играх, приобретает обрядовый смысл только как племенной тотем. Из чего следовало бы, что имя trygodaimones с производным trygōidia (шутливое означение комедии как веселого pendant к трагедии) — не более чем каламбурное изменение первоначального trygodaimones (что значило бы прямо: Сатиры-козлы) и даже, быть может, уже trygōidia. Итак, в аттической Икарии мы находим, по-видимому, исстари соединенными именно те элементы, которые в Пелопоннесе оказались необходимыми и вместе достаточными для возникновения до-Арионова "трагического строя". В этом смысле и в этих пределах можно оправдать античное мнение, приписывавшее обретение трагедии икарийским виноделам^а.

Но если пресловутую "повозку" Феспида, которую Гораций представляет себе наполненную актерами-певцами в виде упомянутых trygodaimones^б, надлежит отвергнуть, так как это

^а Athen. 40 b: apo methês kai... tês tragōidias heuresis en Ikarîi tês Attikês /"от опьянения... и изобретение трагедии в аттической Икарии"/.

^б Hor. De art. poet., 245sqq.: ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis, quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora /"говорят, Феспис изобрел неизвестный род трагической Камены и возил на телегах творения, которые распевались и исполнялись (людьми) с лицами, вымазанными суслом"/.

позднее и искаженное представление несомненно проистекло из ошибочного толкования известий о действительной корабельной колеснице Великих Дионисий, на которой стоит бог, окруженный Сатирами, как он изображен на болонской вазе^В, — то уже потому, что этот корабль, *carrus navalis* /"корабельная колесница"/, давший имя позднему "карнавалу", есть, как справедливо замечает во введении к своему "Софоклу" Ф.Ф.Зелинский, явное "воспоминание о приезде Диониса морем в страну, в которой он хочет основать свой культ"⁶⁰, нельзя видеть в трагедии Феспида усовершенствование отечественного обряда, сохранившего память о Дионисе как о горном страннике, научившем горцев виноделию, а не как о заморском госте и мореплавателе. Итак, не относится ли Феспид к обычаям своих икарийских родичей приблизительно так, как Арион к исконным "трагическим хорам" Пелопоннеса? Но если для Ариона новым элементом, коим он их оплодотворяет, был островной дифирамб, для Феспиды таковым является дифирамб, уже опосредствованный Коринфом: Арионовое преобразование кажется упредившим самопроизвольное развитие аттической трагедии. "Находился ли он под влиянием Ариона? — говорит Ф.Ф.Зелинский о Феспиде. — По-видимому, да, коль скоро он ставил трагедию"⁶¹. В самом деле, как самобытное происхождение комедии в Аттике ознаменовано и самобытным аттическим наименованием нового вида поэзии — *kōmōidia*, так имя *tragikon drama* свидетельствует о старшинстве Пелопоннеса. Тяжбу решит Солон: *tês tragōidias prōton drama Ariōn eisēgagen* /"впервые действие трагедии ввел Арион"/ (§ 3, примеч. /в/).

Сравнивая аттическую трагедию с ее пелопоннескою предшественницей, мы легко замечаем по намекам отрывочного и неясного предания, что вначале она как бы колеблется между понижением, по слову Пушкина, до "забавы площадной и вольности лубочной сцены" и возвышением до "пышных игр Мельпомены", вызывающих "душевное сетование". В первом случае она уступает воздействию отчасти местных преданий и обычаев сельской религии Диониса, отчасти, и в большей мере, — чужеземных Сатиров; во втором — испытывает противоположное влияние, исходящее от мистических культов. Ионийская струя, равно чуждая обоим направлениям, не вносит, по-видимому, существенного момента в процесс сложения ее окончательной формы. После недолгой поры неустойчивого равновесия, быстро и решительно избирает она второй путь. Наружно ознаменовывается этот поворот отказом от киклического строения трагических хоров, однако не от круглой оркестры, им обусловленной и утверждающей дифирамбическую при-

^В Jahrbuch des archäologischen Instituts von Deutschen Reichs. 1910; /8, с.350/. Ср. дионисийскую триеру в Смирне (Philostr. Vita soph. I, p.227; Aristid. Or. Sm. I, 373) и чернофигурную чашу Эксекия (Wiener Vorlegeblätter, 1888, Taf. VII, 1), с изображением Диониса, лежащего на корабле, имеющем вид дельфина и увитом виноградной лозой.

роду действ. Хор аттической трагедии строится четырехугольником, замкнутым в круг для танцев; этот хор — tetragynos, а не kuklios. Орchestra переносится с агоры в деревянный театр Диониса, построенный в Писистратовом temenei Dionysu /"священном участке Диониса"/ на южном склоне Акрополя, и сохраняется в первоначальном виде в течение всего пятого века. Уход же с площади, без сомнения, обличает искание стиля более строгого и возвышенного. Чем объясняется перемена в строении дифирамбического хора? Мы, не обинуясь, отвечаем: примером элевсинских мистерий. Большая палата, служившая для собраний мистов, допущенных к эпоптии — лицезрению сокровенных drōmena /"деяний, действ, или таинств"/, имеет в Элевсине, как показали раскопки, форму четырехугольника. Преобразование трагедии было делом орфиков (с. 162 и сл.)⁶², преобразовавших в свою очередь и элевсинские таинства.

Высказанное мнение приближает нас к точке зрения Дитериха, намечающего общую догадку о происхождении трагедии из мистерий, но вместе с тем обнаруживает и коренное с ним расхождение: принять пелопоннесский дифирамб за ближайший источник трагедии он не хочет, — другого ищет он для нея начала и останавливается на Элевсине; мы же приписываем Элевсину, или, точнее, орфикам, видоизменившим элевсинский культ, лишь определенное участие в образовании трагедии из независимо от храмовых действий сложившегося, в своем ядре всенародного дионисийского действия. Но откуда произошла сама драма мистерий?

Несомненно во всяком случае, что она существовала сама по себе и была древнее трагического строя. Вероятно даже, что она восходит ко временам до-эллинским. Сооружения в форме ряда поднимающихся над уровнем двора и пересекающихся под углом ступеней, — как бы широких сидений для зрителей, — найденные в критских дворцах Кносса и Феста, были истолкованы Эвансом как остатки театров. Если это так, едва ли возможно предположить на минойской арене какое-либо иное зрелище, кроме священного действия, — быть может, пра-буколического, сосредоточенного на отдаче пленников в жертву быку и на преследовании и убиении бога-быка. У эллинов употребление священных личин и богослужебной миметики встречается в разных культурах^a, что сообщает им в большей или меньшей степени характер оргиастический. При ближайшем рассмотрении оно представляется отражением оргий Диониса, Артемиды и Деметры. К прадионисийскому кругу относится миметическое изображение рождества Зевсова на Крите^b, этой, как мы уверены, родине священных действий (с. 129 и сл.)⁶³; к Дионисову — различныя переодевания (с. 126 и сл.)⁶⁴. К циклу Артемиды — arktoi ("медведицы") в Брауроне, выезд жрицы на оленях в Патрах; к циклу Деметры — обряд в аркадском Фенее. Паллена, где жрица Афины рядится воинственной богиней, проникнута культом Дио-

^a /14, II, с. 433 et passim/.

^b Diод. V, 77.

ниса, как явствует из мифа о его борьбе с девою Палленой. В Эфесе Посейдону приданы Дионисовы черты (ср. с.117)⁶⁵: отсюда обряд эфесских "быков" (tauroi). Прадионисийский характер афинских буфоний показан в рассуждении о буколах. Два мальчика, совершающие очистительное омовение "нисходящего" в пещеру Трофония, зовутся "Гермиями"⁶⁶: они вожди к подземному дионисийскому герою.

Тенедосская жертва Дионису двойного топора (с.142) привлекает в этой связи особенное внимание обрядовую подробностью надетых на копыта тельца котурнов: итак, употребление последних — чисто сакральная особенность подражательных богослужебных действий и усвоена трагедией из области мистической драмы⁶⁶. Стола (stôlê) — общее техническое обозначение одежды элевсинских жрецов и костюма трагических актеров во времена Эсхила^Г Дельфийския Септерии, с их отроком-факелоносцем, изображающим Аполлона и поджигающим хижину, где таится Пифон, восходят, как мы видели (с.30 и сл.), к прадионисийскому периоду Дельфов и были преобразованы орфиками⁶⁸; Пифонова "хижина" (kalias) — уже трагическая skênê / "скена", т.е. "шатер", впоследствии "сцена"/, каковою прямо и означает ее Страбон^Д.

В Коринфе, любившем богослужебное искусство (ср. § 2, примеч. /д/), дрôмена в память Меликерта, ипостаси Дионисовой (с.7)⁷⁰, и детей Медеиных имели характер мистического и энтузиастического плача^Е: здесь перед нами как бы скрещение трех сил, влиявших на трагедию, — священных действий, треноса (§ 2) и, наконец, коринфского дифирамба, — что явно указывает на внутреннее родство всех трех. Аттический дрôмена рода Ликомидов в деме Флии (с.151, 163) суть Дионисовы и древле-орфические действия^Ж⁷¹; они мог-

^В Paus. IX, 39, 7.

^Г /10, с.16/ — Эсхил, по личному почину, не мог одеть своих актеров в элевсинския облачения (cf. Athen. I, 21 e: Aischylos u monon echeure tên tês stolês euprepeian ktl. /"Эсхил не только изобрел благолепие столы" и т.д./): он только широко воспользовался каким-то давно данным разрешением или указанием, которое могло исходить лишь из орфических правящих сфер⁶⁷.

^Д Strab. VIII, p.422; skênê Pythônos /"шатер Пифона"/. Что до других пифийских дрôмена, самое имя Hêrôdis /"Героида"/ и содержание действия, изображавшего Semelês anagôgê /"выведение Семелы (из присподней)"/, принадлежат Дионисову, а не Аполлонову культу; Charila восходит к прадионисийским обрядам триад (с.31) и относится к культу Диониса и Артемиды, подобно аттической (икарийской) aîdra /"качели", название праздника/⁶⁹.

^Е Philostr. her. 53,4: ta men dê Korinthiôn epi Melikertêi ... kai hoposa hoi autoi drôsin epi tois tês Mèdeias paisin... thrênôi eikastai telestikôî te kai entheôî /"то, что у коринфян в память Меликерта... и все, что у них же в память Медеиных детей совершается... походит на мистериальные и боговдохновенные оплакивания"/.

^Ж Олену, Памфу, Орфею приписывались ерê peroîêmena eis Erôta, hina epi tois drômenoîs Lykomidai kai tauta âidôsin /"гимны, обращенные к Эроту, для исполнения в таинствах Ликомидами"/ (Paus. IX,

ли бы послужить одним из ранних импульсов развитию аттической драмы, если бы их можно было предполагать достаточно драматическими по форме и если бы они не сосредоточились исключительно на священной легенде; как бы то ни было, их нельзя не учитывать как один из моментов воздействия мистерий на уже образующуюся трагедию. Наконец, сокровенный *drōmena* самого Элевсина, которым, как мы видели, трагедия обязана и новым строением хора, и гиератическим велелепием постановки (примеч. /г/), — плод синкретического соединения культа Деметры с культом Дионисовым: недаром старейшие аттические предания сочетают приход элевсинской богини-матери с пришествием в Аттику Диониса, и его мистическое почитание в Элевсине приобретает противоположное для эсotericской религии последнее значение в самобытном мифотворчестве и обрядотворчестве вокруг имени Иакха, чей младенческий облик кажется другим аспектом орфического Загрея (с.167)⁷³ Имена афинского Диониса-Мельпомена и музы Мельпомены, становящейся мало-помалу музю трагической, провозглашают установленную орфиками связь между оркестром Афин и городом певца Эвмолпа — Элевсином (с.162)⁷⁴ Само происхождение великого элевсинца Эсхила естественно обращает его гений к трагедии.

В итоге этих сопоставлений намечается вероятность, что корректив священной драмы, существенно изменивший в Афинах дифирамбическое действо, имеет в свою очередь дионисийское происхождение. Маска и миметизм всегда от Диониса; и если маска мистерий облагородила личины народных действий, напечатлев на них свои возвышенные черты, это совершилось во имя Диониса и средствами того же Диониса. Идея же божественных страстей, лежащая в основе трагедии, была лишь углублена и действенность ее упрочена притоком новых энергий из той сферы, где эта идея в полноте своего содержания таилась и лелеялась, как в хранительном лоне.

7

Коррелатом перемены в строении хора было удаление из трагического действия Сатиров, неизбежное в целях выработки стиля строгого и торжественного. Но характерно не отстранение от вмешательства в важное действие, а сохранение тех же Сатиров в стихийно-причудливом по форме, разоблачительном по художественному замыслу эпилоге и последнем слове трагедии — в *saturikon drama*. Оно свидетельствует о живом чувстве соприродности их игр однажды навсегда обретенному трагическому строю и содержит при-

27, 2). Их гимны Дионису должны были, как в Дельфах, быть дифирамбами, и вместе с тем они были *drōmena*: итак, вот другой вид *exarchontōn ton dithyrambon* /"запевал дифирамба"/ и уже несомненно — о *pathē Dionysu* /"страстях Дионисовых"/ (в орфическом смысле). Ср. с.163⁷².

знание таковых, в согласии с обрядовой традицией, существенную часть последнего. Итак, под конец дня, посвященной трагедии, возвышенный хор разоблачался как сонм хтонических спутников Дионисовых, что обращало все трагическое действие в эпифанию многоликого бога и интегрировало прошедшее перед зрителем разнообразие героических участвий в единое переживание таинственной Дионисовой силы, вызывающей лики героев, как и всю окружающую их пеструю и множественную жизнь, из сени смертной и опять уводящей ее в запредельные области невидимого, безвидного — Аида.

Историческим основанием этого завершения плача игрою было, очевидно, происхождение трагедии из синкретической формы, равно вмещающей в себе то *hêroïkon* и то *satyrïkon* /"героическое (действие) и сатирическое"/. В обряде, — а трагедия была обрядом, — только новшество нуждается в оправдании; предание, утратившее свой смысл, осмысливается по-новому, но чем глубже и органичнее это новое осмысление, тем ближе оно к стародавнему смутному чувству. Каков же был внутренний смысл драмы Сатиров в религиозно-художественном целом аттической трагедии? Символическое искусство отвечает на это самую свою символикой; толковать его нам дано лишь в нам доступных символах — в терминах нашей мысли.

В героической маске трагедии феноменальное сгущено, живоотно-грубая личина Сатира — тончайший покров ноумена; в ней ослабление *principii individuationis* /"принципа индивидуации"/ до последних, почти теневых схем. В первой — максимум человеческого самоутверждения в пределах земного явления; во второй — его полная отмена. Земля, щедрая могила, голосами невинного и неумирающего инстинкта в полузвериных обличьях поет и славит безличную стихию плоти; личные воплощения тают и растворяются в несущественное сновидение жизни. "Вспухнет вал и рухнет в море", — и вновь смеется своими "бесчисленными улыбками" море, его прижавшее, чтобы воздвигнуть его опять в ином месте. Так бессознательно философствует, играя в мир, как младенец-Загрей, божественное дитя — дионисийское искусство. Глубочайшая идея Дионисовой религии, — идея тожества смерти и жизни, идея сгущения в индивидуацию и ея расторжения, идея ухода и возврата, — была с величайшей символической силой выявлена в трагедии, которая, в нерасторжимом соединении с действием Сатиров, поистине приобретала характер всенародных мистерий, соотносительных элевсинским таинством с их мудростью о зерне, в земле умирающем и высылающем на землю колос.

Но где же "страсти Дионисовы", формальное отсутствие коих соблазняло не одного исследователя к отрицанию внутренней связи трагедии с мистическим существом Дионисова культа? Именно в этом сведении поминок по герою к универсальному принципу страдающего с миром и в мире бога: в героях страдает сам бог-герой. У ног распятого Прометей плакали Океаниды; спешащего исполнить роковое про-

клятие Этеокла обступали, голося, перепуганные женщины Фив: рассеялись чары, яркая жизнь обнаружила свою скорбную основу, но скорбь обратилась в непонятную радость, и на мгновение промелькнул, смеясь, плющом увенчанный бог, чародей и притворщик, окруженный пляшущими демонами темных недр. Tat tvam asi, — "то ты еси", — сказал бы, покидая театр Диониса, индус, уязвленный катартическим острием дионисийского внутреннего опыта⁷⁵.

8

После ряда превращений (metabolai), трагедия находит форму, свойственную ей природе (tên heautês physin), усвоив себе под влиянием мистерий, характер торжественно-важный, священственно-возвышенный (apesemnynthê). Она выделила из своего внутреннего круга элемент, означаемый Аристотелем как to satyrikon, в драму Сатиров, подобно тому как планетное ядро выделяет из себя небесное тело своего спутника, и сосредоточилась на героически-высоком (spudaion). Но это выделение означало отказ от непосредственного изображения Диониса с его безумствующим тиасом, — кроме тех редких случаев, когда бог выводелся в соборе спокойных мэнэд, или нимф, в действиях о Ликурге или Пенфее, — и ограничение содержания сценических представлений циклом сказаний о героях эпоса, к числу коих, в виде особого исключения, можно было, впрочем, присоединить и только что героизированные души низверженных в Аид нашествием Ксеркса с его "языками".

Итак, условием гьератического величия (semnotês), каким бы парадоксом это ни казалось, было молчание о деяниях и страстях самого бога. И это самоотречение античной трагедии (комедия не нуждалась религиозно ни в каких запретах) имело именно религиозный смысл. Пелопоннесский дифирамб характеризуется смешением двух типов действия — действия божественного и действия героического: это видим из замены Адрастова мифа Дионисовым на оркестре сикионских хоров. В Аттике божественные действия — drômena мистерий — должны были не смешиваться более с трагедией, за которой упрочен характер всенародного зрелища, в противоположность зрелищам Элевсина. Мистерия — богам, трагедия — героям: такова была норма разделения действий по содержанию, установленная организаторами сакральной жизни Афин. Подобно тому как у нас, в России, до революции, было воспрещено представлять святыню на подмостках театральных сцен, так и в Аттике священная история богов не должна была оживать перед зрителями в лицедействе открытой оркестры. Но это сравнение все же требует оговорки: есть существенная разница между нашим и античным взглядом на театр; современная драма — окончателно res profana, античная остается богослужением. Трагедия исполнялась в "святилище Дионисовом" и составляла часть его культа; но она была отдана героям. Героическое действие есть также действие священное, однако

не той же значительности, не той ступени святости, как изображение тайны богов. Богам и предоставлено в трагедии особое место; но отведено оно не на орхестре, а над нею. Если бы мы представили себе в христианском обществе некую специальную сцену для духовных мистерий, содержание коих было бы заимствуемо преимущественно, если не исключительно, из житий святых, — сцену, на которой лики Божества могли бы появляться лишь вдалеке и только эпизодически, в видениях, прологах и эпилогах, — мы приблизились бы к постижению той религиозной сдержанности, которая предписала трагедии не переступить пределов священной золотой легенды о героях. Можно угадать по темному преданию об Эсхиле, обвиненном в подражании элевсинским мистериям или заимствовании из них, как ревниво охранялись эти границы общественным мнением. С другой стороны, выходение трагедии за очерченные для нея пределы в сферу изображения текущей жизни и событий всем памятных равно пресекалось народным протестом, и согласие демоса с Эсхилевыми "Персами" после неудачи Фриниха объясняется, на наш взгляд, прежде всего; общим признанием героической канонизации бойцов Марафона и Саламина, чьи могилы стали алтарями, как пел Симонид о павших при Фермопилах⁷⁶

По отношению к лицу Диониса нужно принять во внимание особенное обстоятельство: его двойственную природу как героя и как бога. В Аттике столь воспреобладало, вследствие религиозной политики Писистрата и авторитета мистерий, Дионисово богочитание, что прямо выводить его в трагедии оказалось неуместным, особенно же выводить в божественном его облике, какой он имеет, например, в мифе о Титанах, в противоположность мифу о Пенфее, где таинственный вождь мзнад действует под маской героя, апостола Дионисова. Правда, безусловным это правило не было, и порой трагедия, — например о Ликурге, — была, тем не менее, картиною индивидуальных страстей бога; но протагонист был в названном произведении все же не Дионис. А с исключением протагониста Диониса исключается и неразлучный с ним сонм Сатиров. Такова была главнейшая из "перемен", испытанных трагедией: значит ли это, что она перестала быть служением Дионису и впервые нашла свою истинную природу, освободясь от него? что нет в ней более бога страдающего? Понять его имманентное и животворящее в ней присутствие можно лишь при условии, если мы отрешимся от узкого отождествления страдающего бога с растерзанным младенцем частного мифа и проникнемся живым смыслом всенародного представления о боге-герое. Каждая героическая участь, представленная в священном участке Диониса во имя его, в облаке ему воскуряемого жертвенного дыма, после ночного служения ему в воспоминание о его героическом нисхождении в темное царство, есть утверждение ясной для эллинов религиозной истины о божественном архегете страстей, как всякое прославление христианского мученика, в катакомбах

ли, или в церкви, — служение Христу. Но избавиться от предрассудка об эллинской религии как всецело "натуралистической" не по силам многим: они должны и по-прежнему будут, читая Орестию, твердить: *uden pros Dionyson* /"никакого отношения к Дионису" — пословица/, — и пожимать плечами на бессмысленный пережиток дионисийской жертвы, сопровождающей действие: *uden pros Orestên!* /"никакого отношения к Оресту!" /

Но, будучи служением Дионису, трагедия в то же время и обряд героического культа, — героический эпос, возвратившийся в конце развития к своему истоку, к исконному поминальному обряду (гл. X, § 9)⁷⁷ Отсюда две особенности трагедии. Во-первых, героическая маска, — та же по своему первоначальному значению, что микенская золотая, принятая Шлиманном за маску Агамемнона, или римская восковая, в которой на знатных похоронах актер изображал одного из предков покойного, — т.е. маска гробовая или таковой условно признаваемая^a. Трагедия в глазах древнего зрителя, — выведение в округу дионисийского хора в вещественных олицетворениях и священных гробовых масках стародавних родичей, героев национального эпоса. Оттого столь уместен на оркестре выход мертвеца, — например Дария, — из недр могильного кургана. Другая особенность трагедии — почти полная физическая бездейственность декламирующих на котурнах лицедеев. Самые котурны, о религиозном смысле которых уже была речь (§ 6), придавая им сверхчеловеческий рост, признак гостей из иного мира, существ божественных, почти лишают их возможности свободного движения^{б78}. Последнее, в смысле оркестического, дано в удел хору. Действия, требующия сложных телодвижений, совершаются за сценой; о них эпически извещают хор вестники. Зритель лицезрит призраки героев, вставшие из могил; они кажутся огромными ожившими идолами в своих пышных облачениях и неподвижных личинах. Их объемлет минувшее; они повторяют, как маски римской тризны, некогда сказанные ими, чреватая событиями слова, торжественная напевность которых не похожа на речь повседневную. Но их действия однажды навсегда отошли в прошлое, и было бы святотатством принуждать их чарами искусства к возобновлению старинных роковых дел⁸⁰. Деяния, ими свершенные, давно свершились; страсти, их волновавшие, отдаются в вечности бессонным эхом. Так, Аянт и в подземном царстве все гневается на

^a Подробнее об этом предмете в моей работе /2/.

^б Столы в театре Дитерих считает по преимуществу нововведением Эскила, заимствовавшего их из мистерий; ср., однако, § 6, примеч. /г/. Во всяком случае, оне имели значение литургическое⁷⁹. *Opkos* равно знаменует героизацию; в соединении с длинной ризой (как в скульптурных типах Мельпомены и Аполлона-Кифарода) он также характеризует природу божественную или героическую, как мужская нота в пластических изображениях.

своих обидчиков. Несравненно бóльшую свободу в воспроизведении внешних действий и в подражательности вообще допускала комедия, но она не была обрядом героического культа. Это был не вопрос техники, а вопрос стиля; но то, что впоследствии только стиль, было прежде условием практической целесообразности и вытекало из природы дела, *Drâma* — не действие так называемых ныне "действующих лиц" и того, что ныне понимается под сценическим действием, вовсе не ищет: *drâma* — действие (*drbmenon*), и действователи в нем те, кто его правят (*drbsin*)⁸¹.

^В Не лишены интереса догадки одного из моих университетских слушателей, М.С.Алтмана⁸², о религиозной символике трагедии, в которой он видит всенародный мистерии нисхождения в Аид — мистерии, где мистами временно являются все поголовно ("ибо перед лицом смерти все равны"), собравшиеся в округу Дионисову, — "отчасти о том зная, отчасти не зная", — для совместного "посвящения в таинства Матери и Дочери (Деметры и Персефоны), Отца и Сына (Зевса и Диониса)". Сообщая эти порою несомненно меткие, порою остроумные, правда, но проблематические соображения, не беря на себя их защиты в целом. Трехдневный период трагических действий (скорее, — ибо не всегда и не непременно трехдневный, — трилогическое, сказали бы мы, или триадное соединение трагедий, из коих каждая представляет собою идеальный день) соответствует тридневной, по представлению разных народов, власти Аида над освобождающимся из его плена узником: так, в Эврипидовой трагедии возвращенная супругу Алекста должна три дня безмолвствовать. Но пребывание в самом подземном доме того, кому суждено вернуться к живым, не может длиться более суток, — как и Данте спешит окончить свое странствие в этот срок. Отсюда "идеальный день" трагедии, другими словами — "единство времени". Драма Сатиров отмечает конец подземного дня и, будучи переходной ступенью, на которой герои уже являются так, как их видят непосвященные, — посредствует между царством мертвых и миром живых. "Единство места" проистекает из представления, что оркестра — некий *locus mysticus* /"мистическое (тайное) место"/ перед "воротами Аида", который, знаменует серединная дверь проскения (как именно, — прибавим мы, — и называет главный вход Атридова дворца, соответствующий в культовом предании зодческих форм "царским дверям" восточной церкви, Эсхилова Кассандра): на этом "пороге между жизнью и смертью" встречаются нисходящие в Аид его обитателей — героев. Сама *scène* театра своею котловинообразною отлогостью напоминает "спуск в ущелье, ведущее к теням". Великолепие элевсинских облачений на героях — пышность погребальных одежд. Предваряющая трагедию жертва на героическом очаге Диониса за городом предназначается напитать кровью молчаливые души, чтобы в действе она заговорила: условие общения с умершими, известное из Одиссеи. Алтарь Диониса-бога в святилище его театра нужен как убежище от враждебной силы мрака, ограждающее "нисходящих"; убежищем служит он и в связи изображаемого события для преследуемых, каковы Данаиды или Орест. Хор — спасительное средостение между оркестром и зрителями, ибо без него крупная душа эллинов разбилась бы о трагедию: он служит разрядителем трагедии и принимает на себя, как выдвинутый в море мол, самые тяжелые удары ее волн. В драме нового времени античный хор был заме-

Трагедия, сказали мы, есть возврат героического эпоса, в Дионисе и через Диониса, к его прадионисийскому истоку; истоком же был энтузиастический тренос, плач о страстях героев (гл. X, § 1)⁸⁶. Но встарь не бывало плача без плачей, и с этой точки зрения подлежит оценке и объяснению мощь женского элемента в трагедии, — вопрос важный и не освещенный, которому уместно посвятить наше заключительное рассмотрение.

Нельзя не видеть, что женские явления в трагедии особенно часты (так, чтобы не говорить об ионийской драме Фриниха и о позднейшей — Эврипида, из семи дошедших до нас драматических произведений Эсхила пять имеют женский хор) и главные женские роли особенно действительны. Происхождение трагедии из мужских хоров и полное отстранение женщин от участия в действиях не вяжутся с местом, представленным на оркестре женской маске, как в изображении самих трагических страстей, так и в хоровом окружении страстной участи. Мэнада не отделима от дионисийского

нен шутом; но и античному хору предшествовал тот же шут в лице Дионисова Сатира, Деметриной Иамбы или гомерического Терсита. Социально хор отвечает тому укладу, когда народ выражал свое согласие или несогласие с решениями владык, — он демократическое и оппозиционное начало в драме царей (прибавим, со своей стороны, что оппозиция осмеянного знатью Терсита в самом деле воскресает в той критике войны, себялюбиво затеянной Атридами, какую мы слышим из уст хора в Эсхиловом "Агамемноне"). Чтобы возвратиться к религиозной символике, — ладья, древний символ переправы в обители отошедших, будь то сумрачная заречная страна или белый остров блаженных, знаменует смерть и погребение: ср. весло на могиле; весло на плече Одиссея в предсказанном ему последнем странствии; корабль фэаков, на котором тот же Одиссей засыпает сном, подобным смерти; плавающий засмоленный сосуд с обреченным на смерть героем, восходящий, по-видимому, к древнейшему обычаю погребения⁸³. Отсюда можно с вероятностью заключить, что *sagrus navalis* Великих Дионисий — погребальная колесница-ладья бога трагедии, недаром сопутствуемого хтоническими Сатирами; Дионис, на ней стоящий, — то же, что Аристофанов Дионис в челне Харона или Дионис гомерического гимна на корабле пиратов, ибо Дионисов плен — плен у Аида. Особенное благочестие, приписанное в Павловой речи к ареопагу афинянам, сказывается в их "добровольном ежегодном причащении таинства смерти-воскресения в Дионисе". "Конец трагедии был концом Эллады; *tembra disiecta* /„разъятые члены"/ Диониса, не объективируемого более в трагедии, — эллинизм". Присовокупим к изложению мыслей М.С.Альтмана замечание, что характеристика мистического значения лиц, причастных трагическим действиям, как "нисходящих" (по Аристотелю же все слушатели подражательных действий суть общники одного патетического состояния, — см. с.205, примеч.3)⁸⁴, подтверждается термином *katabatai* магнетской надписи, в применении к религиозному союзу при театре Диониса (с.45 и 46)⁸⁵; сам Дионис, почитаемый в священной округе театров, именуется "низводящим богом" или "нисходящим вождем" (*Kathêgemôn*).

служения, хотя бы лишь в идеальном смысле; сама Трагедия (Tragōidia на вазах, в соответствии с Kōmbidia) — мэнáда, как потом муза Мельпомена, служит олицетворением поэзии трагической. В теории мы склонны были бы объяснить указанное явление тем, что в женской душе с потрясающей силой разверзается то зияние, которое составляет психологический и эстетический принцип трагического (с.202)⁸⁷, что трагический экстаз острее и полнее в ней осуществляется, что женская роль по этой причине особенно благодарна для поэта. Но такой ответ вызывал бы дальнейший вопрос: какие исторически-конкретные формы сказанному соответствуют? Так мы приходим к энтузиастическому плачевному действию стародавних времен. Было правильно отмечено изобилие тренетического элемента в ранней трагедии; это изобилие — характерная черта Эсхила, но тренос искони неотъемлемое, родовое, почти исключительное владение женщин.

Состав трагедии определенно двойственный: дифирамбическое и хоровое отличается от диалогического и индивидуально-действенного всем: ритмом и композицией, диалектом и стилем. Известно, что древнейший трагический диалог, который еще не был разговорной речью, строился в трохеях, редких уже у Эсхила: трохайческий тетраметр уступил повсюду место иамбическому триметру. Трохеи кажутся наследием первичного дифирамба; недаром еще Архилох в трохеях "запевал" свой дифирамб царю Дионису. Следует ли приписать возникновение иамба в трагедии влиянию элевсинских обрядов, памятуя об Iambē и о женских прибаутках на оргиастических празднованиях Деметры? Но это не согласовалось бы с характером элевсинского воздействия на становящуюся трагедию, с тенденцией возвысить ее и отграничить от всего простонародного: ибо сфера иамба была внешняя, за оградой святилища лежащая область vulgī profanī. Мы учитываем возможность применения традиционных метров и в мистериях, но существенною кажется нам в данном случае не связь с Элевсином как священной очагом прославленных таинств, а женская природа оргазма. Здесь определителен не гиератизм, а "гефиризм" (gerphurismos)⁸⁸. Заплачки у Эсхила, причитания его плакальщиц (как давно и тонко заметил Виламовиц) выражены в своеобразных, изобилующих разложениями долгот и полибрахиями иамбах. Иамб — обрядовый оргиастический размер для слов экстатического женского плача и женского разгула, проклятий^a, вызывающих насмешек и половой дерзости. Иамбам научился Архилох на Паросе, на празднествах Деметры⁹⁰; его задачей было художественно усовершенствовать народную поэтическую форму, как он сделал это с одним из видов дифирамба, тоже примитивного, также оргиастического. Нам кажется, что иамб столь же древний элемент дионисийского действия, как и дифирамб, хотя и прав Аристотель, указывая на его первое применение в трагедии аттически-

^a Ср. Arai /"Проклятия"/ как олицетворение⁸⁹.

ми поэтами, т.е. на его отсутствие в пелопоннесских хорах. Диалогическому иамбу как ритму, заимствованному из женских заплачек, соответствует в хоровой и мелической части трагедии дохмий, чуждый остальной лирике и свойственный особому виду плачей — κοπτοί, которые в свою очередь надлежит признать изобретением женщин.

Предположим условно первоначальное действие, исполняемое оргиастическими женщинами: какая участь ожидала бы его? В силу общих социальных условий, оно должно было, приобретая характер всенародного обычая или даже гражданского установления, перейти в ведение мужчин. Как мог совершиться этот переход? Подстановкой мужского эквивалента хору мэнэд. Но мужской коррелат мэнэды — сатир. Satyros — имя мужского рода, отвечающее женскому πυμρῆ, или πυμρῆ mainas /"нимфа-мэнэда"/. Подставляя женскую величину вместо мужской в пелопоннесских хорах, мы получаем хор нимф-мэнэд. Мэнэды Дионисова тиаса — Dionysu tithēnai /"Дионисовы кормилицы"/, нимфы Нисы. Дионис — Мусагет; музы — нимфы ключей; представление о Мусагете — развитие представления о боге в хороводе мэнэд (ср. с. 25 и сл.)⁹¹. Женское вдохновение и прорицание усвоено Аполлоновым культом из оргий пра-Диониса. Илиада еще медленно творилась, когда Аполлон овладевал пифией. Древнейший аэд черпает вдохновение и дар памяти у Музы непосредственно; ее и призывает он, зачиная "славы мужей". Муза представляет певцов ("славу героев воспеть надоумила Муза аэда"); и еще Одиссей точно не знает, от кого Демодок поет свою песнь — от Музы или от Аполлона (Од. VIII, 488; ср. VIII, 73, 481):

Музой ли, дочьрью Зевса, наставленный, иль Аполлоном,
Ладно и стройно поешь ты страдальную участь ахеян?

Прежде чем приснилось аэдам золотое видение, какое мы находим в позднейших прикрасах первой песни Илиады (ст. 603 и сл.), — как, услаждая пирующих на Олимпе богов, Аполлон бряцает на лире, а хоровод Муз отвечает ему сладостным пением, — нужно было, чтобы ликийский лучник стал в Гомеровой общине лирником, а потом, в качестве лирника, и вещуном; между тем лира была устроена аркадским подземным богом, и вещуньи Парнаса издревле лелеяли младенца, родившегося от подземного вешего змия. Что до миметического элемента в женском хоре, предание, производящее имя "мималлон" от mīmēsis tu theū /"мимесис бога"/ (с. 194, примеч. 10)⁹², запомнило оргийное женское действие, где бог носил рогатую маску в сонме исступленных "рогоносиц". Но этот македонский analogon не должен сбивать нас в сторону с более верного следа: до-пелопоннесскую женскую стадию хоровых действий естественно предположить в области островного дифирамба, расцветшего из Крита, родины миметических плясок и машущих змеями до-эллинских мэнэд, — в царстве двойного топора, милого женщинам и царящего, как таинственный символ, над Экси-

ловой Орестеей, в которой еще могущественно звучит старинная обида женщины за утрату ее бывшего господства^б. Там, на островах, могла женская хорей перемежаться и дохмиями, и в особенности иамбами. О хороводах каких-то критянок упоминает Сапфо^в. Возможно, что женская маска на лицедее произошла из обычая переодеваться женщинами (гл. VII, § 5)⁹³ для воспроизведения не только тайных женских оргий (как это намереваются сделать Тиресий и Кадм в "Вакханках" Эврипида), но и исполнявшихся женщинами всенародно миметических действий, когда такие выступления были им воспрещены. Во всяком случае, хор Данаид у Эсхила кажется отзвуком некоей исторической действительности: вспомним предание о воинственных менадах, прибывших в Аргос с моря, под предводительством начальницы плясок — Хорей (с.122)⁹⁴. Ступить на шаг дальше значило бы злоупотребить правами гипотезы. Как бы то ни было, тренетический тон, окрашивающий трагедию в траурные цвета, естественно должен быть возводим к незапамятному для литературного предания жэнскому оргиастическому плачевному действию⁹⁵. Но вдохновенная — вместе и вещунья, и плясунья, и плачя, — как плачяей выступает, одержимая богом, Эсхилова пророчица Кассандра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Зелинский Ф.Ф.* Арion и трагедия. — Гермес. 1909, № 3, с.80—83.
2. *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога. — Новый путь, 1904, № 1—3, 5, 7.
3. *Anthologia lyrica sive lyricorum Veterum praeter Pindarum reliquia potiores.* Ed. E.Hiller, neubearb. von O.Crusius. Lpz., 1913.
4. *Christ W., Schmid W.* Geschichte der griechischen Litteratur. Bd.I. München, 1908.
5. *Crusius O.* Arion. — Pauly's Real-encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft neue Bearbeitung, beg. von G.Wissowa, hrsg. von W.Kroll (далее — RE). Bd.II. Stuttgart, 1899.
6. *Crusius O.* Dithyrambos. — RE. Bd.V. Stuttgart, 1903.
7. *Dieterich A.* Die Entstehung der Tragödie. — Archiv für Religionswissenschaft. 1908, Bd. 11.
8. *Dümmler F.* Skenische Vasenbilder. — Rheinisches Museum für Philologie. 1888, Bd.43, с.355—359.
9. *Nilsson M.P.* Die Ursprung der Tragödie. — Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Deutschen Literatur und für Pädagogik. 1911, Bd.27, с.609—647, 673—696.
10. *Pringsheim H.G.* Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults. München, 1905.
11. *Reisch E.* Chorus. — RE. Bd.III. Stuttgart, 1899.
12. *Reisch E.* Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie. — Festschrift für Theodor Gomperz dargebracht. Wien, 1902.

^б См. гл.IV, § 5, примеч. 3, с.65.

^в Fr. 52(46) /3/.

13. Robert C. — Hermes. 1898, vol.33.
14. Schoemann G.F. Griechische Alterthümer. Bd.1—2. B., 1871—1873.
15. Stengel P. Die griechischen Kultusaltertümer (Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft. Bd.5). München, 1885.
16. Toepffer J.A.F. Beiträge zur griechische Altertumswissenschaft. B., 1897.
17. Wagner R. /Рец. на:/ Ridgeway W. The Origin of Tragedy. Cambridge, 1910. — Wochenschrift für klassische Philologie. 1918, № 3/4.
18. Wilamowitz-Möllendorf U. von. /Рец. на:/ The Poems of Bakchylides. From a Papyrus in the British Museum ed. by F.G.Kenyon. L., 1897.—Göttingische gelehrte Anzeiger, 1898, Bd. 160.
19. Wilamowitz-Möllendorf U. von. Einleitung in die griechische Tragödie. B., 1907.
20. Wilamowitz-Möllendorf U. von. Die Spührende des Sophokles. — Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Geschichte und deutschen Literatur, 1912, Bd.29.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тема обрядового дуализма греческой религии — центральная в книге Иванова. Мы остановимся на ней подробнее, тем более что ее изложение в указанных параграфах производит хотя и сильное, но смутное впечатление. Иванов считает отличительной чертой эллинской религии проникнутость ее в обряде и мифе началом пафоса, т.е. представлением о возбуждающем скорбь и сетование (страстном) состоянии божества, которое подражательно переживается его почитателями в энтузиастическом действе. Эллинские боги были предметом оплакивания наравне с героями. Поскольку подобные плачи и обряды известны не только в эллинском мире, Иванов приводит следующие обоснования исключительности эллинов в патетическом отношении. Он замечает, что почитание умерших и основные представления о божестве — "эллинский пафос" — предшествуют малоазийскому, сирийскому и египетскому влиянию, а потому имеют "национальные и как бы автохтонные корни" (ДиП, с.184) и представляют собою явление "самобытно эллинское". Поскольку "автохтонность" не может служить гарантом качественной отличительности греческих экстатических культов от прочих, естественно ожидать каких-то еще указаний на особое качество "эллинского пафоса". О нем, по Иванову, свидетельствуют плоды и результаты: только у эллинов патетическое начало обусловило специфическое развитие героического культа и было "первоисточником трагического строя в искусстве и мысли, по отношению же к богам — принципом того всецело и радикально проведенного антропоморфизма, который составляет неоспоримую особенность религии эллинской" (ДиП, с.184).

В чем специфика развития героического культа, не вполне ясно. Чуть ниже Иванов признает за героическим мифом (правда, не культом) единственную стезю развития — трагическую (ДиП, с.185). "Эллинская религия", в которой идет речь (ДиП, с.181), явно уже не та, с отличительных черт которой начиналось рассуждение. Патетическое начало усматривалось в "темной демонологии масс", то были "смутные и часто ужасающие в своей жуткой неопределенности очертания призраков грандиозной и пугливой народной фантазии" (ДиП, с.185), которую к чело-

веческой мере (антропоморфизму) сводила религия олимпийцев через "Гомерову школу" аэдов, как выражается Иванов. Однако антропоморфизм религии эпоса у Иванова противопоставлен патетичности эллинских богов, а не вытекает из него, как получается при его попытке обосновать качественное отличие эллинского пафоса.

Человекоподобие догомеровских богов (?) состояло не столько в их внешнем подобии человеку, сколько в подобии душевного склада и жизненной участи (ДиП, с.183). Какой же антропоморфизм составляет "неоспоримую особенность" эллинской религии? "Олимпийский", проявления которого усматриваются обычно в пластике и литературе, т.е. искусстве и мысли, или архаичный, культовый, основанный на том, что божество так же страдает, как смертный. Говоря о человеческой мере и гармонически устроенной системе олимпийских богов, Иванов повторяет общепринятое и общераспространенное мнение. Но в ходе своих рассуждений он не только приписывает аэдам новую функцию (смягчение холодной и высокомерной религии олимпийцев — ДиП, с.190), но и подменяет один антропоморфизм другим, а затем сливает их, так что уже нельзя знать, когда о чем идет речь. Традиционно считающаяся антропоморфной олимпийская религия, оказывается, представляет богов "иноприродными роду смертных" (ДиП, с.187), и тем самым она, по Ивановской же терминологии, не антропоморфна. Терминологическая путаница мешает увидеть, что Иванов неявно выстраивает противопоставление антропоморфного внешне, но не страдающего и тем самым не антропоморфного внутренне бога олимпийской религии и не антропоморфного внешне, но страдающего, как человек, и тем самым антропоморфного в другом смысле бога архаичной народной религии (ср. термин "антропопатический" — ДиП, с.284).

Эта "обрядовая схизма" преодолевается, по Иванову, в катартической религии Диониса. Но катартика как условие восстановления правильных отношений между "участниками патетического священнодействия и высшими богами" (ДиП, с.188) — достоиние Аполлоновой религии, здесь очищение идет извне и свыше. "Дионисийская катартика не к тому была призвана, чтобы посредствовать между законом и правонарушением; зато она ведала все иррациональные состояния личной и народной души и всю область сношений с божествами и духами земли и преисподней. Она не изгоняла теней из сообщества живых; напротив, открывала живым доступ к обителям мира ночного и подземного, приобщала их его тайным внушениям и воздействиям и опять возвращала приобщенных "очищенными" закону жизни в свете дневном" (ДиП, с.191). Для такого преодолевающего очищения и необходим, согласно Иванову, Дионис, антропоморфный сын олимпийского отца, страдающий и гибнущий, как человек. Иванов настаивает на человеческой природе Диониса, на том, что Дионис столько же бог, сколько герой. Однако это очень сомнительно. Единственное обращение к Дионису как к герою в древнем элейском гимне (см.: Plut. Qu. Gr. 36) есть, вероятно, результат порчи текста. У Диониса много черт хтонического божества, но видеть в нем обожествленного смертного нет основания (см.: *Pickard-Cambridge A.W. Dithyramb, Tragedy and Comedy. Oxf., 1927, с.12 и сл., 139, 178, 182 и сл.*). Иванову же необходимо подвести читателя к тому, что в эллинской религии каким-то естественным, необходимым образом появляется "почти богочеловек" (ДиП, с.188). В этой искусной конструкции Иванов сумел сочетать свое собственное представление о "повышенной впечатлительности эллинской души" с общер-

принятыми взглядами на антропоморфность греческих богов и подойти вплотную к христианской идее вочеловечения небесного божества в сыновней ипостаси, дающей смертным очищение своим страданием (ср. ДиП, с.211). "Дуализм двух царств и двух святых — ночи и дня, темных <...> подземных царей и светлых богов — был, до пришествия Диониса, началом невыносимого душевного противоречия и раскола; с Дионисом наступило примирение обоих богопочитаний, и человек перестал равно, но разное трепетать ночной бездны и отвращающихся от нея олимпийцев. Можно сказать, что дионисийская катартика спасла эллинство от безумия, к которому вело его двоеверие, знаменовавшее антиномию полярностей религиозного сознания — антиномию таинств неба и земли, законов жизни и смерти, пана и треноса, явленного космоса и незримого Аида" (ДиП, с.192). Иванов представляет олимпийский и хтонический аспекты религиозной жизни как два мировоззрения, непримиримо сталкивающиеся в человеческом сознании. Только в этом случае и имеет смысл говорить о "безумии" как результате двоеверия. В отличие от сект, религии целых народов (не говоря уже о мировых религиях) имеют столько слоев и допустимых, хотя, как правило, иерархизированных, вариантов богопочитания и такую степень "непоследовательности", что в них находят себе место разные социальные группы и даже индивидуальные склонности. И хотя Иванов соотносит олимпийскую религию с завоевателями-аристократами, а хтоническую демонологию — с покоренным земледельческим населением, но тем не менее неявно уподобляет институализированное "двоеверие" общины мучительному расколу индивидуального сознания мыслителей и художников первых десятилетий ХХ в. Именно для этого раскола Иванов искал катартического исцеления и, воображая соборный культ и соборное искусство, брал за образец дионисизм. А для этого и дионисизм необходимо было представить как "пример", т.е. описать архаическую религию в терминах индивидуального сознания русского интеллигента.

Пафос эллинской катартической религии отличается, как было сказано, от "чужеземных страстей" еще и тем, что породил трагедию. Иванов указывает при этом на общий закон "эволюции обрядового синкретического искусства", переводящего катартические оргии в сознательное художество. Преобразование подражательного действия "согласно художественному заданию" (ДиП, с.212) и потеря им собственно сакраментального значения происходит лишь в редких случаях. Такой редкий случай и есть рождение трагедии. "Первоначально все, достигшие ясных форм художества, относятся к богослужебному кругу светлых небожителей" (ДиП, с.213). И только дионисизм вносит в хтоническую религию то очищающее начало, при котором из обряда может возникнуть художество. Не получается ли при этом, что уникальное возникновение трагедии объясняется через обусловивший ее дионисийский катартический пафос, а качественное отличие эллинского пафоса — через обусловленную им трагедию?

² В указанных стихах гимна говорится о священном вопле, который подняли (δῖολυχαπ) крисейские женщины при виде света, исходящего от очага Аполлона.

³ Предание, сообщаемое Ивановым, пересказано, вероятно, по памяти. У сохранившего миф Антонина Либерала (§ 9) от пения Эмафид все кругом потемнело, природа не желала слушать их пение. Когда же запели Музы, то не только замерли небо, звезды, море и реки, но и начал расти, поднимаясь к небу, очарованный Геликон. Его рост был

остановлен ударом Пегасова копыта. Предание строится по схеме космогонического мифа: смена тьмы светом при росте мировой горы.

⁴ См. Sim. fr. 24 Hiller—Crusius (один из тренов) и fr. 7 (один из эпиникиев).

⁵ См. Plut. Qu. Conv. II, 4, 638 bc; De Ei ap. Delph. 394d; Ps.—Plut. De mus. 3—5; *Abert H.* Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Лpz., 1899, с.60 и сл.; *Huchzermeyer H.* Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit nach den literarischen Quellen. Emsdetten, 1931.

⁶ Дельфийскими братьями Иванов называет Аполлона и Диониса, совместно почитавшихся в Дельфах. Сложению их союза посвящена одна из самых удачных глав ДиП — "Дельфийские братья".

⁷ Олимпу, полулегендарному фригийцу, чье время жизни приходится на VIII в. до н.э., были приписаны самые разные более поздние сочинения, несомненно к нему не восходившие. В отличие от Олимпа, Сакад — лицо историческое. Он добился допущения авлодии (с видоизмененным авлом) на лифийские состязания в честь Аполлона и трижды одержал на них победу (Strabo, p.421; Poll. IV, 78; Paus. II, 22,9). Павсаний считает, что Сакад положил конец ненависти Аполлона к флейтистам, вызванной дерзостью Силена и Марсия.

⁸ Само слово *элегия* древние объясняли через *e legein* — *говорить э!*, т.е. восклицать (Sud., s:w.elegos), *eleein* — *жалеть* или *eu legein* — *хвалить* (Schol. Dionys. Thrac., p.20, 25 H; Mar. Vict. 110,18 K). О связи элегии с заплачкой см.: Eur. Troad. 119, Iph. Taur. 1091, Didymos ap. Schol. Arph.Av. 217; Procl. Chrest. 242 W; Et. M. 326, 49 (s.v. elegos), 152, 3 (s.v. elegainb); Anth. Pal.XI 135, 3; Hesych., | s.v. elegeia. Погребальные плачи исполнялись либо женщинами, либо при участии женского хора. Профессиональными плакальщицами в Греции были малоазийские по происхождению рабыни или отпущенницы, кариянки. Сборник же элегий Мимнерма в древности считался посвященным его возлюбленной с малоазийским именем Нанно́ (см.: *Kretschmer P.* Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache. Göttingen, 1896, с.341).

⁹ Отто Крузиус (Philologus. 1895, Bd.54, с.734 и сл.; 1899, Bd.58, с.577) считал Пигрета измышлением Птолемея Хенна. Растворение гексаметрической строки пентаметрической содержится, по видимому, в элегии Тиртея (Fr.3 а и b Snell): гексаметрические строки, прочитанные подряд, составляют текст оракула, а пентаметрические — поясняют и комментируют смысл пророчества. Мысль Иванова о том, что два полустихия пентаметра подтверждают и развивают сообщение героического стиха, заслуживает самого пристального внимания и специального исследования ранней элегии. Если бы такое положение дел подтвердилось для ранней элегии в целом, наука располагала бы ярким примером преобразования поэтической обрядности в поэтический прием.

¹⁰ "Трагедия, по своему содержанию, тот же Гомеров эпос (<...>), но не как гимническое служение небожителям, подобно песням аэдов, а как хтоническое служение героям во имя бога-героя, *mimēsis pathus...*" (ДиП, с.213). О боге-герое см. выше, примеч. 1. Заметим, что те же элейцы, в чьем гимне Дионис предположительно именовался героем, по словам Павсания (VI, 26,1), из *богов* превыше всех чтили Диониса.

¹¹ Поскольку пир в древности — это определенный ритуал, Иванов

полагает, что Архилох не мог быть здесь новатором, но следовал существовавшей традиции. Включение дифирамба в обряды винопития Иванов связывает с переносом в островном прадионисийском культе хтонического оргиазма на растительную сферу. На пириестве разрабатывается, по его мнению, не хоровая, а монодическая разновидность дифирамба с выдвинутой ролью запевалы. Единственная основа для такого предположения — сам фрагмент Архилоха.

¹² Все, что известно о греческом дифирамбе, не дает никаких оснований видеть в нем скорбную песню или предполагать, как ниже Иванов, что трен вобран дифирамбом. Несомненно экстатический, по крайней мере первоначально, характер этого жанра, но его возбуждение и "жмель" скорее радостного, восторженного характера, как и веселый аттический дифирамб, приводимый ниже Ивановым. Деревенская песня о растерзании Диониса, как бы она ни называлась, дифирамбом не была; см. Clem. Alex. Protr. I, 2,2 (p.4 Stählin), Schol. p.297 (Stählin). В Дельфах эллинистического времени имели хождение мифы о смерти Диониса, убитого Титанами или Персеом, и существовала его могила (Plut. De Is. et Os. 35). Но ритуальные воспроизведения соответствующих событий известны не для Дельф. В Дельфах в зимние месяцы исполнялся дифирамб. Это было связано с запретом на пэан во время отсутствия Аполлона, но само по себе не означает скорбного содержания песни. Во всяком случае, Бакхилидов дифирамб для дельфийцев (15/16 Blass) повествует о Геракле и не имеет разительных отличий от других, "не зимних", дифирамбов. Павсаний сообщает о введении орфиком Ономакритом оргий, в которых изображалось растерзание Диониса Титанами (VIII, 37,5), (однако в связи с этим ничего не сообщается о дифирамбе. Колдер сопоставил *dithyrambos* с фриг. *dithrera* (*dithrepsa*), означаящим, по его мнению, *могила* (Calder W.M. Classical Review. 1922, 36, с.11 и сл.). Колдер обнаружил также фригийскую надпись III в. н.э., в которой Дионис упоминается как страж или покровитель могилы. Колдер полагает, что *dithyrambos* — это искаженное *dithreranbas*, что, по его мнению, означает *господин могилы* (Pickard-Cambridge A.W. Dithyramb, с.16 и 419). Но даже если дифирамб имел такой "погребальный" смысл во Фригии в III в. н.э. или раньше, в Греции нет никаких его следов. Для Иванова скорбный характер дифирамба удостоверяет уже наличие в нем героических сюжетов. Однако, во-первых, мнение о том, что произведение с героическим сюжетом тем самым является дифирамбом, позднее и недостоверное (Ps.—Plut. De Mus. 1143 e); во-вторых, произведения на героический сюжет не обязательно являются дифирамбами и их содержание не сводится к оплакиванию (например, сочинения Стесихора); наконец, сохранившаяся дифирамбическая поэзия, повествуя о героях, не концентрируется на их страстях и гибели и не обращается к герою с призывами и молитвами, чего следовало бы ожидать в тренетическом культе героя.

¹³ См. Arist. Pol. 1342 b3 и сл. *Orgiastika* и *pathêtika* у Аристотеля характеризует фригийский лад и флейту, а не только дифирамб. Дифирамб у него один из примеров вакхической поэзии, для которой этот лад и инструмент подходят.

¹⁴ У Плутарха (De Ei ap. Delph. 389 a) говорится, что Дионису "поют дифирамбы, песни, полные страстей и перепадов, заключающие в себе своего рода блуждание и смятение".

¹⁵ В качестве кандидатур на экстатическое и патетическое со-

держание можно, однако, предложить и другие жанры обрядовой поэзии: это сопровождаемая авлом элегия, эпикедии и иалемосы из погребального репертуара; военные пляски и марши также не чужды возбужденному и яростному настроению. Аристотель говорит в "Политике" (1341 b 33) о целом разряде энтузиастических мелодий и о возбуждающих душу религиозных песнопениях, которые исполняются в театре (Pol. 1342 a 6—18). О дифирамбах он говорит особо несколько позже (1342 b 5 и сл.). Так что трудно понять, почему Иванов считает дифирамб "единственно данной формой" для выражения и ликующего и сетующего экстаза.

¹⁶ В плачах Пиндара заметно орфическое влияние; в сохранившихся фрагментах величаво и торжественно говорится о загробной жизни, бессмертии. Что же касается Симонида, то традиция противопоставляла его Пиндару именно из-за "патетичности", хваля за умение вызывать острую жалость и сострадание в своих тренах. См. Dionys. De imit. II, 2,6; Quint. Inst. X, 1,64; Vit. Aesch., 37 и сл. (Weil), Catull. 38,8; Horat. Carm. II, 1,38. Так что включение треносов Симонида на одних правах с треносами Пиндара в "аполлоновый круг" сомнительно.

¹⁷ См. примеч. 1.

¹⁸ Это скорее пересказ, чем перевод приведенной в сноске цитаты. Аристотель пишет: "Ибо возникнув от импровизационного начала, и сама она /т.е. трагедия/ (как и комедия, причем первая от запевал дифирамба, а вторая от запевал фаллических /песен/, какие и ныне остались в обычае во многих городах) мало-помалу разрослась по мере выдвижения вперед того, что в ней проявлялось, и после многих перемен она остановилась, когда обрела свою собственную природу".

¹⁹ См.: Ил. I, 604; Одис. XXIV, 60; Гимн Аполлону Пифийскому 11.

²⁰ Аристотелевскую характеристику Илиады как поэмы "патетической" Иванов понимает в том смысле, что героический эпос возникает из "патоса", какой составлял содержание плача о героях, посвященного изображению их страстной участи. Илиада, по мнению Иванова, не только сохраняет отголоски стародавнего плачевного обряда (VI, 499 и сл.; XXIV, 723—776; ср. Одис. XXIV, 60 и сл.), но и "собирает религиозный опыт длинного ряда предшествующих поколений и способствует между ним и формами позднейшего развития страстной идеи в культуре и художественном творчестве..." (ДиП, с.184), отчего и мыслится впоследствии трагедией до трагедии. Следует добавить, что, назвав Илиаду "патетической", Аристотель тут же назвал Одиссею "этической", причем он предполагает, что и трагедии бывают как одного, так и другого разряда (Poet. 1459 b 7—77). Во всяком случае, в неурезанном виде его рассуждение не подтверждает ни мысль об исключительно патетическом, связанном с погребальным культом характере эпоса, ни то, что трагедия воспользовалась законсервированным в эпосе патетическим началом. Аристотель не может выступать здесь как авторитет в вопросах генезиса: он дает классификацию наличного литературного материала, и характеристика по признаку "простой/сложный" не менее важна ему, чем "патетический/этический". Замечание Аристотеля о том, что, когда появилась трагедия, ее сочинением занялись эпические поэты, так же как комедией — ямбические (Poet. 1449 a 2), означает только, что из этой среды "рекрутировались" (так же, добавим, как из запевал дифирамбов) авторы-постановщики нового жанра. Вместе с тем несомненно, что устная поэзия в силу своей принципиальной

исполняемости всегда имеет сходство с драмой. Это касается и устного эпоса, поскольку исполнение эпической песни имеет свою обрядность. Поэтому нам кажется уместней говорить не о существовании до эпоса прото-драмы, а о том, что одни формы обрядовой поэзии предшествуют другим. Остается неясным также, почему за архаичной обрядовой поэзией признается исключительно плачевный характер, который, по Иванову, консервировался затем именно эпосом?

²¹ По преданию, фракийская дева-охотница Гарпалика, дочь царя Гарпалика, т.е. волка-разбойника, была поймана пастухами в сети и убита. Кровавые распри между ее убийцами (месть покойной) были прекращены учреждением на ее кургане обрядовых поединков; см. Verg. Aen. I, 316.

²² В указанном месте Иванов пишет о приспособлении в Буфониях исконного аграрного культа к оргиастическому, занесенному с Крита. В трактовке Буфоний как урожайной магии Иванов следует Фрезеру (The Golden Bough. Vol.2. L., 1911, с.195): бык, съедающий рассыпанные на алтаре зерна, — дух зерна, а его чучело, впрягаемое после принесения быка в жертву в плуг, сопоставляется с широко известными соломёнными чучелами аграрных обрядов.

²³ В указанном месте Иванов делает попытку различить "воспоминания о страстях" (*hupomnêma pathus*) как праздничный, фаллический дионисийский ритуал (Clem. Al. Protr. II, 34, p.29 P; Schol. Luc. ed. Rohde / Rheinisches Museum. 1870, с.557/; Schol. Aristoph. Ach. 243) и "энтусиастическое служение". Это значение он прикрепляет к сочетанию *mimêsis pathus* ("подражательное воспроизведение страсти"). Иванов основывается на том, что "в подражание страстям" Диониса участники обряда разрывают молодого оленя (схолии Фотия к Demosth. De cor. p.313, ср. к p.294; Lact. Inst. V, 19, 15); кроме того, на том, что македонских менад звали "мималлоны" и их имя производили в древности от миметического воспроизведения Дионисовых деяний и образа (Schol. Lycophr. 1237). Но этих и некоторых других свидетельств недостаточно, чтобы вслед за Ивановым считать миметизм чем-то по природе дионисийским и энтусиастическим. Исследование многочисленных контекстов показывает, что миметизм первоначально означает воспроизведение чего-либо в пляске, пении, телодвижениях, с помощью рук, ног, голоса и музыкальных инструментов, но без всякого предпочтения экстатического содержания воспроизводимого. См.: Koller H. Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. В., 1954.

²⁴ Hdt. V, 67: "Сикийцы почитали Адраста и его страсти славили трагическими хорами, воздавая почести не Дионису, но Адрасту; Клисфен же передал хоры Дионису, а остальное празднество и жертвоприношение — Меланиппу". Иванов приписывает глаголу *аредбке* значение "возвратил", видя в "трагических хорах" хоры козлов и тем самым исконное Дионисово достояние. Здесь уместно вспомнить, что в классическую эпоху *tragikos* значит *относящийся к трагедии* (Arph. Pax 136, Fr.149 H.-G.), а не к трагу, *komikos* — *относящийся к комедии*, а не к комосу. Только у Плутарха и Лукиана *tragikos* получает (видимо, вторично) значение *козлиный*. В V в. и для Геродота, жившего в Афинах и бывшего другом Софокла, "трагические хоры" — это хоры, похожие на хоры афинской трагедии, в которой в это время никто и не предполагает наличия "козлиных" хоров.

Иванов справедливо отмечает (ДиП, с.192), что свидетельство Ге-

родота содержит древнейшее упоминание о хорах в честь Диониса и о хорах, славивших страсти героя. Но высказанная здесь же мысль об искусном приурочивании страстей героев к хоровым действиям остается недоказанной. Геродот не дает также никаких оснований предполагать, что переданные Дионису хоры сохранили страстной характер песнопения. "Страсти" скорее отошли к Меланиппу, в честь которого вместо Адраста стали справлять празднество и совершать жертвоприношение. См. также примеч. 35.

²⁵ Schmid W. Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus. Progr. Tübingen, 1901, с.12 и сл.

²⁶ См.: Dieterich A. Die Entstehung der Tragödie. — Archiv für Religionswissenschaft. 1908, Bd.9, с.172 и сл.

²⁷ См.: Ridgeway W. The Origin of Tragedy with Special Reference to the Greek Tragedians. Cambridge, 1910. Этот исследователь обратил особое внимание на ритуалы с ряжеными козлами во фракийских деревнях, описанные Докинсом (Dawkins R.M. The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysos. — Journal of Hellenic Studies. 1906, vol.26, с.191—206). В указанном месте (ДиП, с.110) Иванов, хотя и поражается "живучести эллинского язычества", но видит в по добных обрядах только "останки давно бездушного и истлевшего тела", из которых уже нельзя вызвать "откровение о существе, тайне, законах и корнях жизни, когда-то оживлявшей это тело" (ДиП, с.111). Между тем сам Иванов не раз возвращается к идее "логики мифа" и "отсутствия произвола в мифотворчестве" (ДиП, с.71). Устойчивый обряд переживает выраженное его непосредственной символикой представление, словесная форма которого именуется "прамифом" (ДиП, с.263), но этиологическое сказание, возникающее как вторичный словесный коррелят к обряду, "с неуклонной последовательностью в поэтическом и символическом развитии прамифа воспроизводит <...> обряд в идеальной проекции мифологами или идеально-исторической — сказания" (ДиП, с.264). Возможно, Иванов отказывает современным фракийским преданиям и обрядам в осмысленности именно из-за их неуместного уже языческого характера.

²⁸ Предположение об омофании (пожирании сырого мяса жертвы) плохо согласуется со свидетельством традиции о *варке* Пелопса, чудесно потом воскрешенного.

²⁹ О приоритете Крузиуса см.: Ziegler K. Tragödie. — RE. Zweite Reihe. Bd.VI, Hlbd.12. Stuttgart, 1937, стб.1946.

³⁰ См. выше, примеч.24.

³¹ Разбирая здесь вопрос о "сепаратизме" героических культов, которые сопротивляются универсализации страстных служений как культа Диониса, Иванов усматривает в народном присловье "При чем тут Дионис?" свидетельство "народного недоумения и ропота, с каким в эпоху возникновения трагедии толпа встречала вторжение дионисийского обряда в обряд героического страстного действия и, обратно, внесение последнего в обрядовый круг Дионисовой религии" (ДиП, с.57). Традиционное объяснение пословиц иное: обычно в них видят реакцию на вторжение посторонних героических сюжетов в культ Диониса (Plut. Qu. Conv. 615a). Сохранившие этот фразеологизм лексикон Суды (s.v. Uden pros ton Dionyson) и Зенобий (Paroemiog. Graec. V, 40) сходятся на том, что трагические поэты в одном случае и дитирамбические — в другом в тематике своих сочинений отошли от Диониса. По Суде, первоначальное состояние до забвения Диониса и появ-

ления "мифов" и "историй" было сатировским (*satyrika*), но оно не связывается с дифирамбом, а по Зенобию — оно было дифирамбом, т.е. Дионисовым служением, но исполняемым заведомо не сатирами! Ведь он говорит о нужде ввести сатиров дополнительно, может быть, перед представлением (*proeisagein*), возникшей, когда поэты уже начали писать на не дионисийские сюжеты, так что могло показаться, что о Дионисе забыли.

³² См. соответствующие сочинения упомянутых здесь Велькера, Шмида и Рейша: *Welcker F.G. Satyrspiel. Frankfurt am Main, 1826; Schmid W. Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus. Progr. Tübingen, 1901; Reisch E. Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie. — Festschrift für Theodor Gomperz. Wien, 1902.* Если хоры в Сикионе располагались вокруг могилы и жертвенника Адраста — фимелы, — то поскольку жертвоприношения отошли к Меланиппу, к нему, а не Дионису, естественно отошли и все действия вокруг жертвенника, т.е. "страсти", и Дионису достались только хоры; ср. выше примеч. 24.

³³ То, что мы видим у Архилоха и Гомера, трудно назвать в собственном смысле диалогом. Архилох говорит только: "Я умею стать запевалой прекрасной песни дифирамба в честь владыки Диониса, одурманивши душу свою вином" (*Diehl, fr.77*). Вступает ли запевала в диалог с хором, или хор только "подхватывает", отсюда неясно. В Илиаде же плачи над телом Гектора (XXIV, 721) также не содержат диалога: аэды выступают как запевалы тренов, а женщины вторят им стоном. "Стоны" в греческих погребальных плачах — не части диалога, а краткие, часто междометного характера, рефрены.

³⁴ Роль запевалы в становлении трагедии не так очевидна. Эксарх (запевала) хора сохраняется в трагедии в роли корифея, который вступает в диалог с героями (актерами), а вовсе не с хором. Однако "хороучителем" именовался и автор трагедии, выступавший протагонистом, и автор дифирамба, выступавший его корифеем-эксархом. Умевшие обучать хор пению и пляскам эксархи-хородидаскалы, бывшие и авторами поэтического текста, могли стать первыми мастерами трагических постановок. В знаменитых словах Аристотеля о том, что трагедия началась от запевал дифирамбов, главное — не *дифирамб*, а *запевалы* — специалисты по сложным мусическим постановкам, из которых рекрутируются трагики. Достоинно внимания то обстоятельство, что в известных нам хоровых партиях трагедий содержатся всевозможные жанры хоровой лирики — пэаны, трены и др., но нет дифирамбов. Часто без особых на то оснований филологи относят песни хора, слабо связанные с сюжетом трагедии, к дифирамбам. Но этот критерий слишком расплывчат. А вот о дифирамбе в древней комедии свидетельствуют источники (*Kaibel G. Comicoium graecorum fragmenta. Vol. I. B., 1899, с.18*); мимический дифирамб, возможно, пародируется у Аристофана (*Plut. 290 и сл.*). Аристотель говорит, что к сочинению трагедий обратились авторы гимнов и хвалебных песен, эпические и "героические" поэты (*Poet. 1448 b 25 — 1449 a 6*). Запевал дифирамба, от которых пошла трагедия, надо рассматривать в одном ряду с этими авторами гимнов и хвалебных песен, с авторами "героической" поэзии, ведь дифирамб в ранний период — гимн богу, — а позднее — песня о герое. Чтобы обосновать происхождение трагедии из дифирамба, Иванову приходится предположить, что лирико-драматический диалог исполняется хором и запевалой, который "уже наполовину" протагонист, но в то же время и корифей хора. Но дифирамб "Фесей", который Иванов тут разбирает, не удается

согласовать с этой половинчатой картиной: ведь "протагонист" Эгей выступает не запевалой, он отвечает на вопросы, он солист, который появился в дифирамбе "нового стиля", возможно, уже под влиянием трагедии.

³⁵ Что именно из деяний и претерпеваний Адраста представлялось в Сикионе, неясно, как неясно и было ли сходство по содержанию в песнях трагических хоров до реформы Клисфена и после нее. Реформа в описании Геродота имела вполне сознательный и целенаправленный характер, отличный от спонтанного "развития" дионисийских культов из героических. Клисфену нужно было убрать культ героя, связанного с враждебным Сикиону Аргосом, для чего он и прибегнул к хитроумным уловкам. Сохранять "дух" старого культа не входило в его задачи. Схождение Диониса в преисподнюю на сикионских представлениях — чистейший домысел. Что же касается сатировского хора, то, будь он даже уместен для воспевания Диониса, непонятно, что делали веселые итифаллические демоны в культе Адраста.

³⁶ Дифирамб на Крите не засвидетельствован. Иванов указывает лишь на характерное для Крита жертвоприношение священного быка (ДиП, с.112). На славу родины дифирамба притязал Наксос (см.: Euripides Herakles, erklärt von Wilamovitz-Möllendorf. Bd.I, B., 1895, с.63), куда, по предположению Иванова, он попал с Крита. Кроме того, Иванов видит и в дионисийской обрядовой травестии (ДиП, с.126) также критское наследие, распространившееся по Элладе с религией Диониса. Так, женские столы юношей на оскофориях восходят к переодеванию Тезея, прикнувшего к отправляемым к Миносу девам. Ниже (§ 6) Иванов относит переодевание к собственно дионисийским чертам (см. ниже, примеч. 64). Хтонический характер дельфийского культа Диониса Иванов также объясняет перенесением его непосредственно с Крита "еще в прадионисийскую эпоху".

³⁷ См. § 1, примеч. /к/ и наше примечание 18.

³⁸ Дифирамб как прозвание Диониса известно из Еврипида (Vasch. 526, ср. фрагмент неизвестного лирика — Fr. Lyr. adesp. 109 Bergk); возможно, засвидетельствовано и у Пратины (fr.1), т.е. никак не до Ариона. Полагаясь на античную этимологию слова *дифирамб* как *дважды рожденный* и относя исходный смысл слова к Дионису, Иванов помещает такую эпikleзу в неопределенную архаику. Однако *дифирамб* слово скорее всего не греческое и обозначает, по-видимому, род танца. Dithyrambos сопоставляют с triambos, triumphus и iambos, ithymbos. Значение -amb- — шаг или движение, т.е. thriambos — *трехтактный, трехшаговый танец*, а dithyrambos (из dithriambos с di, обозначающим божество) — *трехшаговый священный танец*. Соответственно ithymbos соотносится с *шагом вперед*, а iambos — с *двушаговым танцем* (i Fi, т.е. bis); см.: Pickard-Cambridge A.W. Dithyramb, с.14 и сл.

³⁹ См. ниже, примеч. 51.

⁴⁰ О соответствующих фрагментах Эскила и Софокла см. вступительную статью. Долго бытовавшее представление о дорийском (хотя бы и условно) диалекте хоровых партий трагедии современная лингвистика отвергла. В основе языка древнегреческой хоровой лирики (и лирических партий трагедии) лежит эолийско-протоионическое койне до-дорийского времени. См.: Гринбаум Н.С. Язык древнегреческой хоровой лирики (Пиндар). Кишинев, 1973, с.8—28. Диалект хоровых частей трагедии отражает тем самым поэтический наддиалект, возможно, еще микенской эпохи, сохранившийся в областях, не затронутых дорий-

ским нашествием. Добавим к этому, что авторы "дорической" хорошей лирики не были дорийцами по происхождению. Откуда взяты твердой дорийской традиции, если из хоровых лириков Пелопоннеса Терпандр прибыл с Лесбоса, Фалет — с Крита, Алкман — из Лидии, Арион — с Лесбоса, Стесихор и Ибик — из Сицилии, если Пиндар — беотиец, Симонид и Вахкилид — ионийцы с Кеоса?

⁴¹ Виламовиц ограничился доказуемым: слово *tragōidia* в элегической строфе невозможно с просодической точки зрения, так же как лексически для VII—VI вв. невозможно выражение "драма трагедии". Это словосочетание, как и используемое тем же источником "драма комедии", восходит не к Солону, а к позднему, возможно византийскому, историку литературы. Так что мы не знаем, о чем дословно учил Солон в "Элегиях". Ни "трагического действия", ни тем более "действия козлопения", как иногда думают, он Ариону не приписал. Возможно, речь шла о "трагическом ладе" (*tragikos tropos*), т.е. о музыкальном новшестве, использованном впоследствии в трагедии.

^{41a} В свидетельстве лексикона Суды (Свиды) многое допускает иную трактовку. Прежде всего *tragikos tropos* у музыковеда Аристида Квинтилиана (1, 12, р.20 J) обозначает некий музыкальный лад, противопоставленный и дифирамбическому ладу и номическому ладу. Если в статье Суды имеется в виду музыкальное новаторство Ариона, то оно, во-первых, не относится к дифирамбу (у дифирамба свой музыкальный лад), а во-вторых, "трагический строй" не означает ни "трагического" представления, ни "козлиного", а только изобретенную Арионом музыкальную форму, аналогичную использованной впоследствии в трагедии (см.: *Pickard-Cambridge A.W. Dithyramb*, с.133). Музыкальный лад по каким-то связанным с его происхождением причинам мог бы именоваться "козлиным", а использовавший его певец называется за это "трагедом"; но при этом связь с козлом в слове "трагед" уже опосредствованная. Это, конечно, не более чем догадка.

Далее, выражение "поставил хор" можно понимать как *stêsai chōron / kuklion* — "расставил хор по кругу", так как есть свидетельство об Арионе как изобретателе киклических хоров (*Procl. Chrest.* 12; *Phot. Bibl.* p.320); или же — "заставил стоять на месте", т.е. не плясать, согласно схолиям к *Pind. Ol.* XIII, 18. Особенно искусственной выглядит попытка Иванова (с нелепой ссылкой на "неприятную, неправильную (при обычном понимании) речь" лексикона) считать, что в статье Суды сообщается о наименовании дифирамбов по хору. В действительности грамматика диктует прочтение: "дал название тому, что хор пел", а это согласуется с большинством известных названий дифирамбов Бакхилида, именуемых по сюжету о герое, а отнюдь не по хору. Введение сатиров, "говорящих стихи", есть, по-видимому, третье изобретение Ариона после музыкального лада и дифирамба. Ни Геродот, сообщающий об Арионовом дифирамбе, ни Иоанн Диакон, передающий о создании Арионом чего-то "трагического" (может быть, трагического лада, см. примеч. 41), и никакой иной источник ничего не говорят о сатирах в связи с Арионом. Только паремнограф (*Zen.V*, 40) вне связи с Арионом сообщает о введении сатиров "перед" дифирамбом или "дополнительно" к дифирамбу. Поскольку сатиры Ариона не поют, а говорят, их участие в дифирамбическом мелосе невозможно. Если они не плод воображения древних филологов, то можно видеть в сатирах, говорящих метрические стихи, фарсовые диалогические сценки.

⁴² Иванов понимает термины "медведицы", "быки", "пчелы". "соба-

ки", "псари" как обозначения религиозных общин по тотему (ДиП, с.62). "Тотемизм" у Иванова, видимо, равен культу животного или зооморфного бога. Общины "трагов" неизвестны.

⁴³ "Дионисовыми ремесленниками" назывались члены союзов актеров, поэтов, музыкантов и других мастеров театральных представлений; возникновение союзов приходится на III в. до н.э., т.е. на времена, очень далекие от Ариона. Это были вовсе не объединения хоровтов из одной общины (хоровты не были профессионалами), напротив, члены союзов были уроженцами разных полисов, а деятельность союзов имела межполисный характер: полисы приглашали союз для участия в празднествах. Предлог *peri* — *вокруг* не имеет в выражении "техниты вокруг Диониса" того пространственного смысла, который хочет придать ему Иванов, исходя из образа пляшущих вокруг Диониса его почитателей. *Peri* здесь, как и во многих других аналогичных случаях, имеет абстрактное значение *имеющий отношение к*. Кроме того, союзы Дионисовых ремесленников обслуживали празднества в честь разных богов, не только Диониса.

⁴⁴ См. *Vita Aesch.* 56—58 (Weil); в указанном Ивановым источнике, "Жизнеописании Эсхила", "те, у кого в трагедиях жизнь" (т.е. заработок) не есть самоназвание актеров. Автор "Жизнеописания" сообщает о бродячих актерах, (а не жителях Геллы), которые, останавливаясь у могилы трагика, оказывали ему почести, как герою, и разыгрывали пьесы. О тиасе Диониса и Муз в этой связи ничего не сказано.

⁴⁵ Иванов видит в мифе о тирренских пиратах, напавших на корабле на Диониса и превращенных в дельфинов, и в пиратах, напавших на спасенного дельфином Ариона, разные оформления единой мифологической семантики, а в Арионе — ипостась Диониса.

⁴⁶ В указанном параграфе Иванов рассматривает мифы об обезглавливании Диониса и дионисийских героев, культ отсеченной и брошенной в воду головы. Мифологическая традиция сообщает о приплывшей к Лесбосу и там похороненной голове Орфея; на месте ее погребения было воздвигнуто святилище Диониса (*Luc. Adv. ind.* 12). На Лесбосе же, в Мефимне, почиталась голова Диониса из масличного дерева, выловленная рыбаками в море и чтившаяся под именем Диониса-Фаллена (*Raus. X.* 19, 3; *Eus. Praer. ev.* V, 36). Иванов указывает на связь дифирамба с символом быка, служившего первым призом в дифирамбических состязаниях, вероятно, в Аттике (ДиП, с.113). В этой связи и следует понимать слова Пиндара: "оттуда явились Хариты Дионисовы с гонящим быка дифирамбom" (*Pind.* 01.XIII, 18). Однако Иванов считает, что Дифирамб здесь — иное имя самого Диониса, а Дионис, в свою очередь, — это жертвенный бык и быкоубийца вместе. Из слов Пиндара такой вывод сделать нельзя; кроме того, "гнать быка" (приз за победу) еще не значит приносить его в жертву. Толкуя загадку Симонида (*fr.* 163, *Hiller-Crusius*), Иванов отождествляет слугу Диониса, "быкоубийцу", с двойным топором или (?) с дифирамбом. Возможно, дифирамб был некогда песней богу двойного топора, но из того места ДиП, к которому отсылает Иванов, это не следует.

⁴⁷ "Логика", к которой апеллирует Иванов, заключается в том, что в "отрубленной голове, в особенности же брошенной в воду или из воды чудесно выловленной, усвоено специфическое религиозное значение: в этом образе бог умерший почитается как мужское начало подземной растительной мощи и нового возврата из сени смертной на ли-

цо земли. Культ плавающей головы здесь является видом фаллического культа" (ДиП, с.120). Ср. выше, примеч. 46.

⁴⁸ См. выше, примеч. 12.

⁴⁹ См. выше, примеч. 46.

⁵⁰ *Voekh A. Die Staatshaushaltung der Athener. Bd.II. V., 1817, с.361 и сл.* Эта в свое время популярная теория уже давно не встречается поддержки (ср.: *Christ W., Schmid W. Geschichte der Griechischen Literatur. Bd.I. München, 1908, с.279., примеч. 1).*

⁵¹ "Трагические драмы" Пиндара упоминаются в списке его произведений только лексиконом Суды (s.v.Pindaros). По-видимому, термин принадлежит автору списка, отстоящему от Пиндара на тысячу лет; скорее всего он обозначил этим термином именно дифирамбы. "Дифирамбические драмы" Диагора Мелосского, упомянутые в сколках к "Лягушкам" Аристофана (к ст.323), ближе не известны. Известна только репутация Диагора как "Безбожника", что ставит под вопрос принадлежность его произведений к жанру гимническому или к культовой драме.

⁵² "Фезей. Дифирамб Бакхилида" опубликован в сборнике Иванова "Прозрачность" (М., 1904, с.169).

⁵³ Ни "обычности" отсутствия строфики в дифирамбе со времен Пиндара, ни отсутствия антистрофического строения в дифирамбах Пиндара утверждать невозможно. Дифирамб о нисхождении Геракла (70b Schroeder) имеет строфическое строение, а сохранившийся без деления на строфы отрывок из дифирамба афинянам (75 Schroeder) по длине не больше, чем одна строфа дифирамба о Геракле, и, следовательно, не может служить доказательством отказа Пиндара от строфического деления. Этот характерный для "нового дифирамба" отказ от строф связан с главной его особенностью — введением лирических соло (anabolai) и драматической игры солиста (Ps.-Arist. Probl. XIX, 15: дифирамбы потеряли строфы и антистрофы, став миметическими). Как раз такое соло нового стиля у Эгея; его появление у Бакхилида показывает движение в сторону нового дифирамба при сохранении еще строфического деления.

⁵⁴ "Автономность поэтического чувства" Иванов сам ставит здесь под сомнение, так как в действительности трагедия "Семеро против Фив" считалась в древности полной не Диониса, но Ареса (Arph. Ran. 1021). "Ничего от Диониса", чтобы стать поговоркой, должно было опереться на какое-то общее явление, а не быть характеристикой отдельных пьес. См. выше, примеч.32.

⁵⁵ Arist. Poet. 1449 b 27.

⁵⁶ См. выше, примеч.34.

⁵⁷ *Hug. Astron. II 4, p.43; Ikaríoi tote prôta peri tragon brchesanto* — "Икарійцы тогда впервые стали плясать вокруг козла" или "за козла", т.е. состязаясь за такую награду. Гигин, приводящий эту стихотворную строку Эратосфена, рассказывает историю, в которой не содержится и намек на происхождение трагедии. Речь идет о наказании козла, испортившего посаженную Икарием лозу: Икарій его убил, сделал бурдюк из его шкуры, надул его и, бросив в середину, заставил своих товарищей плясать вокруг. Это напоминает так называемый "асколиазм" — игру, о которой говорится как о прыжках (попытке удержать равновесие) на намазанном жиром бурдюке (Schol. Arph. Plut. 1129; Poll. IX, 21), но не эмбрион трагедии. Убийство козла — месть врагу Диониса, и пляска вокруг него радостная (ср. Porph. De abst. II, 10; Plut. De Prov. Al. 30).

⁵⁸ См. выше, примеч. 57. Асколия — название второго дня Сельских Дионисий, на которых ставились комедии, а не трагедии.

⁵⁹ См. Arph. Nub. 296. Trygodaimōn у Аристофана — насмешливое слово, придуманное ad hoc, а не культовый термин, случайно донесенный до нас в тексте комедии. Аристофан называет так своего противника-комедиографа, совмещая в одном слове две аллюзии — на trygdidos — и kakodaimōn. Trygdidos — комический поэт (Vesp. 650, 1537), ведь Аристофан называет комедию *трюгедией* (Ach. 499, 500), trygdidikos у него равно kōthōdikos (Ach. 886), trygdidoroionusikē — "трюгедотворческо-мусическое /искусство/" означает "искусство комедии" (Rap. 333). Причем trygo- в trygodaimōn отсылает не только к виноградной жатве и празднику молодого вина, но и к ругательству: о дряхлых стариках Аристофан говорит как о *трюгах* — виноградном жмыхе (Vesp. 1309, Plut. 1086). И daimōn в этом контексте слово тоже бранное: trygodaimōn соотносится с kakodaimōn — *злосчастный, взбесившийся* (Arph. Nub. 104, Plut. 386).

⁶⁰ Зелинский Ф.Ф. Софокл и героическая трагедия. — *Софокл*. Драммы. Т. I. М., 1914, с. XXXV.

⁶¹ Там же, с. XXXVII.

⁶² К представлениям об орфической "церкви" времен Писистрата, насаждавшей религию Диониса как "государственную", Иванов отсылает всякий раз, когда ему необходимо указать субъект действия в исторически конкретных условиях возникновения афинской трагедии. Влияние орфизма прослеживается во многих религиозных и художественных явлениях Афин, орфические представления отражены в трагедиях Еврипида. Но свидетельств о причастности орфиков к организации трагических представлений нет. Об участии орфика Ономакрита в установлении текстов Гомеровых поэм для исполнения на Панафинеях сведения, напротив, сохранились, но ни в Панафинеях, ни в Гомере (за исключением некоторых строк XI песни) никто не усматривает ничего орфического.

⁶³ См. древнейшие упоминания о мистериях на Крите: Schol. Plat. Legg. Проеш. (рождение Зевса), Eur. fr. 475 Nauck (гибель Загрея); ср. более поздние источники: Diod. V, 75,4; Strabo X, 3, 7; 11; Firm. Mat. VI, 15. Блуждания в Лабиринте имитировались, по-видимому, танцем. По схолиям к Илиаде (XVIII, 590f), создатель Лабиринта Дедал научил Тезея и его спутников священному танцу, исполнявшемуся по расходящимся и сходящимся круговым линиям; Лукиан, перечисляя критские танцы, называет "Лабиринт" (De salt. 49). Тот же танец, по преданию, перенесен Тезеем на Делос (Plut. Thes. 21). Ср. выше, примеч. 36.

⁶⁴ Хотя травестию Диониса (Дионис как девочка воспитывается у Ино, Apollod. III, 4, 3, обряжается вакханкой, Eur. Bacch. 915, получает столу от Кибелы, Apollod. III, 5, 1, женообразен и одет в женское платье у Аристофана, Thesm. 135 и др.) Иванов связывает здесь с представлением о двуполости самого бога, но все-таки считает женственный его образ характерным для азиатской ипостаси и противопоставляет эллинскому типу брадатого Диониса и Диониса младенца. Ср. выше, примеч. 36.

⁶⁵ Иванов говорит в указанном месте о "культовом общении" этих богов. См. Hesych. s.v. Protrygeia; ср.: Preller L. Griechische Mythologie, hrsg. und bearb. von C. Robert. Bd. 1. B., 1894, с. 579.

⁶⁶ Любопытное сообщение о котурнах на копытах жертвенного тельца принадлежит позднему автору Элиану (Aelian. Hist. an. XII, 34).

Во времена Элиана существовали высокие театральные котурны на деревянной подошве, котурны же классического времени были мягкими сапожками с завязками (см. ниже, примеч.78). О каких котурнах идет речь у Элиана, сказать трудно. Хотя особенности тенедосского культа едва ли могли непосредственно влиять на трагедию или даже элевсинские мистерии, сообщение Элиана интересно тем, что связывает воедино три важных момента Дионисова культа, встречающиеся поврозь: двойной топор (изображался на монетах Тенедоса рядом с виноградной гроздьё), жертвенный телец и котурны (у Аристофана котурны также примета Диониса — *Ran.* 45 и сл.).

⁶⁷ Источник тенденциозно оборван на полуслове: кроме роскошного и торжественного убора, подражая которому облачаются гиерофанты и дадухи, Эсхил, по Афинейю, создал еще множество танцевальных фигур и обучил им хоревтов. Эсхил — создатель театра, а не копировщик мистерий см.: *Vita Aesch.* 5 и сл., 37 и сл. (Weil); ср. примеч.74. Стола является торжественной одеждой, но никак не специфичной только для мистерий и театра: она может быть у женщин, у всадника, ее носят, по Геродоту, скифы (IV, 78), а по Ксенофону, лидийцы (*Cyr.* I, 40).

⁶⁸ Отнесение описанного Элианом (*Ael. Var. Hist.* III, 1) и упомянутого Плутархом (*Qu. gr.* 12) обряда к прадионисийскому периоду Дельф и орфическое в нем участие — интерпретация самого Иванова. К хижине, похожей скорее на дворец, в сопровождении менад с древним минийским именем *Oleiai*, тайком, в молчании и со свечочками, проникает отрок. Жертвенный стол опрокидывается, хижина поджигается, и все бегут прочь. После скитаний и "услужения" юноши-беглеца он получает в Темпейской долине очищение и, увенчавшись, как Аполлон, лавром, срезанным золотым ножом, вместе со священным посольством идет через Фессалию, останавливаясь на пути пировать в деревне Дейпния (Пиршественная), в память о том, как после очищения там пировал Аполлон. Плутарх сомневается, что хижина действительно является жилищем Пифона, и в ритуале изображается его убийство (*De def. or.* 418 ab). По Иванову, "страсти" Пифона — дионисийское по духу действие, восходящее в своих древнейших корнях к обрядам тиад, "но в целом кажутся продуктом литургического творчества орфиков" (*ДиП.* с.31). Именно на счет влияния их синкретического умозрения Иванов относит уподобление юноши Аполлона Дионису, при котором Аполлон почти утрачивает свои отличительные черты и превращается в эпифанию Диониса; юноша даже имеет титул "священное дитя Пифона". Таким образом, новый Дионис убивает своего прадионисийского двойника Пифона. См. подробный анализ обряда: *Fontenrose J. Python.* Berkeley — Los Angeles, 1959.

⁶⁹ Героида и Харила — энеатерические дельфийские ритуалы, совершаемые тиадами, описаны Плутархом (*Qu. gr.* 12). Героида, посвященная выводу Семелы из преисподней, несомненно, дионисийское празднество, но его название никак не доказывает, что Дионис мыслится героем. Речь идет о героиде, героидой же является Семела. Что же касается Харилы, то, кроме наличия тиад, нет прямых свидетельств связи этого обряда с Дионисом. Харила — девушка, повесившаяся из-за обиды, нанесенной ей, когда она во время голода пришла к царю за поданием. Тиады вешают, а затем хоронят куклу в воспоминание и "во искупление" той обиды, чтобы умилишить покойницу. Однако к дионисийским легендам относится история Эригоны, включающая весьма

близкие мотивы. Эригона, дочь убитого пастухами Икария, который принес в Аттику дар Диониса — виноградную лозу, найдя труп отца, повесилась, и как кара за непочтение к избраннику Диониса, Икарию, икарийских дев охватила эпидемия самоубийств. В память о повесившихся девах справлялся ритуал айбга с развешиванием и раскачиванием на деревьях кукол (гроздьях винограда?).

⁷⁰ Иванов сопоставляет прыжок Ино с сыном Меликертом, спасшейся от мужа в морской пучине, с тем, как Дионис у Гомера спасается от Ликурга у морской богини. "Меликерт-Палемон — отроческий аспект Диониса на дельфине, каким его знал островной культ" (ДиП, с.7).

⁷¹ О Ликомидах см.: *Toepffer J.A.F. Attische Genealogie. V., 1889, с.209.* Этот род сохранял гимны Орфея и справлял орфические таинства. Главный культ Флии — культ Великой богини (Земли), умирающим и воскресающим сопредельником которой является известный как ее сын герой Флий, отождествляемый с Дионисом-Флием и Анфием — растительной ипостасью Диониса; см. Paus. IV, 1, 5—6. Павсаний многократно упоминает Ликомидов, но не сообщает о растерзании Диониса Титанами в справлявшихся ими таинствах; введение оргий, изображавших гибель Диониса от рук Титанов, он приписывает орфику Ономакриту (VIII, 37, 5).

⁷² Передача слов Павсания несколько неточна: о ликийце Олене, авторе древнейших гимнов, неизвестно, чтобы он писал гимны к Эроту и для таинств Ликомидов. Кроме того, Павсаний явно говорит о гексаметрических гимнах (ερῆ), которые, следовательно, не могли быть дифирамбами; были ли они "действиями", если исполнялись *во время* таинств, также неясно (Paus. IX, 27,2; 30,12). Эти допущения нужны Иванову, чтобы представить легендарных авторов гимнов запевалами дифирамбов о страстях Диониса.

⁷³ В сколиях к Пиндару (Isthm. VII, 3a) сказано: "Он /Пиндар/ называл Диониса сопредельником Деметры <...> в соответствии с мистическим учением о том, что рядом с ней восседает Загрей-Дионис, пришедший от Персефоны, он же, по мнению некоторых, Иакх..." В процессии из Афин в Элевсин везли "игрушки" элевсинского Диониса-Иакха, младенческой "сыновней" ипостаси бога. Для исследователей как для "непосвященных" в таинства Иакх остается загадкой, неясно и его отношение к Дионису-Аиду.

⁷⁴ Эсхил происходил из жреческого элевсинского рода Эвмолпидов. Неизвестно, был ли он посвящен в мистерии. Разглашение Эсхилом таинств Аристотель (Eth. Nic. 1111 a 10) приводит как пример поступка, совершаемого по неведению; согласно позднему источнику, Эсхил оправдался от обвинения в разглашении мистерий тем, что не был в них посвящен (Clem. Al. Str. II, 60,3).

⁷⁵ Здесь содержится аллюзия на выражение упанишад, означающее тождественность мироздания ("то") и человека ("ты"), а также на одну из трактовок знака "эпсилон", начертанного на дельфийском храме Аполлона. Согласно этой древней трактовке, эпсилон означает второе лицо глагола "быть" — "ты, еси" — и понимается как изумление и почтение, обращенное к божеству, приветствие, которое самим выделением "существования" говорит о вневременности, единстве и неизменности божества. Плутарх вкладывает такую экзегезу в уста своего учителя — платоника Аммония (Plut. De Ei ap. Delph. 392 a и сл.). В 1901 г. Иванов впервые посетил храм Аполлона в Дельфах. Он увидел в знаменитом эпсилоне весть о самом главном, "темную тайную

весь", ответ на незаданный вопрос. Человек постигает себя через признание существования божества: ты еси, следовательно, аз есмь. См. эссе "Tu es". — Золотое руно. 1907, № 7—9 (и: По звездам. СПб., 1909); Достоевский и роман-трагедия. — Борозды и межи. М., 1916, с. 33—36, а также поэму "Человек" (Р., 1939).

⁷⁶ См. *Sim. Fr.* 1, ст. 3 (энкомий героям Фермопил) *Hiller — Crusius*.

⁷⁷ См. выше, примеч. 1, 10 и 20.

⁷⁸ Высокие котурны на деревянной подошве появились около II в. до н.э., хотя уже во времена Эскила, возможно, было небольшое утолщение кожаной подошвы в театральной обуви. Котурны использовались, как показывают вазовые изображения, участниками пиршеств и комастических сцен. См.: *Arias P. E., Hirmer M.* 1000 Jahre griechischer Vasenkunst. München, 1960, илл. 161; *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theater. Princeton, 1961, с. 85—95, ср. илл. 772, 773 и 779.

⁷⁹ См. выше, примеч. 67 и 74.

⁸⁰ Статичный характер первоначальной трагедии имеет, на наш взгляд, и более прозаическое, техническое объяснение: драма с одним актером не может включать драматические конфликты и динамические сцены. Неподвижно и молча сидящая посреди сцены фигура протагониста вызвала скорее даже насмешки (*Arph. Ran.* 911—913). Трагедия, условно говоря, фесписовского типа напоминала скорее всего то, что известно по театральным системам Востока, где рецитация эпоса иллюстрируется жестами и танцами солиста. Само имя "Феспис", возможно, является прозвищем, восходящим к гомеровскому эпитету азда (*thespis aoidos* — Од. XVII, 385; ср. I, 328 и VIII, 498 — *thespis aoidê*), что, вероятно, указывает на связь первого трагика с эпической традицией; ср. выше, примеч. 34. Это не исключает того, что когда у Аристофана (*Vesp.* 1479) упоминается древний Феспис — танцор, выступающий в состязании, перед нами то же легендарное лицо.

⁸¹ Ср.: *Schreckenberg H.* ДРАМА — Vom Werden der griechischen Tragödie aus dem Tanz. Würzburg, 1960 — исходная семантика слова "драма" — *действие, производимое телесно*.

⁸² Моисей Семенович Альтман — ленинградский филолог-классик, занимался греческой мифологией и гомероведением, в 70-е годы как профессор Саратовского университета работал в области русской литературы, прежде всего над Достоевским. Ему принадлежат также воспоминания о беседах с Ивановым. См.: Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановым (Баку, 1921). — Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Уч. зап. ТГУ, вып. 209, Тарту, 1968.

⁸³ Среди способов погребения в Греции существовало и погребение праха в сосуде; иногда в кенотафах в сосуд помещали скульптурное изображение. Обычай хоронить в сосуде можно объяснить семантикой самого сосуда. Сосуд — метафора материнского лона, земных недр, преисподней. Не только на могиле и в могиле помещались сосуды; даже помимо использования сосуда как вместилища праха пифосы для вина, зарытые "по грудь" в землю, подобно изображениям Геи, и праздник их "отпирания" (первый день Анфестерий) передают образ плодоносных недр и сообщения с ними. Плывущий по водам сосуд с младенцем — сказочный вариант солнечного челна, в котором светило переплывает воды преисподней в фазе своей смерти-заката. См.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра (период античной литературы). Л., 1936, с. 220 и сл.

Arist. Polit. 1340 a 12: "Даже слушая подражания, хотя бы без сопровождения их мелодиями и ритмами, все становятся *sampratheis*", т.е. становятся причастны некоему страдательному состоянию, проникаются определенным настроением.

⁸⁵ Надпись из Магнесии на Меандре (I в. н.э., видимо обновленная более древняя надпись) содержит текст дельфийского оракула, во исполнение которого магнеты призывали менад, чтобы по беотийскому чину справить оргии Диониса (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. 1890, с.331, Inschriften von Magnesia, 215). Одна из менад, по имени Thessala, составила тиас катабатов — "нисходящих"; ее могила помещалась возле театра.

⁸⁶ См. выше, примеч. 1, 10 и 20.

⁸⁷ "Зияющей в душе диаде", переживание которой "породило в эллинстве экстатические безумия и трагическая вдохновения", Иванов посвящает эссе "О существе трагедии" (Борозды и межи. М., 1916).

⁸⁸ *Гефюра* — мост или дамба (на пути из Афин в Элевсин). Когда процессия с кумиром Диониса возвращалась из Элевсина, на мосту через Кефис ее встречала другая толпа, осыпавшая шествие ругательствами и шутками — "гефиризмами"; см. Hesych. s.v. *gephuris*.

⁸⁹ Олицетворения Проклятий, встречающиеся у трагиков, — женские существа (Aesch. Sept. 70; Soph. El. 111, Oed. Tyr. 418). В "Эвменидах" Эсхила (ст.417) Ары — имя, которое носят Эринии в преисподней.

⁹⁰ Архилох происходил из аристократического рода, связанного с культом Деметры и Диониса; см. Раув.Х, 28,3, ср. RE.Vd. II, стлб.490. Мать Архилоха, по преданию, звалась Энипо; это имя, вероятно, представляет собою такую же персонафикацию смежовой инвективной поэзии, как и связанная с Деметрой Иамба. Иамба связана с *iartō* — *поричать, язвить*, Энипо — с *enirtō* — *упрекать, бранить, ругать*.

⁹¹ По развиваемой Ивановым концепции, Аполлон овладевает "достоянием Диониса" и перенимает ряд его атрибутов. Музы, Хариты и все женское прорицание — первоначально дионисийские. Артемида из предводительницы женских оргиастических сонмов и сопрестольницы Диониса становится сестрой Аполлона. Одна из филиаций женских тиасов — Музы, образовав хор Аполлона, не утратили окончательно своей древней связи с богом оргий. Существовал культ Диониса-Мельпомена. Ликург, гонитель Диониса и его менад, прогневил Муз; по Диодору (IV, 4), Музы — пестуны Вакха. На дифирамбическом Наксосе Дионис имеет эпитет *Musagete* (IG Ins. V 46). На празднестве Агрионий (Plut. Qu. conv. 8) Дионис скрывается в обители Муз и т.д. (ДиП, с.25—26).

⁹² См. Schol. Luc. 1237. Мималлоны — македонское название менад.

⁹³ В указанном параграфе Иванов анализирует внетеатральные обряды травестики и мифы о переодевании в женское платье (Ахилл у Ликодед, Дионис у Ино, Геракл у Омфалы и др.). Корни этого обряда и мифа Иванов находит в архаичном прошлом религии "женского единобожия": в нем отпечатались "формы общения единой богини с ее мужским жертвенным коррелятом". "Маска, возлагаемая на лицо служителями Диониса и ненужная его служительницам, кажется особенностью островного культа с мужским жертвенным обезглавливанием и почитанием Дионисовых голов или личин" (ДиП, с.129); см. также выше, примеч. 46 и 47.

⁹⁴ Аргивский Дионис, по легенде, прибыл с островов в окружении морских менад. Их курган видел Павсаний (II, 22,1). Имя предводительницы этих менад — Хорея.

⁹⁵ См. о реликтах преобладания женского персонажа в "до-трагедии": *Фрейдберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978, с.400—403. Мужских хоров в сохранившихся трагедиях примерно вдвое меньше, чем женских; в трагедиях архаизатора Еврипида преобладают "женские страсти".

ТРАГЕДИЯ И РИТУАЛ У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Высшей хвалой ему может быть лишь строжайшая критика; таково его творчество, что оно не вскрываемо в недрах своих без войны, объявляемой маскам его — "совершенству" и "цельности".

Андрей Белый.
Вячеслав Иванов.

"Возникновение трагедии", глава из давно ставшей редкостью книги Вячеслава Иванова "Дионис и прадионисийство" (Баку, 1923) содержит одно из наиболее ярких изложений теории религиозно-обрядового происхождения трагедии. Статьи Иванова об эллинской религии и культуре, переводы древних авторов и сопроводительные к ним заметки в первые десятилетия XX в. публиковались в журналах "Вопросы жизни", "Новый путь", "Русская мысль", "Весь" и др., в сборниках эссеистики, обращенных, как и названные журналы, к неспециальной аудитории¹. Во многом благодаря Иванову в предреволюционной журналистике двух российских столиц кстати и некстати стало мелькать имя "Дионис". Хотя цеховая филология, за исключением посетителя "башни" Ф.Ф.Зелинского, осталась равнодушна к "эллинской религии страдающего бога", хотя набор книги с таким названием, обобщившей многолетний труд Иванова, сгорел в 1917 г. (сохранилось несколько неполных и нетождественных отпечатков), хотя до революции педагогическая деятельность Иванова ограничивалась в основном Женскими курсами, все же и поныне то, что знает или, вернее, "слышал" о происхождении трагедии, религии Диониса и ее отношении к христианству начитанный гуманитарий, восходит не к Лицке даже, но к Иванову, иной раз через третьи руки. Но и в профессиональной филологии последних лет заметно уже не только неуловимое "влияние" Иванова, но и прямая опора на его идеи, как, например, в статьях В.Н.Топорова о трагедии и Дионисе². Есть и другие приметы того, что приходит время обращения к этой личности, влиятельной и неповторимой, прославленной и почти неизученной, к трудам авторитетным и полным соблазна. В данном случае мы ограничиваем свой материал Ивановым-эллинистом, а главной темой Иванова в этом его качестве на

протяжении двух десятилетий (1903 – 1923) была религия Диониса. Завершающим трудом явилась докторская диссертация, которую Иванов защитил, будучи профессором Бакинского университета. После опубликования диссертации "Дионис и прадионисийство" Иванов вскоре покидает Россию и вне России более к дионисийской теме печатно не возвращается.

Но мы не рискуем утверждать, будто бы дионисийская тема имела в творчестве Иванова чисто отечественное происхождение и предназначение. Дело не только в "мощном импульсе", полученном, по словам Иванова, от "Рождения трагедии" Ницше, и не только в том, что занятия религией Диониса были начаты после учебы в Германии в заграничных странствиях. (Путешествия по Греции и Италии и работа в крупнейших библиотеках Европы мыслились для историка античности продолжением образования.) Более важно то, что в ДиП Иванов во многом опирается на современную ему науку.

Сравнительная история религии, этнография, Фрэзер и Маннгардт, английская антропологическая школа, кембриджские антиковеды изучали в мифах и обрядах примитивных культур "страсти" божества, идею жертвы как расчленения космоса и рождения через гибель. Этнографический материал, собранный европейской наукой, позволил Иванову увидеть факты глубокой древности и в том, что прежде считалось мистически окрашенным философским умозрением и тем самым чем-то поздним, как, например, популярный у неоплатоников миф о растерзании Диониса-Загрея Титанами. Правда, трактовку мифа философами Иванов считает не свидетельством факта религиозного сознания, а только размышлением о нем, и все-таки "религиозно-историческая наличность сквозит", как он пишет, и через это размышление и обнаруживает в поздней философеме раннюю мифологему (ДиП, с. 260).

Под мифологемой Иванов понимает продукт сознательной символизации, видит в ней толкование, надстроенное над верованием, которое непосредственно воплощается лишь в обряде; только в некоторых случаях философия раскрывает подлинный умозрительный смысл мифологемы. В поисках этого смысла Иванов обращается к "фактам быта и действия" как к чему-то первичному, к обрядовой и культовой практике, считая ее изначально осмысленной. "Первоначально народ вовсе не мыслит отвлеченно от действия; его религиозное мышление непосредственно выражается в его культуре <...> с другой стороны, это мышление не отделено от чувствования. Но, утверждая имманентность мысли подчиненному эмоциональной сфере действию, мы тем самым утверждаем не безмыслие такового, а, напротив, поистине — глубокомысле" (ДиП, с. 261).

Все это очень убедительно, однакостораживает одно обстоятельство. "Прямое заключение от философемы, — пишет Иванов, — без посредства дидактической мифологемы, к фактам первоначального религиозного сознания — не за-

конно и не действительно, от мифологемы же дидактической к исконным предостережениям — вообще не надежно и требует величайшей осторожности и особых дополнительных оправданий" (ДиП, с.260). Но в ходе своего исследования Иванов описывает факты первоначального религиозного сознания в терминах философии и тем самым делает именно философию уловительницей вплетенного в культовую практику миропостижения народа. В этой связи важно помнить, что сам Иванов как мыслитель принадлежит к той самой философской традиции, истоки которой — в пифагорейской, стоической, неоплатонической эксегезе мифа. "Неоплатоники, описывая то, что в средние века было означено термином „*principium individuationis*", говорят о Дионисе как о владыке „разъединенного мироздания" (*meristê dêmiurgia*); орфики VI века — о космическом расчленении (*diamelismos*) Диониса <...> неоплатоники мыслят и учат в терминах метафизики, орфики — в символах, но философа представляется точною эксегезой мифологемы; и что первая уже заложена во второй, о том свидетельствует родственное, по Дильсу, орфикам учение Анаксимандра о смерти как справедливой расплате за вину обособления" (ДиП, с.260). Для "стороннего" наблюдателя знаменитый "первый фрагмент" Анаксимандра не может, конечно, удостоверить смысловое единство неоплатонических и орфических текстов, обозначенное к тому же термином Суареса (*principium individuationis*) Но Иванов не сторонний наблюдатель. Недаром Хайдеггер, посвятивший "первому фрагменту" специальную работу (*Der Spruch des Anaximander*), увидел в нем эмбрион будущей европейской философской традиции. Смыслы, которыми Иванов наделяет дионисийский культ, в конечном счете заданы этой традицией, и неудивительно поэтому, что они оказываются в согласии с толкованиями дионисизма, принадлежащими эллинским философам.

Собранный и описанный наукою материал, этнографический и филологический метод сообщают интерпретациям Иванова как бы научное обоснование³, однако пафос его труда остается не аналитическим, но конструктивным. Сверхнаучная задача исследований Иванова о Дионисе, их "идеология", ясней и откровенней высказывалась не в итоговой диссертации, а в упомянутых статьях и эссе для широкой публики. Религия Диониса предстает здесь в контексте общего религиозно-исторического процесса. Дионисова религия, по Иванову, видит мир как обличье страдающего божества и наделяет человека — соучастника и зрителя "вселенского действия" живым сознанием "солидарности всего сущего". Это не верование и не учение: Дионис объявляется символом определенного внутреннего опыта, открывающегося в разных культурах. Поэтому для "религии Диониса" второстепенны хронологические или географические приурочения. Иванов пользуется понятием "прадионисийство", снимая с себя обязательства ограничивать свой материал свидетельствами о Дионисе, да и сам Дионис у него синкретичен по своей природе, приемлет все, со всем совмещается,

откуда и куда бы ни явился, везде попадает на родную почву. Дионис — и дитя, и муж, и женщина, и сыновняя ипостась небесного, верховного бога, и владыка хтонической сферы, бог и сын смертной, умирающий и возрождающийся; дионисийская жертва отождествляется с божеством, которому приносится, и со жрецом-жертворастерзателем, а участники оргии — с богом, которому служат. Дионис вбирает в себя все (включая Аполлона), и когда ничего, кажется, уже не осталось, кроме безьянных или поименованных его ипостасей, нам становится ясно, что "Дионис" у Иванова — это модель архаического божества вообще, божества мифотворческой эпохи. Такой Дионис нужен Иванову для уяснения "первоначального христианского богочувствования", затемненного и изглаженного "в нашем сознании". В отличие от автора "Рождения трагедии из духа музыки", он не противопоставляет Диониса Христу, но видит в почитании бога лозы своего рода "евангельское приуготовление", обнаруживает сходство христианских и дионисийских начал и указывает на него как на причину быстрого распространения среди греков шедшей с Востока религии. Эти начала делали христианство "непосредственно понятным и бессознательно близким издавна воспитанной для его притяжения Дионисовым откровением души языческой"⁴.

Интерес Иванова к дионисизму должен быть понят в контексте русской философской публицистики первых десятилетий XX в. Иванов занимает первоначальное богочувствование, восстанавливаемое "для полноты христианской жизни, или, наконец, независимо от нашего христианского самоопределения как автономное начало религиозной психологии, не только ценное само по себе, но и призванное раскрыть нам глаза на нечто явное в мировой тайне, — начало, способное, следовательно, мистагогически споспешествовать делу духовного перевоспитания, в котором несомненно нуждается современная душа"⁵. Этому-то делу служит (должен служить) и художник, от которого толпа ждет врачевания и очищения в "искупительном разрешающем восторге", в дифирамбическом дионисийском выходе за свои пределы (см. также примеч. 1 к тексту Иванова). В бакинском издании подобные далекие от чистого академизма задачи остаются, но как бы отступают в тень. На первый взгляд "Дионис и прадионисийство" — тяжеловесная "профессорская" книга, создание небывалого для наших широт эрудита, чье многознание кажется гарантом научной корректности. Однако история у Иванова нормативна, и литературоведение его профетическое.

В 1939 г. в письме Карлу Муту⁶ Иванов рассказал об откровении, бывшем ему тремя десятилетиями ранее в поездке на пути к Черноморскому побережью. В те годы было принято придавать переживанию особых душевных состояний исключительный смысл и понимать их единственно как общение со сферой запредельного. Но внутренний зов, который, как и многие, услышал однажды Иванов, имел одну неповторимую особенность: таинственный голос, расслышанный среди го-

лосов спутников Иванова, обращался к нему по-латыни! *Quod non est, debet esse, quod est, debet fieri, quod fit, erit* — "Чего нет, быть должно, что есть, должно возникнуть, что возникает, то будет". Эти слова кажутся нам ключом к творчеству Иванова, в том числе к его ученым изысканиям, "теоретическим версиям" его поэзии, по выражению Дешарт⁷. Для Иванова существуют неизблемые нормы должного, и само отступление от них означает предсказуемость следующего шага: он будет возвращением к этим неизблемым нормам. В ДиП Иванов неоднократно возвращается к тому, что предание, сопровождающее обряды, со временем утрачивает свой смысл, осмысливается по-новому, но чем глубже и органичнее это новое осмысление, тем ближе оно к изначальному смутному чувству. История человеческого духа — череда отступлений и возвратов, но смысл истории един при всех вариациях и определяется ее целью.

Поэтому Иванов как бы заранее знает, о чем свидетельствуют исторические факты. Пусть даже он прибегнет к "фигуре удивления", обнаружив в Эсхиловых Эриниях прадионисийских менад: "Что же иное эти „дщери Ночи“, чье присутствие, чье прикосновение, чьи змеи, чьи факелы наводят безумие, — что <...> как не неистовыя служительницы ночной богини, с факелами в руках, увитыя змеями, ведущия дикие хороводы?" (ДиП, с.51). Это удивление риторическое: как все сходится, как щедро история на подтверждение своего тезиса! Ничего, конечно, нет необычного в проверке интуитивно сложившегося убеждения и радости оправдавшимся ожиданиям. Но концепция Иванова, его интерес к истории дифирамбического восторга и к "правому безумию" рождены не историческим материалом, вскормлены не только и не столько филологической почвой.

В известной статье "Вячеслав Великолепный" Лев Шестов писал об Иванове: "Его „истина“ действительно может претендовать на суверенитет: ея права <...> бесспорны по самому ея происхождению. В противоположность обычному аристотелевскому пониманию истины, права которой определялись ея соответствием с действительностью, В.Иванов считает истину самозаконной и потому существующей совершенно независимо от какой бы то ни было действительности. Задача философа — мифотворчество, как он говорил прежде, или теургия, как он говорит теперь. Та действительность, о которой обыкновенно говорят, обязательна только для обывателей. Философ же сам создает действительность. Поэтому, чтобы знать настоящее, прошедшее и будущее, ему нет надобности куда бы то ни было заглядывать и с чем бы то ни было справляться"⁸. В данной характеристике слишком много яду, чтобы с ней согласиться, но Иванов и впрямь берет как данность главные вопросы: наличие смысла в истории, ее связность и целенаправленность. Если для скептика и позитивиста "история" — это непротиворечиво и точно установленные факты, и, как таковая, "история" противостоит увлекательному умозрению, то для Иванова "история" — это скорее так называемые общие факты,

т.е. факты, уже подчиненные концепции и живущие не собственной жизнью, а тою стороною, которую концепция сочтет важной и типичной. К позитивистской истории Иванов относится даже с жалостью, так убого все выходит, когда миновавшее оказывается всего лишь определенным этапом, возможным только в комплексе своих преходящих условий, навсегда пройденным и изжитым.

Однако на поверхности никакого равнодушия к "действительности", реальным историческим фактам, мы не обнаружим. Напротив, обладая исключительной способностью к созданию синтетической картины, Иванов сплел, связал, согласовал между собой и опер друг на друга тысячи фактов, свидетельств и мнений, и кажется, что такая связность говорит об истинности, о наличии этой связи в самих вещах. Ведь автор держится в тени, просто у него ничто ничему никогда не противоречит, ни в традиции, ни в источниках; все объяснимо, ничто не ставит в тупик. Трехей — древнейший размер трагедии, но и ямб тоже древнейший, оргиастическая религия — феномен "международного культового общения", не эллинский по происхождению (ДиП, с.257), но именно он составляет отличительную черту греческой религии (ДиП, с.183); если воспевающая страсти героев трагедия не ставится на Анфестериях, что было бы естественно для героического культа, то это потому, что в Аттике проявилась тенденция к возвышению Диониса как бога над сферой героев (с.250 настоящего издания), а если Дионисовых страстей нет в трагедии, то это потому, что каждая героическая участь — это профанированный (менее "сакральный") вариант участи Диониса, и трагедия есть, вообще говоря, возвращение героического эпоса к исконному поминальному обряду (см. с.269 настоящего издания); если тексты сохранившихся дифирамбов не позволяют видеть в них ту экстаическую и патетическую поэзию, какая в них ожидается, то это потому, что в них "все внешнее только намечено, чтобы открыть простор внутренней дионисийской музыке" (с.258 настоящего издания).

Иванов примиряет все конкурирующие теории возникновения трагедии: от эпоса и от лирики, от запевал-солистов и от хоров, из погребальных оплакиваний героев и из мистерий, из ионийского островного дифирамба и из пелопоннесских плясок ряженных, из коринфских представлений Ариона, из аттических земледельческих праздников, из фракийских оргиастических охотничьих культов, причем признание дорического происхождения трагедии "отнюдь не ограничивает наших перспектив на ее отдаленное, до-пелопоннесское прошлое" (с.251 настоящего издания). У этого стремления "всех передавать", по выражению Шестова⁹, есть свои причины. Дело в той же позиции "адвоката истории", которая заключена, по нашему мнению, в загадочной латинской фразе-откровении. В самом деле, существующее положение Иванов оправдывает как должное. Скажем, молчание трагедии о страстях самого Диониса, несмотря на то что она входит в его культ, трактуется как необходимое

условие "гигератического величия" Религиозное благочестие, рассуждает Иванов, не позволяет трагедии переступить пределы легенды о героях, как не допускалась святыхна на подмостки дореволюционной России. Но и вхождение текущей жизни в трагедию пресекалось, по Иванову, "народным протестом"; а если тем не менее Эсхиловы "Персы" имели успех, то и такой успех закономерен и объясняется "канонизацией" бойцов Марафона и Саламина (заметим, однако, что на сцене в "Персах" совсем не канонизированные герои, а их враги — персы). Словом, если что-то имело место, то потому, что должно было его иметь, а уж если не было в древности трагедии о растерзании Загрея, то потому, что и не могло и не должно было быть.

Заключение от осуществившегося к возможному и необходимому и исключение неосуществленного как невозможного — этот беспроегрешный прием изложения создает впечатление неодолимой закономерности всего хода истории, как бы только констатируемой исследователем. Описывая свой метод в последней главе ДиП ("Путь исследования. Проблема происхождения религии Диониса"), Иванов с прекрасной критической ясностью указывает на те методологические ловушки, которых в ходе своих рассуждений не минует и он сам. И главные из них — неразличение логики развития явления и его истории и связанное с этим неразличение уровня фактов и уровня интерпретации.

Если предполагается некоторая закономерность развития обрядовой сферы и появление из ее недр относительно самостоятельной словесности, то при фрагментарности сведений, относящихся к древности, исследователь, выстраивая все имеющиеся сведения в цепь предшествующего и последующего, не реконструирует историю, как может казаться ему самому или его читателям, а соотносит разрозненные данные традиции с определенными этапами имеющейся у него логической схемы закономерного развития. Часто при этом в одну линию выстраиваются свидетельства, отражающие этапы эволюции генетически независимых явлений. Процедура вполне, как представляется, законная (во многих случаях ничего другого и не остается: вне археологии нельзя создать историю доистории), если не выдавать и не принимать логическую реконструкцию за описание реальной истории.

Но когда конкретные примеры, иллюстрирующие логические этапы выстроенной исследователем схемы эволюции, "хорошо" или "обильно" их иллюстрируют, возникает немалый соблазн увидеть в последовательном и к тому же осмысленном ряде примеров ход "самой истории", принять артефакт за естественный объект. Следствием этой аберрации, как правило, оказывается телеологизм, даже если телеологической установки не было изначально. Эволюционные схемы определенной чеканки, вдохновлявшие Иванова, ясно предполагали прогресс, единонаправленность изменений и если не цель, то во всяком случае "венец", достижение вершины, полноты, совершенства. Упрятанная в конкретный

исторический материал ("примеры") эволюционная схема начинается от имени этого материала как от имени "самой истории" заявлять о цели событий, их направленности и устойчивости. Так, у Иванова не только все обряды прадионисийские, но и все драматические, лирические и эпические жанры — пратрагические, иными словами, все типологически более ранние формы обрядовой поэзии объявляются истинными предками, прародителями конкретного уникального исторического явления — афинской трагедии. И кажется, что, существуя в своем месте и времени, они существовали не ради самих себя, а чтобы породить в конце концов трагедию, которая, по Иванову, была "глубочайшим всенародным выражением дионисийской идеи и вместе последним всенародным словом эллинизма. Вся эллинская религиозная жизнь и, в частности, все эллинское мифотворчество преломились через нее в дионисийской среде" (ДиП, с.285).

Неразличение уровня фактов и уровня интерпретации тем удивительней у Иванова, что в методологическом эпилоге он прекрасно описывает различие низшей филологической критики и высшей герменевтики. "Так называемая „низшая“ критика и герменевтика — наиболее точная часть филологии, делающая ее образцом научной строгости в ряду исторических дисциплин(<...> Неуклонное соблюдение норм, выработанных наукою <...> составляет прямую обязанность филолога. „Высшая“ герменевтика последовательно утрачивает нечто из этой положительной достоверности результатов по мере того, как она восходит по ступеням обобщения от эмендации и интерпретации текста к объяснению и оценке всего произведения, далее — всего автора, потом всего представляемого им направления и литературного рода, наконец — к характеристике духа эпохи и даже к философскому истолкованию той или другой стороны античного сознания и творчества в целом. Если в низших критике и герменевтике дивинация непосредственно измеряется простейшими мерилami впервые обретаемых ею связности и глубины понимания, — в герменевтике высшей интуитивный элемент, начиная мало-помалу преобладать над позитивным, далеко не всегда бывает в силах неоспоримо оправдать свои притязания, и форма выводов неизбежно приобретает характер в большей или меньшей степени гипотетический. Здесь *Geisteswissenschaft* с первых шагов перестает соперничать с науками, которые поистине заслужили право именоваться „точными“, хотя и эти науки — *toute proportion gardée* — знают в своем круге собственную высшую область синтетически осмысливающего познания, также, по самой природе вещей, преимущественно гипотетическую" (ДиП, с.255). Но Иванов не движется по пути восхождения от низшего уровня к высшему, он постоянно переходит с одного на другой, переводя гипотетическое обобщение в ранг факта и строя на нем новую гипотезу, и сочетая на равных правах исторические свидетельства и мнения исследователей, пока мы не узнаём наконец, что спокойствие научной совести, надежность конкретных научных выводов и интерпретаций обеспе-

чена не чем иным, как общей схемой "мифотворческой функции в эволюции религии" (ДиП, с.263). "Дифирамб не мог не породить трагедии, если действительно богато силами и чреват возможностью было содержание, отвергнутое условиями аполлонийского канона и отведенное его заграждениями в русло дифирамба" (с.243 настоящего издания). А действительно ли? Этот вопрос бестактен, потому что на месте "действительности" — общая схема эволюции религии, принадлежащая автору.

Иногда только выбор слов создает гносеологический сдвиг. Если прав Рейш в некотором своем предположении, рассуждает Иванов, то в эпоху Ариона "мы находим в Пелопоннесе общины поклонников Дионисовых" (с.253 настоящего издания). Все дело здесь в этом "находим", ведь не "можем предполагать", а "находим", обнаруживаем в действительности. В результате из гипотезы Рейша следует некое реальное явление в Пелопоннесе. Не стоило бы замечать подобные мелочи, если бы они не составляли саму словесно-мыслительную ткань исследования.

Что может значить для Иванова опора на источник, "точные" знания, поясним на одном примере. По преданию, Арион — сын Киклея ("Кругового"). Для Иванова тем самым "само предание" отрицает древние свидетельства (Геродота и Суды) об Арионе как изобретателе дифирамба. Ход рассуждения таков: раз исторический дифирамб исполнялся круговым хором, то имя *отца* Ариона указывает на существование до Ариона традиции киклических хоров. При этом Иванов игнорирует и восходящее к Аристотелю свидетельство о том, что Арион первым ввел киклический хор, а не только изобрел дифирамб¹⁰. Но Иванову необходимо отодвинуть дифирамб как можно дальше в "прадионисийскую" архайку, и согласным свидетельствам-источникам противопоставляется "само предание", донесшее имя отца Ариона. Однако предание, как правило, ставит рядом с именем легендарного поэта имени муз и божеств, олицетворений поэтических жанров и аксессуаров. Так, имя отца Сафо — Скамандроним, т.е. "По-имени-Скамандр", что делает ее, как и других прорицателей и певцов и самих муз, порождением водной стихии. Возлюбленный Сафо — световое божество Фаон, а для дочери ее и матери нашлось лишь одно имя — Клеида, т.е. "слава", "молва" (ср.: Муза Клио/Клейо). Может быть, и тут "само предание" говорит, что слава Сафо не только пережила ее, но еще и раньше нее родилась, как до Ариона — киклические хоры?

Помимо риторических и методологических приемов убедительности Иванов располагает еще и композиционными. В публикуемой главе о трагедии, одной из последних, он постоянно ссылается в подтверждение своих слов на предшествующие страницы книги. Но если и впрямь заглянуть на эти страницы, далеко не всегда там обнаруживается нечто такое, на что можно опереться; часто это только упоминание о том же, о чем вторично заходит речь, но теперь как о уже доказанном. Но как сильна магия иванов-

ского слога, его уверенной и свободной поступи, и какое это обидное и неблагодарное занятие — пытаться разорвать парчовые ризы единственного в мире словесного узора, отороченного научным аппаратом ссылок и греческих цитат! Еще гимназические учителя Иванова прощали ему погрешности в латинских и греческих работах за их "общий прекрасный стиль и чувство языка"¹¹. Отчего бы не последовать их мудрому примеру? Но придется все-таки сказать о том в картине возникновения трагедии у Иванова, что вызывает наибольшие сомнения, что было вместе с тем характерно для большинства его ученых современников и что по-прежнему излагается в наших учебниках без учета критики таких исследователей, как Пикард-Кембридж, Элс, Лески, Пацер и др. Ведь если идейные, сверхнаучные задачи Иванова связаны главным образом с отечественной умственной атмосферой, то теория возникновения трагедии создана Ивановым во многом в русле западноевропейской классической филологии конца XIX — начала XX в. Правда, и филология в это время находится под сильнейшим влиянием перетекающей в философию теории мифа и как бы устремляется навстречу исканиям Иванова.

Мы не можем изложить здесь сколько-нибудь связную систему взглядов на сложнейшую проблему возникновения трагедии, в которой многое остается и спорным и загадочным. Однако нам кажется необходимым представить, хотя бы в общих чертах, наряду с доводами Иванова и его авторитетов также и контрдоводы. Эту же задачу выполняет часть наших примечаний к тексту Иванова.

* * *

Изложение истории трагедии принято начинать с объяснения слова "трагедия". Хрестоматийное, во все учебники попавшее толкование "козлиная песнь" (от *tragos* козел и *bidê* песнь) содержит в себе целый клубок противоречий, а попытки увязать "козлиную песнь" со свидетельствами традиции приводят к противоречиям еще более глубоким, допущениям еще более смелым. Козлиной песней приходится считать дифирамб, козь скоро от его запевал, по Аристотелю, произошла трагедия, и сатирову драму, которую тот же авторитет как будто бы считает ранней формой трагедии. А чтобы согласовать эти высказывания Аристотеля с этимологией слова "трагедия", в классической филологии было решено считать сатиров козлоподобными существами, а ряженных сатирами — исполнителями древнего дифирамба, составившими некогда хор первой трагедии.

Это построение подкрепляют тем, что и для Диониса, к культу которого относится трагедия, жертва и образ козла весьма важны. Для этого собираются тексты и изображения, иллюстрирующие связь данного животного с богом вина, и тщательно обходятся источники, где к культу или облику Диониса имеют отношение бык, олень, медведица, лев, пантера, осел, волк, дельфин и др., а также те, где

козел соотносится с культами других богов. Достаточно, скажем, упомянуть, что козел — приз на дифирамбических состязаниях, но не упомянуть, что — третий, а первый — бык, второй — амфора с вином (Schol. Plat. Rp. 394c), или сказать, что в процессии в честь Диониса ведут козла, но не назвать всего остального в этой процессии (см. Plut. De sup. div. 527D) и не отметить ее деревенский характер (трагедии-то ставились на городских Дионисиях!). Увлечение идет так далеко, что среди доказательств козлиного облика Диониса исследователь замечает: „Рогоносным богом" называется в „Vaschai" Дионис"¹² А ведь Дионис в указанном месте (ст.100) назван "быкорогим" (tauгоkerōs)! Любопытно, что концепции происхождения трагедии, которые стараются держаться Аристотеля, бьются над согласованием только двух полагаемых разноречивыми свидетельствами "Поэтики" (о происхождении трагедии из дифирамба и из сатировой драмы) и добиваются его при помощи вымышленного жанра "сатирова дифирамба", однако не видят никакой необходимости согласовать эти два источника трагедии с третьим — с эпосом, эпическими гимнами и хвалебными песнями. А ведь по порядку изложения эпические и гимнические жанры названы у Аристотеля первыми: "С появлением трагедии и комедии поэты, склонные к тому или другому /виду/ поэзии (т.е. к героической эпической и ямбической. — Н.В.), согласно собственной своей природе, одни сделались творцами комедий вместо ямбов, другие вместо /творцов/ эпических произведений /стали/ трагедодидаскалами (т.е. учителями трагических хоров, авторами пьес и режиссерами представлений. — Н.В.)" (Poet. 1449a 1—5). Лишь после этого упоминаются запевалы, или зачинатели, дифирамба, а затем и изменения, уводившие трагедию от "сатировского" (to ek satyriku metabalein) и первоначально "сатировской и более плясовой поэзии". Все эти три "источника" упоминаются на одной странице современного печатного текста, и вообразить, что Аристотель мог не заметить бросающегося нам в глаза противоречия, было бы, конечно, самонадеянностью. Но оставим пока вопрос о том, как следует понимать эти "противоречия". Заметим только, что историки литературы отвели эпосу роль источника сюжетов и глосс, роль старшего влиятельного жанра, а не предка трагедии, как раз потому, что привязать "козлов" к эпосу не представлялось возможным. Итак, вывод трагедию из сатировой драмы, исследователи предполагают существование на севере Пелопоннеса во времена Ариона и Клисфена Сикионского сатировского дифирамба или протодрамы с преобладающей ролью хора, состоящего из ряженных козлоподобными сатирами. Во времена Фесписа, считают они, этот жанр переносится в Атику, козлоподобные сатиры заменяются людьми, Феспис вводит актера, и через каких-нибудь 9 лет после первой победы Фесписа старый сатирикон, но уже в виде сатировой драмы Пратина из Флиунта, снова приходит со своими козлами-трагами из Пелопоннеса, только теперь они из козлов пре-

вращаются не в людей, а в конеподобных силенов, но именуются принесенным с Пелопоннеса именем сатиров; самый же термин "козлопеснь" закрепился, оказывается, за представлением, где ни козлов, ни других зверей уже не осталось. Доля предположений здесь, конечно, сильно превышает вклад фактов, но освященная солидными научными авторитетами сомнительная гипотеза стала школьным знанием.

Что же все-таки значит "трагедия"? Исполнялся ли дифирамб сатирами? Были ли сатиры "козлами"? Начнем с того, что слово *tragōidia* не первичное сложное слово, а производное от другого композита. Не существует слова *ōidia*, *песнь* по-гречески — *ōidē*, следовательно, *tragōidia* вовсе не *козлопение*. Чтобы понять семантику этого слова, надо знать от чего оно производное. *Tragōidia* — производное от первичного композита *tragōidos* — *трагед*, *трагопевец*, "трагедия" — *то, что поет трагопевец*. Осталось узнать, кто такой *трагед*. По описанной выше теории, он должен быть хоревтом, участником хора. В согласии с этой теорией словарь Лиддела-Скотта указывает как первое значение слова *tragōidos* — *участник трагического хора* (s. v.). Однако ни одно из ранних случаев употребления термина, приводимых этим словарем, не требует с необходимостью такого прочтения. Даже "хор трагедов" у Аристофана — это не хор, *состоящий из трагедов*, но хор, *принадлежащий трагедам*, врученный им хорегам, или просто "трагический", "трагедовский"¹³. Эсхил — автор-актер-режиссер — занимает престол (трон) трагеда у Аристофана (Ran. 769), хор ясно противопоставлен трагеду в "Фесмофориазусах" (ст. 391), Еврипид применяет к себе глагол *tragōideō* (*быть трагедом* — Arph. Thesm. 85); этот глагол обозначает также исполнение роли, а не участие в хоре (Lucian. Hist. conscr. 1). В VI в. и другие слова на *-idos*, как и сам термин *αἶδ*, относятся к индивидуальным исполнителям, но не к участникам хора: рапсод, авлод, кифаред и др.¹⁴

Этого одного достаточно, чтобы не на чем было строить теорию козлиных хоров. Предположение о том, что поэт и единственный пока актер именовался трагедом, потому что пел о козле или был одет в козлиную шкуру, плохо согласуется с семантикой аналогичных терминов: *rhapsōidos*, *monōidos*, *aulōidos*, *kitharōidos*, *kōmōidos*, *melōidos*, *parōidos* — все эти термины указывают на способ или условие самого пения, но не на содержание песни и не на облик певца. Козья шкура в качестве театрального костюма для ранней трагедии — вещь также маловероятная. Актер изображал кого-либо из героев — Ахилла, Агамемнона, Ниобу, и такое облачение для царственных персонажей трагедии было бы чрезвычайно нелепым. Козья шкура мыслилась облачением "низших" — рабов и пастухов¹⁵, театральные же костюмы отличает, как правило, пышность, а не аскетизм. Невозможно согласиться и с тем, что термин родился на Пелопоннесе из обрядовой драмы ряженных козлами задолго до аттической литературной трагедии. "Пелопон-

20 Зак. 493

несцы", по словам Аристотеля (Роет. 1448а 29 и сл.), претендовали (должно быть, без оснований) на дорийское происхождение терминов *комедия* (во всяком случае, на первую его часть) и *драма* (первоначально прилагалось только к трагедии), но не термина *трагедия*. Кроме того, *tragōidos* — слово, оформленное в аттическом диалекте, где *aoi* переходит в *ōi*. Этим можно было бы пренебречь, считая пелопоннесским только термин *tragōi*, если бы мы знали, как назывались существа, изображаемые козлогони и козлоголовыми, пляшущими и играющими на флейте на памятниках Пелопоннеса¹⁶. Но неизвестно, были ли они *трагами*, *сатирами*, *аггами* (*aix* — чаще *коза*, но иногда и *козел*, а во множественном числе обозначает это животное без различия пола) или, наконец, *паннами*, что всего вероятнее (ср. мн.ч. *пани*: Aesch. Fr.36; Arph. Eccl. 1069; Plat. Legg. 815c; и культовое соседство Пана и Диониса на Пелопоннесе; Paus. II, 24, 6).

Представления о существах миксантропической природы были распространены по всей Греции, общее для них имя было "сатиры", оно впервые встречается у Гесиода (Hes. Fr. 198 Rz = 123 M). В Пелопоннесе (Аркадии) традиция помещает демона по имени Сатир (Apollocl. II, 1, 2; 4), но облик его неизвестен. В тех же случаях, когда облик сатира представлен в изображении (а таких изображений множество, и что это именно *сатиры*, подтверждается надписью^{16а}), то, как выразился Лески, "козлы, которых мы искали, оказались конями". Действительно, вопреки тому, что можно прочесть в любом учебнике, сатирами и/или силенами (в Аттике классического периода это синонимы¹⁷) назывались курносые итифаллические демоны с конским хвостом и ушами, иногда и с конскими копытами; для ранних изображений характерна также густая грива коней. Изобразительный материал (коринфские, халкидские, аттические и другие вазы архаического и классического периода, рельефы, статуэтки и пр.) исчерпывающе исследован Кюнертом¹⁸. На аттических вазах сатиры появляются около 520 г. до н.э., т.е. вскоре после введения (в 525 г.) в программу Городских Дионисий сатирической драмы. Таким образом, для того времени, когда трагедия должна была бы "рождаться" из драмы сатиров, сатиры в Аттике еще не засвидетельствованы. Возможно, только после введенного Пратиной новшества сатиры начинают мыслиться свитой Диониса: ведь на халкидских и малоазийских сосудах сатиры-силены изображаются сами по себе, без Диониса и его атрибутов. Стоит упомянуть и о том, что сатиры-силены изображаются *вместе* с козлоподобными существами пелопоннесского образца¹⁹, что делает зоологические споры филологов (козьи ли у сатира хвост и уши или конские и не является ли театральное трико с ворсом признаком "козлиности" этих существ) еще более анекдотичными. Подобные изображения ясно показывают, что козлоподобные существа и сатиры — разные персонажи.

Встречающееся в научной литературе мнение, что коне-

подобные существа характерны для одной Аттики и что это — силены, в отличие от пелопоннесских козлоподобных сатиров, основано исключительно на желании "сохранить" этих последних ради идеи "козлиной песни". Но силен вовсе не аттический образ²⁰. Имя Силен носил отец аркадского кентавра Фола (Arollod. II, 5, 4), что, возможно, свидетельствует о конской природе этого Силенна. Силен (Паппосилен) стал представляться в Аттике родителем тиаса сатиров, что трудно согласовать с тем, что силены — существа конской природы, а сатиры — козлиной. По Павсанию (I, 23, 5), силены — это старые сатиры. В эллинистическую эпоху сатиры-силены сближаются по облику с Паном, приобретая в некоторых изображениях и раздвоенные копыта и рожки²¹. Самое раннее, еще единичное, изображение козлоподобных, но похожих на сатиров существ (у пелопоннесских козлоногих плясунов, в отличие от сатиров, звериные морды) датируется серединой V в. (кратер Пандоры)²². Однако к этому времени трагедия была уже в зените, и козлы-сатиры-траги явно опоздали.

Из книги в книгу, из статьи в статью кочуют ссылки также на то, что в самих драматических текстах содержатся ясные свидетельства о козлином облике сатиров. Что же это за свидетельства? В отрывке из Эсхила (считается, что из сатировой драмы "Прометей-огненосец" — Plut. De inim. ut. 86 F = Fr. 207 Nauck) Прометей обращается к сатиру, впервые увидевшему огонь и пытающемуся обнять его и поцеловать: "Траг, так ты пожалеешь о бороде". Уже высказывалось мнение, что здесь использована пословица²³. Но и вне параллелей из паремического ряда буквально эту фразу понимать нельзя. Ведь вместо звательного падежа (trage) здесь использован именительный (tragos). Будь сатир трагом-козлом и обращай к нему Прометей по его собственному имени, форма была бы trage. Именительный падеж при обращении — это, так сказать, "назывательный" падеж, означающий не просто обращение, но обращение-нарекание, когда дают кличку, прозвище. Здесь прозвище "траг" дается сатиру за длинную бороду и любопытство с намеком на козлиную бороду из пословицы²⁴. В "Следопытах" Софокла о Корифее сатирового хора говорится, что он кичится бородою, как козел (Soph. Ichn. 357), и, стало быть, им не является! В "Киклопе" Еврипида (ст. 78 — 82) хор сатиров, одетых в козьи шкуры, недоволен этой своей одеждой: сатиры принуждены носить ее как пастухи Полифема. Козья шкура — предмет жалоб, она не есть что-то присущее сатирам по природе. В "Ономастиконе" Поллукса среди костюмов сатиров наряду с другими облачениями — небридой, шкурой пантеры или барса, пурпурным гиматием, хитоном с ворсом и рукавами — упоминается и трагэ, или айгэ, причем у козьей шкуры (tragê, aigê) нет какого-то особого положения в этом ряду (Poll. IV, 118). Что же до известного толкования слова "трагедия" из Большого Этимологика (s.v. tragœdia), то его нельзя считать не только надежным свидетельством, но во-

обще *свидетельством*. Словарь, отделенный от времени Фесписа громадным периодом времени, предлагает ряд этимологий, в том числе вполне фантастических, и подает их все как догадки, не претендующие на истину, в том числе: "Или же /трагедия так названа/ потому, что хоры состояли по большей части из сатиров, которых звали трагами, то ли за шерсть на теле, то ли за похотливость, ведь таково это животное; а может быть, потому, что хоревты заплетали волосы, подражая внешне облику козлов". (Слова о хоре сатиров в трагедии, по-видимому, представляют собою такой же результат трактовки Аристотеля, как и современные представления о сатиловском хоре ранней трагедии.) В том же роде и глосса Гесихия: "Траги — сатиры из-за козлиных ушей". Интересна здесь эта избирательность: почему-то речь идет только об ушах. Заметим, однако, что и эти поздние источники, в которых ставится такая же, как и в настоящее время, задача — связать этимологию слова с историей явления, им обозначенного, и эти источники говорят только о прозвище сатиров, данном им за сходство и в насмешку, но не называют их самих козлами. А сходство с сатирами древние находили и у обезьян (см. Paus. I, 23,5 и сл.; Aelian. Nat. anim. 16,21).

Исторически в Афинах сначала возникла трагедия, потом появилась сатилова драма, потом сатиры в вазописи, и только много позже сатиры стали походить на панов. В книгах по истории литературы все наоборот: исходными объявлены икарийские или аркадские пляски то ли козлов, то ли вокруг мертвого козла, за ними следует дифирамбическая сатилова драма с козлоподобным хором и, наконец, трагедия с хором очеловеченным. А между тем ни в VI, ни в V в. в изображениях сатиров-силенов не происходит облагораживания и очеловечивания. Только в воображении исследователей сатиры, подобно сказочным принцам, избавляются от звериного облика и превращаются, к нашему удивлению, в основном в женщин, ибо хоры трагедий — это главным образом троянки, финикиянки, фиванки, халкидянки...

Но, может быть, загадочное слово "трагедия", возникшее в Аттике, сохранило воспоминание не о траге-животном, но о трагах как пляшущих демонах? Может быть, хороводы этих зооморфных плясунов передали не облик, но только свое имя ритуальным танцорам Аттики? И тогда аттического трагеда можно себе представить как певца в окружении плясунов-трагов? Против такой игры исследовательской фантазии нет принципиальных возражений, как нет и доводов в ее пользу.

Впрочем, в платоновском "Кратиле" находим рассуждение, которое показывает, что окружение аркадского Пана в тех древних сценках и хороводах состояло скорее всего не из трагов. В этом "языковедческом" диалоге речь заходит о Панае и его имени дают два "козлиных" эпитета. Один подается как традиционный — *airolos козлас* от *aix коза, козел*, другой эпитет подан от самого Сократа и получает у него истолкование: "Истинная его (Пана. — Н.В.) /часть или сущность/ гладкая и божественная и обитает вверху,

у богов, а обманная — внизу, среди людских толп, вот она-то косматая и *tragikos* (Plat. Crat. 408c и сл.). На первый взгляд значение *tragikos* в этом сочетании слов несомненно: *tragikos* = *козлиная*, коль скоро рядом эпитет *косматая*. Но тогда отсутствует всякая этимологическая игра, к которой устремлен диалог, тогда высказывание тавтологично, плоско. Уже следующая фраза показывает, что игра слов строится как раз на том, что слово *tragikos* означает в классическом языке "относящийся к определенного рода театральным представлениям" (ср. наше примечание 24 к тексту Иванова), но звучит как образованное от *tragos*, и, когда речь заходит о козлоногоем Пане, это можно обыграть "Отсюда, говорит Сократ, и большинство мифов и все обманы, связанные с трагической жизнью". Здесь перед нами известная и до Платона, и по Платону критика драмы и мимесиса как обмана. Еще первому трагику Солон пенял за "обман" и "притворство" его представлений²⁵ Трагедия обман, ложь, Пан наводит морок и обман, козлиный облик Пана — тоже обманной — "трагический" в двух, кивающих друг на друга смыслах. Вся эта изысканная игра возможна, только если *tragikos* звучит как производное от *tragos*, а значит, "относящийся к *tragidia*". Этимологизация фольклорного эпитета "козопас" и сократовского "трагический" направлены в противоположные стороны. Простое и конкретное *airolos* Платон толкует через *aei roibn* *вечно ускользающий, находящийся в вечном кружении, блуждании*; абстрактный *tragikos*, напротив, снижается и конкретизируется как *козлиный*. Из этого следует, по нашему мнению, что окружение аркадского Пана именовалось *айгами*, а не *трагами*, что *airolos* — это эпитет, который сообщает нам имя свиты этого Пана, а рассуждения Сократа о "Пане трагическом" суть предмет игры и не содержат никакой этнографической информации.

Злосчастная этимология приводит к таким сложностям и противоречиям, заставляет идти на такое количество предположений и догадок, что исследование происхождения слова перестает выполнять свою научную задачу. Историк литературы обращается к этимологии как к подспорью в исследовании, и, если этимология прозрачна или ее удастся надежно обосновать, она дает первичную ориентацию для изучения генезиса или бытования жанра. Но "козлиная" этимология — не подспорье, она сама требует целой теории для своего обоснования или, взятая как нечто бесспорное, служит основой для новых широких обобщений²⁶ Вполне естественно, что в этой ситуации возникает идея негреческого происхождения термина: "трагедия" объясняется как заимствование из анатолийского источника (хеттск. *tarku-wai* *плясать*²⁷). Кроме "трагедии" существует еще не менее загадочная "трюгедия" — "жатвопесня". И этому слову в античности тоже давались различные объяснения. Согласно одному из них, трюгедия — общее древнее имя еще не разошедшихся трагедии и комедии (Et. M. 764, 10 и сл.). Версия эта в языковом отношении фантастическая, из *трю-*

гедии трагедия получить не могла. Но если трюгедия не пародийное слово (что весьма вероятно), то оба термина для театрального представления могли бы оказаться двумя разными народными этимологиями — попытками понять на греческий лад негреческое заимствованное слово, обозначавшее когда-то одержимого плясуна (хеттск. tarkuwant).

Единственное разумное и имеющее известные основания в традиции объяснение "трагедии" все-таки через "трагос" такое: трагед — автор и певец, который за победу на состязаниях получает козла. Феспис, как свидетельствует эпиграфический источник (Mar. Par. 43, III в. до н.э.; ср. эпиграмму того же времени: AP VII, 410), в 534 г. получил козла в награду за постановку драмы и исполнение в ней актерской партии. Надпись восстанавливается по-разному, но все ученые сходятся на том, что Феспис завоевал победу в этот год и что призом ему был козел²⁸. Скептический Элс останавливается на этом решении²⁹, но оно имело мало сторонников, иногда оно именуется "бесмысленным": его окончательность воспринимается как трудность. Термин сообщает о чем-то чисто внешнем для сути драмы, о внешнем обстоятельстве состязаний, причем в историческое время, вместо того чтобы уводить в глубины архаики, в мифологическое, религиозное, оргиастическое...

"В первые десятилетия нашего века, — писал Альбин Лески, — в исследованиях, которые группируются вокруг объяснения происхождения трагедии, выделяется период „Бури и натиска“"³⁰ В это время под влиянием фольклора и этнологии исследователи берут материал отовсюду, кроме Афин, и сосредоточиваются на одном дионисизме, групповых радениях, вкушении плоти тотема, хоровых действиях и коллективных представлениях. Трагедия нужна, чтобы перейти от нее к ее оргиастическим мистериальным предкам. Большим ударом по этой теории было обнаружение поздней даты постановки "Умоляющих" Эсхила (466 г.). Ведь эту трагедию почитали древнейшей как раз из-за выдвинутости в ней хора на первый план. Хоровое начало трагедии, будь то дифирамб, сатирическая драма, вегетативные ритуалы, инициационные обряды, мистерии или тренетические культы героев-покойников, уже давно стало общим местом теорий ее возникновения. На этом идейном фоне и приобрела непомерное значение такая этимология, которая вела бы к ритуальной архаике, как минимум, но желательно также и в глубины подсознания.

Мы не будем останавливаться подробно на свидетельстве Суды, которое, по Иванову, сообщает о существовании сатирической дифирамбы (см. наше примечание 41а к тексту Иванова). Предположение о том, что некогда существовала устойчивая связь между сатирами и дифирамбом, что ряженные сатирами — исконные и законные исполнители дифирамба, успешно опровергнуто Пацером и другими исследователями³¹. В самом деле, Архилох вводил на Паросе культ Диониса и запевал дифирамб, но не рявился сатиром, в дифирамбе Пин-

дара чувствуется возбужденная интонация, но не смеховая, сатиры, введенные Арионом, говорили метрами (*emetra legontes*), но не пели и, значит, не могли исполнять дифирамб.

Свидетельства Аристотеля о "происхождении" трагедии, по-видимому, не следует понимать как свидетельства о *генетической* связи ее с сатирической драмой и дифирамбом. Происхождение трагедии из "смешного" жанра противоречит собственной Аристотелевой теории об изначальном разделении поэзии на смешную и серьезную. Постепенное "осерьезнивание" трагедии столь таинственная вещь, что его приписывают и Ариону³², и Феспису³³, и Эсхилу³⁴, и Фриниху³⁵ или относят к неопределенным временам после Писистратидов³⁶. Но ничто в истории трагедии не говорит о таком процессе, напротив, только в 438 г. трагедия ("Алкеста") приобретает смеховые черты и ставится на месте сатирической драмы в качестве четвертой драмы. В VI—V вв. не происходит никакого облагораживания и в изображениях сатиров. Элс считает интерполяцией в "Поэтике" 1449 а 18—21 и включает эти строки вместе со словами "из сатирического". Но такая мера, вероятно, слишком решительна.

Для древнейшей трагедии с еще не развитым диалогом (один актер) естественно предполагать преимущественно танцевальный характер. Пение и пляска хора сочетаются с пением и пляской актера, действия еще нет. Феспис, как можно судить по Аристофану, выступал, состояясь в пляске (*Vesp.* 1478—9). Схолия к этому месту ("Феспис. Кифаред, не трагический поэт"), очевидно, гиперкритического характера, раз герой Аристофана, вспомнивший "древние пляски Фесписа", вызывает здесь на состязание именно трагедия (*Vesp.* 1497—1500). Танцорами и учителями танцев, даже помимо собственных спектаклей, были, по Афиню, и Феспис, и Пратина, и Фриних и звались за то "орхестами" (*Athen.* I, 22a).

Слова Аристотеля о том, что трагедия стала чинной и торжественной *dia to ek satyriku metabalein*, мы понимаем так: отказавшись от сатирического в своем характере. *Metabolê* — резкая перемена, перелом, соответственное значение и у аориста *metabalein*. Здесь не идет речь непременно о собственно драме сатиров, ведь официальное название этого жанра не *satyrikon drama* (сатирическая драма, сокращенно *satyrikon*), официальное название — *satyroi* (сатиры). *Satyrikon* у Аристотеля вполне может иметь значение так называемого философского среднего рода, философ говорит о "сатирическом", о характерном для сатиров, о чертах ранней трагедии, объединяющих ее с сатирической драмой. Соответствующие строки "Поэтики" мы из текста не исключаем, понимая их так: "то же и с объемом: <начав> с ничтожных сюжетов и потешной речи — ибо изменениям подверглось сатирическое — трагедия поздно обрела величие и торжественность". Аристотель тут же поясняет, что такое вообще "сатирическая (по характеру) поэзия": "Поначалу пользовались тетраметром, потому что поэзия была сатирической и более (или скорее. — Н.Б.) Пля-

совую" (Рост. 1449а 21–22). Ямб, по Аристотелю, больше всего подходит для разговорного диалога, трохайческий тетраметр — для пения с пляской. Но какая связь у тетраметра с сатирами? Мы, наверное, достигнем большей ясности, если в словах *kai orchêstikôteran* ("и более плясовую") *kai* будем понимать как уточняющее "то есть": тетраметр естествен для "сатирической, *то есть* в большей мере плясовой, поэзии".

К Аристоклу (II в. до н.э.) восходит, вероятно, свидетельство Афиней: "Вся сатирическая поэзия в древности состояла из хоров, как и тогдашняя трагедия: ибо актеров еще не было" (XIV, 630с). Здесь сатирическая поэзия и трагедия мыслятся изначально разными жанрами, но имеющими общий признак, преобладание хорового начала над сольным.

"Сатирическая поэзия" — архаическая хоровая и плясовая поэзия. Этот примитивный жанр был известен Аристотелю по современной ему сатирической драме. Законсервированные в своей архаике сценки, построенные на образах обжорства и производительного акта, при всей мифологической серьезности этих образов для соответствующих обрядов рядом с таким этическим, высокоразвитым жанром, как трагедия, получали смеховую функцию. Раннюю, в большей мере плясовую трагедию Аристотель наделил и прочими признаками современной ему плясовой сатирической драмы — мелкими сюжетами и гротескной речью. Но это теоретизирование Аристотеля, а не сообщение им исторических сведений. Так, трохайский тетраметр представлялся ему смеховым, подходящим скорее для комического танца кордака, ибо "тетраметр — это пляска с прыжками" (*rhythmos trochaïos* — Rhet. 1408b 36). Но в сохранившихся фрагментах сатирической драмы трохайского тетраметра нет.

Аристотель, таким образом, сообщает о процессе расхождения сатирической поэзии и трагедии, об избавлении ранней трагедии от чуждых ее природе черт, но не о том, что она сама произошла из драмы сатириков. Как мы уже говорили выше, Аристотеля несколько не смущает наличие у трагедии трех разных источников, а исследователи, увлеченные сатирической драмой и дифирамбом, оставляют без внимания указание на эпическую традицию, по-видимому, из-за невозможности приписать ей хоровой или "козлиный" характер. Аристотеля не смущает наличие разных источников именно потому, что он не видит в них прямых предков трагедии. Рапсоды, пляски, ряженых хоров, запевалы-солисты — все это предпосылки трагедии, но не ее эмбрион. Так расценивал наследие Северного Пелопоннеса Аристотель, но уже в древности его понимали в "генетическом" смысле. Аристотель говорит, что был хор, который, "входя, пел к богам", и это еще не трагедия, трагедия появляется, когда Феспис придумал пролог и речи персонажей (Them. Orat. 26, р.316d). Но, по Афиней (XIV, 630с), в трагедии сначала были только хоры, а по Диогену Лаэртию, хор — ранняя форма трагедии, которую затем трансформируют Феспис, Эсхил и др. (III, 56). В чем, однако, сходство каких-то хоров без актера . б.

душей трагедией? А также сикионских хоров, воспевавших Адраста и названных Геродотом "трагическими"? В чем их отличие от других хоровых песен? Ведь не все хоры — предки трагедии. Может быть, сходство заключено в наименее нам известном — в музыкальной форме? Если изобретенный Арионом музыкальный лад (*tragikos tropos*) использовался в Сикионе, а затем был применен в постановках афинской трагедии, то делаются понятными и претензии дорийцев на изобретение трагедии, и утверждение Фемистия о том, что "сикионские поэты были изобретателями трагедии, а афинские — ее совершенствователями" (*Orat.* 27, p.337b), и даже то, что Фесписа считали шестнадцатым(!) трагиком после таинственного сикионца Эпигена (*Sud.*, s.v. *Thespis*).

Современные теории происхождения трагедии, выходя за пределы очерченных "Поэтикой" источников, называют культ мертвых, Элевсинские мистерии, культ Диониса Элевферского, дорийские фарсы (*Athen.* XIV, 621d; 622d; *PolI.* IV, 104 — 105), разные обряды в качестве предков трагедии. Но все это, по нашему мнению, культурный фон, на котором и при участии которого возникло не имевшее прецедента новое явление, созданное несколькими последовательными акциями Фесписа, Фриниха, Эсхила и устройствелей состязаний. Пелопоннесские представления ряженных, икарийские празднества или элевсинские мистерии оставались на до-литературном уровне. Дифирамбический жанр — сложное песенно-плясовое представление, с амейбным пением хора и запевалой, а впоследствии, вероятно под влиянием трагедии, с выдвиганием роли солиста за счет хора и включением миметического (игрового) элемента (*Ps.-Arist. Probl.* XIX, 15) — имел много сходства с трагедией, как, вероятно, и актерски исполняемая ямбическая и элегическая поэзия (*Athen.* XIV, 620 c); и все больше этого сходства появлялось при параллельном развитии жанров и влиянии поэтов друг на друга. Сравнение трагедии с дифирамбом или мистерией вполне законно, если оставить генеалогическую перспективу и говорить не о порождении именно трагедии, но о более общих вещах — об эволюции мусических жанров или обрядовой поэзии, включая и такой становящийся литературой жанр, как трагедия; оно законно, если расставлять в некоей заданной логической последовательности (или порядке) в качестве этапов (или вариантов) развития (или существования) этой поэзии все те фарсы, обряды и культы, из которых трагедию обычно выводят, включая в этот ряд и ее самое. Типологически более ранние формы фарсового или культового "театра" и параллельные трагедии мусические жанры не порождали трагедии, потому что вместо спонтанного саморазвития, которое для фольклориста является необходимым способом представления происходящих изменений, в Афинах имела место сознательная деятельность создателей и организаторов нового вида мусических состязаний. Феспис, как сообщает традиция (*Sud.*, s.v. *Thespis*), экспериментировал с масками (заметим, что в дифирамбе масок не было), изначально маски и в комедии (см. *Arist. Poet.* 1449 b 5),

а между тем указание на маски в трагических представлениях во многих случаях, в том числе у Иванова, служит подтверждением принадлежности трагедии к непрерывной культурной традиции глубиной древности. Дело не в том, конечно, что нам известно имя легендарного Фесписа, а фольклорные произведения безымянны. Трагедия была *новим*. Не плавным продолжением фольклорной традиции, а, если угодно, ее сломом. "Новое" создается при всей зависимости от мифологической и поэтической традиции, а не рождается "само собою". Сказанное не означает, что незаконно обнаружение каких-либо аналогий между трагедией и предшествовавшими ей драматическими, лирическими, эпическими жанрами. Незаконно, нам кажется, другое — свою работу по элементной сопоставления трагедии с предшествующей традицией представлять как естественный "исторический" процесс складывания и сращивания этих элементов в единое целое. Действительно, научному анализу сложного явления не обязательно отвечает реально происходивший некогда синтез выделенных при анализе элементов.

В отличие от своих коллег, не столь эклектичных и потому отдававших предпочтение какому-нибудь одному "предку" трагедии, Иванов делает ее плодом почти всего мусического и религиозного творчества эллинов и тем обесмысливает генеалогизм, неосознанно осуществляет его критику. Примирение Ивановым разных "генеалогических" точек зрения на происхождение трагедии подготавливает совершенно иной взгляд на проблему происхождения литературных жанров из долитературного материала. Впрочем, слово "материал" имеет здесь весьма своеобразный смысл. Этот "материал" как бы обладает активностью, он способен диктовать автору свои условия. В ранней литературе не бывает *использования* фольклора, ведь "использование" предполагает свободу *не* использовать или использовать что-либо другое, между тем ее нет. Но и не *развитие* или *продолжение* имеют здесь место, ведь это означало бы, что фольклор кончается, а литература начинается просто там, где поэтическая традиция выходит из тьмы времен на свет письменной истории; такое решение кажется нам слишком механистичным.

В науке об античной древности спорят и не могут понять друг друга установка на изучение античности как истории, в которой известны даты, имена, события и в которой можно, следовательно, за отсутствием данных чего-то не знать; и совсем иная, но вполне законная в своих пределах установка на вневременную архаику. В исследованиях по мифологии и культовым древностям течение времени если не отменено, то, во всяком случае, очень условно. Нельзя встретить в мифологических штудиях и сожаления о том, что нечто остается неизвестным, как невозможно подобное высказывание в творческой философии. "Архаика" — поле осмысленный мира, выстраиваемого нами как заведомо чуждое, "не наше", а потому полное загадок, которые все-таки в принципе разгадываемы. Если возможно нечто вроде истории мифологии, то она походит на языковую реконструкцию, при

которой устанавливается логическая последовательность звуковых и семантических изменений слова. Этнографический, или фольклористический, метод может, как нам кажется, иметь дело с любым историческим материалом, если при этом его инструмент обнаруживает в Еврипиде, Шекспире и Пушкине не их самих и не сознательные "заимствования", а ту фольклорную, мифологическую "материю", которая служит у них уже совершенно иным задачам. Если редуционизм осознан как опасность и приняты соответствующие методологические предосторожности, архаику можно изучать и по свежей газете. Большие сомнения вызывает переход рубежа архаики "с другой стороны", вторжение в первобытность, так сказать, оптики историка. Оба названные подхода, условно говоря "этнологический" и "исторический", кажутся нам правомерными, но не их смешение, демонстрируемое Ивановым, хотя разность этих подходов он видел и на противоречие их указывал: "Но чем зорче взгляд наш устремляется на общее, тем индивидуальнее окрашивается в наших глазах источник: мы не примем без особенных, исключительных оснований слов Гераклита или Платона за общее мнение и не смешаем религиозных представлений Эсхила и даже порою Пиндара с представлениями религии народной" (ДиП, с.257).

К общему или к индивидуальному отнести вопрос о происхождении трагедии? Разумеется, в каждом литературном жанре и отдельном произведении *сказываются* или *проявляются* общие закономерности, но конкретность гораздо богаче. В возникновении трагедии участвуют и случай и воля и множество специфичных для обстановки писистратовых Афин условий, которые не предусмотрены характерной для Иванова картиной возникновения трагедии как вершинного проявления дионисизма и совершенно ей не нужны: общие тенденции развития религиозного сознания непосредственно и неизбежно порождают у него конкретное историческое событие. Можно понять теперь и важность "козлиной" этимологии для Иванова. Ведь название "козлопеснь" как бы само заявляет о принадлежности трагического жанра к разряду культовых дионисийских радений, позволяет изучать его как представителя этого разряда, изучать в нем самый этот разряд — общее. Единственная попытка приблизиться к конкретно-историческому объяснению возникновения трагедии у Иванова — это попытка приписать организацию представлений "орфической церкви". Но и сама "церковь" и участие орфиков в организации составлений трагиков — всего лишь домысел.

Нам кажется, что там, где Иванов остается в области "общих фактов", реконструирует дионисийскую религию в ее основных тенденциях, его успехи очевидней. "История" дионисизма, сконцентрированная в последней главе книги, в целом (за некоторыми исключениями) стройна и обоснована. Открытия последующего времени в ряде случаев привели исследователей к тому же, к чему пришел Иванов. Культ Диониса существенно отодвинулся в глубь времен. Предполагается существование этого культа в микенскую эпоху, при-

чем он перенесен на острова Эгеиды с Крита, а на Крит пришел из Малой Азии. Обнаружение имени Диониса на пилосских табличках (PV Ха 102) дает возможность связывать с собственно Дионисом те символы и элементы культа, которые Иванов осторожно называл прадионисийскими. "Мы искали раскрыть в исторически осложненном явлении его простейшие черты, критически выделить его стержень, восходя от позднейшего типа к формам первичным, различимым сквозь преломляющую среду времен лишь в общих, но зато крупных очертаниях. Центр тяжести перенесли мы на внутреннюю логику развития оргиастических культов, пронсящих нетронуемыми свои первобытные особенности через все культурно-исторические перемены и в некотором смысле непроницаемых для культуры даже в среде наибольшей культурной сложности. Этим мы желали достичь известной независимости в освещении и оценке изучаемого предмета от гипотез о происхождении. Откуда бы ни пришла религия Диониса, — если необходимо признать ее пришлой, — мы видим, что на эллинскую почву она была пересажена со своими глубочайшими корнями, что нет ни одной примитивной черты, характерной для древнейшего круга однородных явлений, которая бы не оставила своего обрядового и мифологического впечатления в эллинизме.

Эта точка зрения предрасполагает нас „заимствование“ в абсолютном значении слова отрицать. Мы знаем образ распространения новых религий в эпохи более поздняя, — например, христианства и маздаизма в Римской империи: ничего ему подобного нельзя предположить по отношению к религии Диониса. <...> Дионисийство еще творится в самом эллинском мире с тем разнообразием местных отличий, которое указывает на процесс органический. Оно существует, как прадионисийство, раньше, чем эллины осознали его особое существование и озаменовали его именем бога, дотеле безыменного, представление о котором колеблется и различно сочетается то с культом героев, то с локально видоизмененной концепцией верховного божества <...>

Два основных познания открылись нам на пути нашего исследования:

1) Дионисова религия представляется объединением двух типов культа: а) материкового, или горного, — наиболее близкого ко фракийским формам оргиазма, и б) островного, или морского, — обнаруживающего коренное сродство с религиями Крита и Малой Азии.

2) Дионисова религия в этих двух своих типах существовала еще до провозглашения имени Дионисова и в эту раннюю свою эпоху может быть названа прадионисийскою; чем, однако, отнюдь не утверждается ее формальное единство, какового вовсе не было, ибо состояла она из разрозненных культов, но по существу означается одноприродности таковых, исторически сказавшаяся в их взаимном притяжении и позднее приведшая их, хотя и не сполна, к объединению. <...>

Итак, первые ростки дионисийства возникают в споради-

чески разбросанных древне-эллинских родах и кланах, воспринявших однородные импульсы племен Малой Азии, Крита и Фракии, на почве широко распространенной до-эллинской религии мужеженского двуединобожия, в которой господствующим божеством почитается единая пребывающая богиня, а мужской коррелят ее мыслится периодически оживающим и гибнущим. Главные обрядовые признаки этой религии как оргиастической — мужеубийственная жертва (со включением жертвенного убийства младенцев мужского пола и омофании) и женское предводительствование оргиями. Воспоминания об этой религии еще сквозят, помимо всего, что непосредственно сочетается с древнейшими культами Артемиды и Диониса, — в круге представлений и преданий, связанных с почитанием Матери-Земли, Ночи, Эриний, в некоторых особых местных культах, каков лемносский культ Великой Богини, и мифологемах, какова Орестея. Торжество идеи мужского верховного и пребывающего божества отражается на оргиастических богочитаниях ранней поры, как затемнение и понижение первоначального представления о временно оживающем боге при бессмертной богине. Его почитание дробится на бессвязное множество мелких культов, — или обращенных к местным героям и демонам, или вовсе не знающих своего объекта, каков культ безыменного Героя. Начинается медленный возвратный процесс отвлечения космической идеи бога страдающего из его жертвенных героических ипостасей" (ДиП, с.273—275).

Вслед за Ницше Иванов увидел суть Диониса в духе иррациональности, экстаза, внутреннего противоречия, разрушительном и веселом; Дионис — коварное и спасительное божество едино-множественное, небесно-загробное, многоликий жрец и жертва. Сам же Иванов не только распространил дионисизм за пределы Средиземноморья, не только отнес все "дионисийское" до Диониса к древнейшему индоевропейскому наследию (ДиП, с.268), но и усмотрел в религии Диониса проявление общего феномена религиозного оргиазма. От дионисизма Иванов проводит линию к самому началу религиозного сознания: "Мы склонны думать, что исследованное нами богочитание обращает нас к самому зарождению религиозной идеи в человеческом духе и что именно из экстатических состояний души проистекла религия"³⁷. Как мы видели, Иванов считает наиболее живучими и упорными прамиф и обряд именно в оргиастических культах в силу их "относительной замкнутости и специфической психологии" (ДиП, с.264).

Благодаря этому допущению реконструкция дионисизма простирается до недоступных историку первобытных времен, и так выполняется историософская сверхзадача Иванова. Ведь он не просто выходит в своем исследовании за пределы эллинского мира, но обнаруживает, что и *интерес* его совсем не в эллинах и не в Дионисе. Дионис — символ, в сущности, это условное имя для совокупности признаков до-религиозного бога. Иванов делает две вещи: приписывает абстрактной модели архаического божества имя конкретного

эллинистического Диониса, а затем, включив трагедию в "дионисизм", представляет ее плодом и даже целью сохраненного религиозия Диониса первобытного культа. Так рубеж архаики, первобытности пересекается дважды и противоречие этнологического и исторического метода игнорируется: в первобытность проецируется эллинская религия Диониса, в Писистратовы Афины выплескивается в виде трагедии первобытный оргиазм... И чем ближе к VI в. и к конкретным обстоятельствам возникновения трагедии, тем чаще изменяет Иванов сформулированным им же самим правилам критики источников. На пути к своей цели он игнорирует то дату свидетельства, то его жанр, то авторскую задачу используемого текста. И мы не услышим от Иванова, что, хотя в некоторых местах и определенных случаях, а иногда и регулярно, Дионис почитался в козлином облике (Пацер считает, что до IV в. нет данных о связи козла с Дионисом³⁸) и в жертву ему иногда приносился козел³⁹, все-таки нет таких данных в связи с Городскими Дионисиями в Афинах, на которых стали состязаться трагеды. Но главное, конечно, не в мелких умалчиваниях, главное в том, что все, чем славен Дионис и дионисийство, в трагедиях (кроме "Вакханок") не сказалося: Дионис появляется в трагедии редко, мир этой драмы, как сказал Лески, связан с логосом⁴⁰.

Нам покажется странным мнение Полибия о цели трагедии как занимательности, развлечения, удовольствия (Polyb. II, 56, 11). Мы привыкли думать о трагедии как самом серьезном, потрясающем душу литературном жанре, ее проблематика — глубочайшие вопросы духа, подобно катартическому обряду, она очищает души зрителей и т.п. Отзывом Полибия о трагедии можно пренебречь как чем-то поздним, не имеющим отношения к афинскому театру периода ее расцвета, но ведь и Платону трагическое лицедейство представлялось делом несерьезным и соблазнительным⁴¹, и Солон, по преданию, косился на Фесписа и его представления, видя в них обман и притворство⁴².

Знаменитое Аристотелево "очищение страстей", достигаемое трагедией, служит обычно опорой тем, кто приписывает зрителю ослабленные, эстетизированные переживания экстаза. Однако "очищение страстей" (*pathêmatôn katharsis*) — это чтение не древнейшей рукописи X в. (Paris. 1741 — A), а другой рукописи XIV в. (Riccard. 46 — B).

В древнейшей рукописи вместо *pathêmatôn* (*страстей*) стоит *mathêmatôn* (*знаний, узнаний*). Это же чтение предполагает латинский перевод Вильгельма из Мербека (1278), выполненный заведомо не с рукописи A, так как она попала в Европу после 1427 г. Остальные рукописи "Поэтики" содержат чтение *mathêmatôn*, но это не имеет значения, так как все они — списки с A, относящиеся к XV в. и более позднему периоду; в некоторых из списков рукой Тринкавели и других гуманистов *mathêmatôn* переправлено на *pathêmatôn*.

Кроме того, чтение *pathêmatôn* поддержано очень древним (до 700 г.) отрывком сирийского перевода, содержащим определение трагедии. В X в. сирийский перевод, в свою

очередь, был переведен на арабский, а арабские, дошедший и недошедший переводы, использовались в пересказах Авиценны и Аверроэса. В этих пересказах оригинал уже едва просматривается; в отличие от сохранившегося арабского перевода Абу Бишра у Авиценны "не видно" даже идеи очищения (возможно — влияние второго, несохранившегося перевода): "(подражание), которое подвигает души к милосердию и благочестию (страху)".

Поддерживает традиционное чтение и Койслинианский трактат и другие грамматики: в связи с комедией (!) они говорят о "катарсисе *pathêmatôn*" и о "катартических" *pathê* и *pathêmata*. (Kaibel G. *Comicozum graecorum fragmenta*. Vol. I. B., 1899, с.50 и сл.). Если тем не менее настаивать на том, что в оригинальном тексте "Поэтики" речь шла о катарсисе *mathêmatôn*, то надо признать, что исправление на *pathêmatôn* проникло в часть рукописей очень рано, между IV и VII вв., т.е. между тем временем, когда "Поэтика" вновь возникла из небытия, и временем сирийского перевода.

Отстаиваемое нами чтение имеет поддержку во взглядах Аристотеля на поэзию, на задачу и назначение трагедии и в параллельном отрывке из "Софиста" Платона. И хотелось бы поэтому указать на возможность понимать катарсис в принципе иначе, чем делает это Иванов и его многочисленные единомышленники⁴³. Остановитесь на этой теме в настоящем издании кажется тем уместней, что через катарсис трагедию принято связывать с очистительным ритуалом, и сама она мыслится сублимированным вариантом религиозного очищения для всех зрителей и участников представления. Слово *катарсис* действительно используется однажды в "Поэтике" как технический термин для ритуального очищения: речь идет о ритуальном катарсисе Ореста после убийства матери (1455b 15). Но то, что катарсис здесь функция Аполлона, а не Диониса, и относится к герою, а не к зрителю, мешает отождествить его с катарсисом из определения трагедии (1449b 27). Больше это слово в "Поэтике" не используется. Еще гуманисты, а за ними Бернайс, исходили из того, что в "Поэтике" идет речь о катарсисе в том же смысле, в каком это слово используется в кн.VIII "Политики" Аристотеля, и объясняли смысл первого через смысл второго. Это казалось тем более оправданным, что в "Политике" (1341b 39) Аристотель сам обещает разъяснить, что такое катарсис, именно в "Поэтике": "В каком смысле мы говорим *катарсис*, здесь оставим без обсуждения (*haplôs*), а в сочинении о поэтическом искусстве скажем об этом яснее". Правда, разъяснения в дошедшем до нас тексте "Поэтики" нет, и неизвестно было ли обещание выполнено. Если же было, то едва ли сводилось к описанию того музыкального катарсиса, который представлен в "Политике" и который мыслился понятным без объяснений. Скорее мы могли бы ожидать в "Поэтике" классификацию *катарсисов*, тогда как *haplôs*, т.е. в неоговариваемом специально, *общепонятном* значении, слово используется в "Политике".

Однако все шедшие за Бернайсом трактовали катарсис, исходя из тождества катарсиса трагического, из "Поэтики", и катарсиса музыкального, из "Политики". В "Политике" же обсуждаются катартические мелодии (1342a 5 и сл.), которые используются в священных ритуальных песнопениях. На особо возбудимых и эмоциональных людей они производят известное действие, принося им "своего рода исцеление и очищение (катарсис)" и "очищение и облегчение, сопряженное с удовольствием" (1342a 10, 15). Редко вспоминают, что эти катартические мелодии в театральных представлениях Аристотель предназначает зрителям низшего рода — людям вульгарным, мастеровым и поденщикам. Ради них, ради доступного им отдыха и существует, по Аристотелю, зрелищная, музыкальная и состязательная сторона театральных представлений (Polit. 1342a 10 — 12). "Подобно тому как души их отклонены в сторону от естественного состояния, так и в определенных гармониях присутствуют нарушения меры, перенапряжение мелодии и неестественная окраска. Ведь всем доставляет удовольствие то, что свойственно их природе. Вот почему следует позволить участникам состязаний ради подобного зрителя прибегать к такого рода музыке" (Polit. 1342a 23 — 27).

Для зрителей иного рода — свободнорожденных и воспитанных (1342a 20), к которым Аристотель, надо думать, причислял и себя, катартические и энтузиастические мелодии не нужны. Катарсис вообще не впускает цель музыки, высшая цель — воспитание. Флейта — главный инструмент экстатических, возбуждающих мелодий — не годится для воспитания: "флейта не этична, а скорее оргиастична, так что ею следует пользоваться в тех случаях, когда зрелище способно скорее очищать, чем научать" (katharsin dynatai mallon ê mathêsîn — 1341a 22 и сл.).

Неужели же "терапевтический" катарсис из "Политики", предназначенный Аристотелем для разрядки грубых и неуравновешенных людей, и есть катарсис трагедии? Неужели "некое очищение и облегчение, сопряженное с удовольствием" для публики самого низкого развития (музыка, по Аристотелю, доставляет удовольствие и рабам и даже животным, Polit. 1341a 15) и есть главный эффект трагедии?

Однако роль музыки в трагедии Аристотель специально оговаривает. После слов "через жалость и страх достигая катарсиса соответствующих *mathêmatôn*" Аристотель добавляет разъяснение использованных в дефиниции трагедии выражений, в частности выражения "при помощи украшенной (буквально: „доставляющей удовольствие“) речи": "А украшенной речью я называю речь в сопровождении пляски, музыки и пения". Так мы толкуем слова *ритм, гармония и мелос* (1449b 28), поскольку Аристотель определял все-таки театральный жанр, а не чисто книжную поэзию. Но танец, игра на музыкальных инструментах и вокал для него действительно второстепенны, и потому замечание о них вынесено за пределы дефиниции. Итак, речь, доставляющая удовольствие, *достигается* (*perainesthai*) названными выше средствами.

И катарсис тоже *достигается*: "трагедия есть подражание действию... через жалкие и страшные события, *достигающие (pevai'nusa)* катарсиса...". Роль музыки, танца, пения — делать речь доставляющей удовольствие; так достигается удовольствие, но не катарсис. И даже удовольствие скорее какое-то служебное, вспомогательное. Когда Аристотель заявляет, что трагедия обладает наглядностью и выполняет свое дело и без актерской игры, он все же признает, что благодаря музыке (и зрелищу) удовольствие как бы "концентрируется", подчеркивается и делается "явственней" (*di'hês hêdonai synistantai enargestata* — 1462a 17). Катарсис, стало быть, цель трагедии, то, чего достигает подражание действию, главная цель, тогда как музыка — украшение.

Аристотель не раз говорит в "Поэтике" об удовольствии, свойственном трагедии как таковой, ей одной присущем (1453b 10, 1462b 13, ср. 1453a 35), причем сила трагедии (*dynamis*) или исполнение трагедией своего предназначения, дела (*ergon*), не зависят от постановки, актеров, пляски и т.п. (1450b 18, 1462a 11, 19). Для Аристотеля главное в трагедии сюжет (миф), через сюжет-миф и достигается катарсис. Такой точки зрения придерживаются Отте, Элс и Рабинович (см. наше примечание 43). Действительно, назначение трагедии будет исполнено, если поэт достигнет того, что должно, в сложении сюжета-мифа (1452b 29 и сл.). "А поскольку поэт должен обеспечить удовольствие от жалостного и страшного благодаря мимесису (подражанию), ясно, что это <страшное и жалкое> следует встроить в события" (1453b 11—13). Если вспомнить первые слова определения трагедии ("трагедия — подражание действию", или "мимесис действия") и сравнить их с одним из определений сюжета, то окажется, что они совпадают: миф-сюжет — это тоже "мимесис действия" (1450a 4); другое определение мифа-сюжета — "склад событий", "состав событий" (1450a 5, b 23). Поэтому слова "трагедия есть мимесис действия... достигающий катарсиса..." можно заменить на такие: "трагедия есть миф-сюжет, или склад событий... достигающий катарсиса...".

Что же значит, что миф-сюжет, склад событий достигает катарсиса, если катарсис — очищение? Надо, видимо, иметь в виду, что *katharsis* не обязательно имеет значение *очищение чего-либо* или *от чего-либо*. *Katharos* значит не только *чистый*, но и *ясный, понятный*; *katharôs gnônai* — ясно понять (Arph. Vesp. 1045), *нуждаться в катарсисе* у Филодема означает *нуждаться в объяснении* (Lib. 220). *Katharsis* имеет, среди прочих, значение *яснение, прояснение, экспликация*. Уже Эпихарм сталкивал конкретное и абстрактное значение *katharos*: "Будь у тебя ясный (*katharos*) ум, и всем телом будешь чист (*katharos*)" (*Kaibel G. Comicorum graecorum fragmenta*, fr. 269).

В "Софисте", в рассуждении о катартических искусствах, Платон начинает с рассмотрения физических видов катартического искусства, а затем переходит к интеллекту-

альным, от врачевания и банного искусства — к "катарсисам души" и "очищению в связи с мыслью" (*katharismos peri tēn dianoian*, 227 с). Среди катартических искусств оказывается и искусство обучения (*didaskalikē* — Soph. 229a), оно очищает от заблуждений. Искусство обучения подразделяется на ряд видов интеллектуальной катартики, и последним выделяется самое главное катартическое искусство, устраняющее "мнения" (Soph. 230d — 230e). Истинный софист-мудрец занимается *mathēmata tēs psychēs* — "знаниями (научениями) о душе", он "очиститель от мнений на пути к знаниям о душе" (*kathartēs... mathēmasin peri psychēs* — 231e). В этих рассуждениях учителя Аристотеля мы видим самую близкую лексически параллель к *katharsis mathēmatōn* "Поэтики", катарсису как уяснению, проявлению некоторых знаний. Платон шел от конкретного смысла слов с корнем *kathar-*, его катартические искусства что-то устраняют, убирают, позволяя отделить одно от другого; с физических объектов ("грязи") Платон перенес идею устранения "грязи" на интеллектуальные: устраняются мнения, заблуждения, все, что мешает истинному знанию-пониманию. У Аристотеля же происходит *уяснение* или *прояснение самих знаний-пониманий*. Слово *mathēma* означает и *моральный урок* (ср: Hdt. I, 207) и *результат понимания, уразумения*. Соответствующий глагол, *manthanō*, имеет среди своих значений и значения *понимать, примечать, усваивать, распознавать*. Именно о таком понимании-узнавании идет в "Поэтике" речь в связи с происхождением поэзии (1448b 4 — 24).

Подражание, мимесис, по Аристотелю, свойственно людям от природы с детства, и даже первые узнавания-понимания (*tas mathēseis... tas prōtas*) люди добывают благодаря мимесису, а результаты подражания (*mimēmata*) всем доставляют удовольствие, ибо понимание-узнавание (*manthanein*) всем, а не только философам, доставляет величайшее удовольствие. Радость от созерцания изображений Аристотель объясняет тем, что они дают возможность "узнать (*manthanein*) изображенное и сделать умозаключение (*syllogizesthai*) о том, что такое каждая вещь, например: „Вот это — такой-то“; если же не довелось видеть изображенное прежде, то изображение доставит удовольствие не за счет того, что оно результат подражания (*uch hēi mimēma*), а за счет отделки, цвета и тому подобных причин".

Не соотносить ли отделку и цвета картины с украшениями трагедии — музыкой и зрелищем, а радость, доставляемую узнаванием изображенного предмета, — с катарсисом узнавания сюжетной постройкой? Ведь и миф-сюжет — результат мимесиса (сюжет и определен как мимесис действия). Сам сюжетный материал (миф в традиционном смысле), т.е. отеческое предание, может быть известен заранее, но как именно этот миф-материал, миф-предание будет преобразован в миф-сюжет, как будет он построен, с какими неожиданностями и парадоксами будут поданы страшные и жалостные события (1452a 2 и сл.), какие будут узнавания и переломы, как все будет распределено с точ-

ки зрения объема и логики вероятного и необходимого и т.д. и т.п. — все это предстоит узнать, понять, заметить. И если сюжет построен хорошо, понимание происходящего и смысла трагических событий будет ясным, все станет на свои места и наступит "ясность в соответствующем понимании". Нам кажется, что о понятии, близком к катарсису понимания, в "Поэтике" говорится в связи с объемом трагедии. С точки зрения восприятия сюжет должен иметь удобозапоминаемую длину (1451а 5), а "предел <длины>, сообразный природе предмета, <таков>: он тем лучше с точки зрения объема, чем больше, но лишь до той черты, когда уже достигается полная ясность (*mechri tu syndêlos einai*)" (1451а 9—10). В трагедии, как и в изображении, Аристотеля занимает прежде всего познание, понимание, момент сознания, интеллектуальное удовольствие. Эмоциональный, нравственный, эстетический эффект трагедии у Аристотеля предстает как интеллектуальная радость от достижения ясности понимания (*katharsis mathêmatôn*).

Но после знаменитой книги Ницше присутствие в трагедии духа экстаза и иррационализма, "внутреннего дионисизма" стало аксиомой. Мы не станем из духа противоречия представлять трагедию легким водевилем. Но монологи героев последовательны и рациональны⁴⁴, в трагедии идут бесконечные прения сторон — доказательства, выяснения, приведение доводов и контрдоводов. Рассуждают даже сокрушенные горем герои, даже неистовая Медея. Песни хора, конечно, эмоциональны, но это эмоции страха и скорби, а не экстаза⁴⁵. Эсхил и Еврипид, выведенные в "Лягушках", состязаются в словопрении, а судья Дионис требует от каждого доказательств его превосходства. Что же до менад "Вакханок" Еврипида, то неистовые менады, как и одержимый Люттой Геракл и преследуемый Эриниями Орест, предстают жертвами: иступление — это месть, а не откровение и выход за свои пределы, это кара бога, а не слияние с ним. Ни слова не говорится в "Поэтике" о Дионисе; экстаз и одержимость не есть неперемнное в глазах древних свойство трагического поэта: для Платона одержим и рапсод, а для Аристотеля и в трагической поэзии эти свойства не слишком уместны (Poet. 1455а 30).

Как полагает Элс, нет серьезных оснований считать, что трагедия когда-либо была дионисийской в каком-нибудь ином смысле, кроме того, что она с самого начала регулярно представлялась на Городских Дионисиях в Афинах, и нет оснований верить, что этот сложный спектакль, вобравший в себя опыт различных мусических традиций, вырос из какой-то одержимости или экстаза⁴⁶. Признав, что трагедия прикреплена к праздникам в честь Диониса "недаром", по внутренней связи с "духовной сутью" этого божества, мы должны были бы счесть и Гомеровы поэмы по той же "суги" соответствующими именно Афине, причем не только "Одиссею", в которой Афина все-таки покровитель главного героя, но и "Илиаду". Ведь состязания исполнителей Гомера были приурочены к Панафинеям⁴⁷.

В сложении трагедии традиционное было не менее важно, чем новаторство отдельных драматургов-актеров-режиссеров, менявших число актеров и состав хора, придумывавших новые танцевальные па и маски, занимавшихся новшествами в декорациях, костюмах, музыке, переделывавших даже мифы. Все это мало походит на поведение наследников древней непрерывной традиции дионисийского оргиастического культа, скованных по рукам и ногам исторической необходимостью гармонизировать, наконец, в художественной форме первобытный оргиазм.

Итак, вопрос о происхождении трагедии Иванов подчинил своей концепции дионисизма как "первоначального богочувствования", лежащего глубже догматических различий. Дионисизм — приуготовление трагедии, а трагедия предстает "приуготовляющим евангелие" очистительным экстатическим действием.

Отстаивая автономию гуманизма от угрозы со стороны исторической науки, Иванов писал в письме к Александру Пеллегрини (1934): "Я полагаю, что гуманистическая и историческая точки зрения друг от друга совершенно отличны. Мы имеем дело с *aliud genus*. Истинный гуманизм хранит и интерпретирует *thesaurus*; его исследование феноменов преследует одну лишь цель: установить, до какой степени феномены способны обрести характер и значение ценностей. Для него ценности присущи сфере бытия, т.е. находятся вне и выше сферы становления, что однако отнюдь не замыкает их в области чисто формальной; напротив, они сохраняют полную свою индивидуальность. Интуитивное узрение этих ценностей побудило Ницше ввести понятие „монументальной“ истории в противоположность истории „генетической“. Переданные Эккерманом слова Гете „В поисках безусловного образа мы неизбежно возвращаемся к древним Грекам, в чьих произведениях всегда изображался красивый человек. Все остальное принадлежит лишь историческому рассмотрению“ — слова эти четко определяют отличие друг от друга направлений гуманистического и исторического"⁴⁸.

Гуманистическая интерпретация истории для Иванова есть интерпретация христианская и тем самым универсальная; она выявляет мировую значимость античной культуры, ничего не утрачивая из древнего наследия: "каждая ценность, теряя себя целостным погружением во вселенскую полноту, умрет и возродится к вящей славе человека, осознавшего свое богосыновство"⁴⁹. Результат исследования происхождения трагедии у Иванова представляет собою то, что он сам именует выводом высшего осмысляющего порядка. Такие выводы, как правило, отвергаются не критикой частных, а в целом — с принципиально иных позиций. Труд Иванова не был, к счастью, забыт и отвергнут, но был, к несчастью, признан трудом столь же безупречным с точки зрения низшей критики, сколь он великолепен с точки зрения высшей герметевтики.

Некогда ровесник Иванова Лев Шестов признавался, что

воспользовался бы правом остракизма для изгнания Иванова из пределов отечества, потому что ему надоело слышать, что "В.Иванов умен, В.Иванов блестящ"⁵⁰. В прошедшие с тех пор десятилетия не так уж часто можно было услышать подобное в пределах отечества, поэтому нам хотелось бы публикацией главы из "Диониса и прадионисийства"¹ и этими критическими заметками воздать должное редкому умственному обаянию этого человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., в частности, работы Иванова о Дионисе: Эллинская религия страдающего бога. — Новый путь. 1904, № 1—3, 5, 7; Религия Диониса. Ее происхождение и влияние. — Вопросы жизни. 1905, № 6, 7; Вагнер и Дионисово действо. — Весы. 1905, № 2; Ницше и Дионис. *Иванов В.* По звездам. СПб., 1909; О Дионисе и культуре. — Там же. О Дионисе орфическом. — Русская мысль. 1913, № 11; О существе трагедии. — Борозды и межи. М., 1916.

² См., например: *Топоров В.Н.* К происхождению древнегреческой драмы: вопрос об индоевропейских истоках. — *Balkano-Balto-Slavica*. Симпозиум по структуре текста. Предварительные материалы и тезисы. М., 1979; *он же*. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы. — Текст: семантика и структура. М., 1983.

³ Ср. о методе Иванова: "сочетание мифа науки с научной основой фантазии". — *Белый А.* Вячеслав Иванов. Русская литература XX века. 1890—1910. Т.3. Вып. 8. М., 1917, с.116. В беседах с М.Альтманом (см. примеч. 82 к тексту Иванова) ученый поэт так говорил о себе: "Если по Огюсту Конту человечество в своем развитии прошло через три фазы: мифотворческую, теологическую и научную, то ныне наступают сроки новой мифологической эпохи. И тогда, когда она наступит, меня впервые должным образом оценят" (*Альтман М.С.* Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановым /Баку, 1921/. — Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение /Уч. зап. ТГУ. Вып. 209/. Тарту, 1968. с.321).

⁴ *Иванов В.* Религия Диониса, с.136. Приведем указания Иванова и на внешние, словесные и ритуальные, аналогии между возникающим христианством и религией Диониса: "В евангельских притчах и повествовании мы встречаем непрерывную череду образов и символов, принадлежащих кругу дионисических представлений. Виноград и виноградник (*ampelos Dionysu*); виноградари, убивающие сына хозяина в винограднике, — как титанические виноградари в винограднике умерщвляют Вакха, он же непосредственно сын Диев, рожденный из чресел небесного отца; рыба и рыбная ловля (*Dionysos ichthys*, как *ichthys*, наравне с Орфеем, — символ Христа; *Dionysos halieus*); чудесное насыщение народа хлебами и рыбами; хождение по водам и укрощение бури; полевая лилия и дети, играющие на флейте; облик сына человеческого, как гостя и хозяина пиршеств и участника веселий, как жениха, окруженного девами, несущими свечильники, как пастыря и как агнца; мед и смоковница, огонь осоляющий, и семя, не оживающее, пока не умрет; отмена поста для сынов чертога брачного, и обещание нового вина в жизни новой; причащение хлебом и вином на жертвенной вечере (как в вакхических мистериях); вход в Иерусалим на осле (животное Диониса) среди вдохновенных кликов и в окруже-

нии пальмовых ветвей; эпифании и очищения; миро и слезы женских молитвенных восторгов; в четвертом Евангелии — претворение воды в вино на свадебном пире, речи о воде живой, о виноградной лозе, о съедении тела и выпитии крови Христа, — все это намечено в образах Дионисовой религии, как намечен и самый жертвенный облик Бога и человека вместе, родившегося от земной матери, по успешии своем, взятой на небо, преследуемого и бегством спасенного во младенчестве, распространяющего свое внутреннее царство в охваченных священным восторгом, „обратившихся“ (*metanoia, metatropè* Евангелия), забывших и презревших земную действительность душак людей, — странствующего по земле с своим божественно-беззаботным и детски-радостным сонмом, — часто не узнаваемого под новыми ликами своих явлений, окруженного непрерывающимся чудом, удаляющегося незаметным из враждебной толпы, — наконец, плененного врагами, страдающего, убитого, погребенного, женщинами оплаканного, воскресающего, взошедшего на небеса до своего нового молниинного явления <...> родство и взаимное тяготение Дионисовой веры, вдруг преобразующей в глазах "вакха"-тирсоносца юдоль земную в блаженную Нису, этой огнем крестящей веры, через которую человек теряет свою душу, чтобы вновь обрести ее, — и первоначальной, существенно экстатической стихии христианства — чувствуется, вопреки особенно ожесточенным нападениям христианских апологетов на все, что от Диониса в язычестве: эта вражда именно объясняется — боязнью соперничества" (там же, с.134—135).

⁵ Там же, с.136.

⁶ Письмо опубликовано в американском журнале "Mesa" (New York City, Autumn 1946); см.: *Deschartes O. Vyacheslav Ivanov.* — Oxford Slavonic Papers. 1954, № 5, с.41.

⁷ Там же, с.42.

⁸ *Шестов Л.* Вячеслав Великолепный. К характеристике русского упадочничества. — Русская мысль. 1916, X. с.86.

⁹ Там же, с.84.

¹⁰ См. Proclus. Chrest. XII: "Пиндар говорит, что дифирамб был изобретен в Коринфе, а Аристотель называет начинателем песни Ариона, который первым ввел киклический хор".

¹¹ *Иванов В.* Автобиографическое письмо С.А.Венгерову. — Русская литература XX века. 1890—1910. Т. III, Вып. 8. М., 1917, с.87.

¹² *Топоров В.Н.* Несколько соображений, с.106.

¹³ См. Arph. Pax 806, Av. 787, Vesp. 1537; в первом случае трагедии — это названные по именам авторы трагедий — Морсим и Меланфий; этим, в частности, объясняется множественное число (трагедии). Кроме того, множественное число *tragōidoi* используется для обозначения состязаний поэтов: *tois tragōidois — на состязаниях трагедов*, т.е. авторов-актеров (Arph. Av. 512; Pax 530; Andoc. IV, 42; Aischin, Ctes. 41, 45). Хоры (в отличие от филы, их поставившей) не были участниками состязаний. *Chorōgein tragōidois* означает не *бить хорегам у хорветов*, а *смаржать хор для авторов* (Lys. 21, 4; Arist. Pol. 1341a 36); ср., однако, Arist. Poet. 1449b 1.

¹⁴ *Else G.F.* Aristotle's Poetics. The Argument. Cambridge, Mass., 1957, с.84; *он же.* The Origin and Early Form of Greek Tragedy. Cambridge, Mass., 1965, с.26.

¹⁵ См. об архаичных козьих шкурах как одежде термилов — древних выходцев с Крита: Hdt. VII, 92.

¹⁶ Brommer F. Satyroi. Würzburg, 1937, с.61; Webster T.B.L. List of Monuments. — Pickard-Cambridge A.W. Dithyramb, Tragedy and Comedy. Second ed. rev. by T.B.L.Webster. Oxf., 1962, № 72, 73; Webster T.B.L. Monuments Illustrating Tragedy and Satyr-Play. L., 1967.

^{16a} См.: Cook A.B. Zeus. A Study in Ancient Religion. Cambridge, vol.I, 1914, с.696—697; первое аттическое изображение сатира с соответствующей подписью относится к концу VI в. до н.э., см.: Webster T.B.L. List, № 19.

¹⁷ Сатир Марсий у Платона (Сymp. 215b) у Геродота именуется силеном (Hdt. VII, 26); Сократа называют то сатиром, то силеном (Plat. Symp. 215b, 216d, 221d; Xen. Symp. IV, 19; V, 7.).

¹⁸ Kühnert E. Satyros. — Ausführliche Lexicon für griechischen und römischen Mythologie, hrsg. von W.H.Roscher. Bd. IV. Lpz., 1909—1915, стлб. 444—531.

¹⁹ См., например: Patzer H. Die Anfänge der griechischen Tragödie. Wiesbaden, 1962, Taf. VI.

²⁰ Pickard-Cambridge A.W. Dithyramb, Tragedy and Comedy. Oxf., 1927, с.150—151; имя Silanos встречается еще на микенской табличке (KN V 466); о силенях в Лаконии см. Pind. Fr. 156 и Schol., Poil. IV, 104.

²¹ Hartmann A. Silenos und Satyros. — RE. Bd. III A, стлб. 52 и сл.; Kühnert E. Satyros, стлб. 488 и сл.; Brommer F. σαλῆνος und σάτυρος. — Philologus. 1941, Bd.94, с.226 и сл.

²² Pickard-Cambridge A.W. Dithyrambos, Fig. XIV—XV, с.156—157.

²³ См.: Shorey P. — Classical Philology. 1909, vol. 4, с.433 и сл.

²⁴ Patzer H. Die Angänge, с.61.

²⁵ См. Plut. Sol. 29; Diog.Laert. I, 57.

²⁶ В уже упоминавшейся статье В.Н.Топорова ("Некоторые соображения...") трагедия как "козлиная песнь" служит одной из опор авторской концепции "основного мифа".

²⁷ См.: Szemerényi O. The Origins of Roman Drama and Greek Tragedy. — Hermes. 1975, Bd.103, с.300—332.

²⁸ Ср.: Eus. Chron. Ol. 47, 2: "Состязавшимся у эллинов вручали козла (трага), за что они и были прозваны трагиками (tragikoi)". Дату первых состязаний Евсевий существенно отодвинул в древность, возможно чтобы приблизить время Фесписа ко времени Солона, с которым первого трагика связала позднейшая традиция, см. выше, примеч. 25; ср. также свидетельство Горация (Ars 220) и латинских грамматиков (Wessner P. Untersuchungen zur lateinische Scholienliteratur. Bremerhaven, 1899, с.3).

²⁹ Elze G.F. The Origin. Того же мнения придерживался знаменитый Ричард Вентли (Bentley R. De origine tragoediae. — Opuscula selecta. Lpz., 1781).

³⁰ Lesky A. Die tragische Dichtung der Hellenen. Göttingen, 1956, с.11.

³¹ Patzer H. Die Anfänge, с.52 и сл. Во Флиунте, откуда Пратина перенес (или мог перенести) в Атику сатинову драму, дифирамбические представления не засвидетельствованы. Идея сатировского дифирамба как прототрагедии восходит к Велькеру (см. примеч. 32 к тексту Иванова).

³² Buschor E. Satyrtänze und frühes Drama. — Sitzungsberichte

der Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil. — Hist. Abteilung. 1943, H. 5, с.115 и сл.

³³ *Kalinka E.* Die Urform der griechischen Tragödie. — *Commentationes Aenopontanae.* 1924, 10, с.32; *Tièche Ed.* Thespis. Lpz.-B., 1933, с.16 и сл.

³⁴ *Wilamowitz-Möllendorf U. von.* Einleitung in die griechische Tragödie. B., 1907, с.93.

³⁵ *Pohlens M.* Die griechische Tragödie. Bd.2. Göttingen, 1954, с.8 и сл.

³⁶ *Ziegler K.* Tragödie. — RE. Zweite Reihe. Bd.VI. Hlbd.12. Stuttgart, 1937, стлб. 1939.

³⁷ *Иванов В.* Религия Диониса, с.137.

³⁸ *Patzner H.* Die Anfänge, с.65.

³⁹ *Farnell L.R.* The Cults of the Greek States. Vol. 5. Oxf., 1909, с.165 и сл., 303 и сл.; *Cook A.B.* Zeus. A Study in Ancient Religion, с.672, 677.

⁴⁰ *Levky A.* Die tragische Dichtung, с.15. О том, как выглядит в сохранившихся трагедиях Дионис, см. введение Доддса: *Euripides. Bacchae.* Ed. with Introduction and Commentary by E.R. Dodds. Oxf., 1944, с.XXVIII—XXXII.

⁴¹ Главкон утверждает, что нелепо причислять к мудрецам и любомудрам "театралов" — любителей зрелищ и любителей слушать (театр, по Аристотелю, — удовольствие для слуха — Eth. Nic. 1118 a 7): "Их нисколько не тянет к такого рода беседам, где что-нибудь обсуждается, зато словно их кто подрядил слушать все хоры, они бегают на празднества в честь Диониса, не пропуская ни городских Дионисий, ни сельских. Неужели же всех этих и других, кто стремятся узнать что-нибудь подобное или научиться какому-нибудь никчемному ремеслу, мы назовем философами?" (Plat. Rp. 475 d, перевод А.Н.Егунова).

⁴² См. выше, примеч. 25.

⁴³ Отличной от ивановской точки зрения на катарсис, которую мы во многом разделяем, придерживались, например Г.Орте (*Otte H.* Kennt Aristoteles die sogenannte tragische Katharsis? B., 1912; *его же.* Neue Beiträge zur Aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie. B., 1928; *его же.* Noch einmal katharsis tôn pathêmatôn. — Philologische Wochenschrift, 1930, Bd.50, с.1165—1166), Дж.Ф.Элс (*Else G.F.* Aristotle's Poetics), Е.Г.Рабинович; находящаяся в печати статья Рабинович "Безвредная радость", с которой автор позволил нам ознакомиться в рукописи, и побудила нас попытаться вернуться к отвергнутому и забытому чтению древнейшей рукописи.

Все эти авторы истолковывают катарсис в контексте "Поэтики", в которой выдвинута роль сюжета; по мере разворачивания сюжета нечто обнаруживается, тайное становится явным, осознается трагическая вина и т.п., — но не в контексте "Политики", где речь действительного идет о психоделическом катарсисе-очищении при помощи музыки и пения. Элс видит в катарсисе *прояснение*, а в pathêmata не *страсти-влечения*, а *страсти-события* (*Else G.F.* Aristotle's Poetics, с.231). Именно такое значение pathêmata имеют в 1459b 11—12. Еще Боник показал, что pathôis и pathêma у Аристотеля почти синонимы (*Bonitz H.* Aristotelische Studien V. Über pathos und pathêma im Aristotelischen Sprachgebrauche. — Sitzungsberichte. Wien, 1867, Bd.55,

с.13—55), а *pathôs* в "Поэтике" определяется так: "поступок гибельный или мучительный, например, смерть на сцене, мучение, увечие и все тому подобное" (1452b 11). Прояснение соответствующих событий (т.е. событий трагических, полных страха и жалости) — вот чего, по Элсу, достигает трагедия по мере разворачивания ее сюжетных перипетий.

Отте во многом был предшественником Элса. Однако Отте исправил *pathêmatôn* на *pragmatôn*, что тоже значит *события*, с той разницей, что *pathêmata*, если понимать их, как Элс, это события в их страдательном аспекте (то, что пришлось претерпеть), а *pragmata* — события в активном смысле (то, что было сделано). Очередное "улучшение" текста мы не приветствуем, отдавая предпочтение выбору из вариантов, предложенных рукописной традицией, но гнев, который вызвал Отте у собратьев по цеху, связан не с вмешательством в текст Аристотеля, а с подрывом сложившихся представлений: "Великая связь в истории духа, на которой <...> основано учение Аристотеля о катарсисе, как его понимал Бернайс, неоправимо распадается, если только согласиться с Отте" (*Ziegler K. Tragödie*, стб.2049).

Еще более радикальную позицию занимает Е.Г.Рабинович, которая видит в катарсисе термин для обозначения финальной развязки, т.е. такого момента, когда познание истины меняет все. Катарсис — поразжающая ум развязка — безвредная радость "сперва возбужденного самыми сильными средствами, а затем сполна удовлетворенного любопытства".

⁴⁴ См.: *Peretti A. Epirrema e tragedia*. Firenze, 1939, с.227—253.

⁴⁵ См.: *Romilly J. de. La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. P., 1958.

⁴⁶ *Else G.F. The Origin*, с.7.

⁴⁷ *Davison J.A. Peisistrat and Homer*. — *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1955, vol.86. Трагедия, считающаяся дионисийской, имеет между тем много черт, общих с недонисийскими эпосом и лирикой. Трагики обязаны эпосу словесной техникой, приемами передачи характеров через речь; структура монологов героев имеет образцом ионическую модель элегии и ямба (см. выше, примеч. 44). Имя легендарного изобретателя трагедии связывает его в эпической традицией: *thespis* — "божественный" — эпитет гомеровского аэда Фемиа (*Od. XVII, 385*, тот же эпитет прилагается и к эпической песне: *Od. I, 328; VIII, 498*). Платон постоянно именует создателем трагедии Гомера: *Plat. Rp. 595c, 598de, 607a, Theaet. 152d*.

⁴⁸ *Иванов Вяч. Собрание сочинений. Т. III. Брюссель, 1979, с.441.*

⁴⁹ *Иванов Вяч. Собрание сочинений. Т. III, с.443.*

⁵⁰ *Шестов Л. Вячеслав Великолепный, с.90.*

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
I	
В.Н.Топоров. О ритуале. Введение в проблематику	7
Л.М.Ермакова. Ритуальные и космологические значения в ранней японской поэзии	61
Я.В.Васильков. Древнеиндийский вариант сюжета о "безобразной невесте" и его ритуальные связи	83 /
С.Л.Невелева. О композиции древнеиндийского эпического текста в связи с архаическими обрядовыми представлениями	128 /
Ю.М.Алиханова. К истокам древнеиндийского понятия "раса"	161
А.М.Дубянский. Древнетамильский ритуальный панегирик	184
Д.В.Щедровицкий. "Дождь ранний и поздний" (ритуал вызывания дождя в Библии и его аллегорическое осмысление на рубеже античности и средневековья)	201
II	
О.М.Фрейденберг. "Эйрена" Аристофана. Публикация и введение Н.В.Брагинской	221
Вяч. Иванов. Возникновение трагедии. Публикация, комментарии Н.В.Брагинской	237
Н.В.Брагинская. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова	294 /

CONTENTS

Editor's Note. 5

I

V.N.Toporov. On Ritual. Prolegomena	7
L.M.Yermakova. Ritual and Cosmological Implications in the Early Japanese Poetry	61
Ya.V.Vasilkov. The Early Indian Versions of the Loathy Bride and Its Ritual Implications	83
S.L.Neveleva. Composition of the Early Indian Epic Texts in the Light of the Ritual Archaic Notions	128
Yu.M.Alikhanova. The Origin of the Early Indian Concept of Rasa	161
A.M.Dubyansky. The Early Tamil Ritual Panegyric	184
D.V.Shchedrovitsky. The Early and the Late Rain (Rain-Ma- king Ritual in the Bible and Its Allegoric Understanding at the Turn of the Antiquity and the Middle Ages).	201

II

O.M.Freidenberg. Aristophanes' <i>Eirene</i> . The Publication and Commentaries by N.V.Braghinskaya	221
V.I.Ivanov. The Emergence of Drama (Dionysus and Proto-Dio- nysianism, Ch.11). The Publication and Commentaries by N.V.Braghinskaya	237
N.V.Braghinskaya. Tragedy and Ritual by Vyacheslav Ivanov.	294

АРХАИЧЕСКИЙ РИТУАЛ
В ФОЛЬКЛОРНЫХ И РАННЕЛИТЕРАТУРНЫХ
ПАМЯТНИКАХ

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

Редактор *С.Г.Карпов*
Младший редактор *Г.А.Бурова*
Художник *Л.С.Эрман*
Художественный редактор *Э.Л.Эрман*
Технический редактор *Е.А.Пронина*

ИБ № 15708

Сдано в набор 10.11.87
Подписано к печати 06.06.88
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Печать офсетная. Усл. п.л. 21,0. Усл. кр.-отт. 21,0
Уч.-изд.л. 26,69. Тираж 8900 экз. Изд. № 6331
Зак. № 493. Цена 2 р. 00 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
103051, Москва К-51, Цветной бульвар 21, строение 2

Отпечатано в Ордена Трудового Красного Знамени
Первой типографии издательства "Наука"
199034, Ленинград В-34, 9 линия, д.12

Книги Главной редакции восточной литературы
издательства "Наука"

можно предварительно заказать в магазинах.
Центральной конторы "Академкнига",
в местных магазинах книготоргов
или потребительской кооперации

ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ КНИГ ПОЧТОЙ
ЗАКАЗЫ ПРОСИМ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ:

- 117192 Москва, Мичуринский пр., 12, магазин "Книга — почтой" Центральной конторы "Академкнига";
197345 Ленинград, Петрозаводская ул., 7, магазин "Книга — почтой" Северо-Западной конторы "Академкнига" или в ближайший магазин "Академкниги", имеющий отдел "Книга — почтой";
480091 Алма-Ата, ул.Фурманова, 91/97 ("Книга — почтой");
370005 Баку, ул.Джапаридзе, 13 ("Книга — почтой");
232600 Вильнюс, ул.Университето, 4;
690088 Владивосток, Океанский пр., 140;
320093 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24 ("Книга — почтой");
734001 Душанбе, пр. Ленина, 95 ("Книга — почтой");
375002 Ереван, ул.Туманяна, 31;
664033 Иркутск, ул.Лермонтова, 289 ("Книга — почтой");
420043 Казань, ул.Достоевского, 53;
252030 Киев, ул.Ленина, 42;
252142 Киев, пр. Вернадского, 79;
252030 Киев, ул.Пирогова, 2;
252030 Киев, ул.Пирогова, 4 ("Книга — почтой");
277012 Кишинев, пр. Ленина, 148 ("Книга — почтой");
343900 Краматорск Донецкой обл., ул.Марата, 1 ("Книга почтой");
660049 Красноярск, пр. Мира, 84;
443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2 ("Книга — почтой");
191104 Ленинград, Литейный пр., 57;
199164 Ленинград, Таможенный пер., 2;
199044 Ленинград, 9 линия, 16;
220012 Минск, Ленинградский пр., 72 ("Книга — почтой");
103009 Москва, ул.Горького, 19а;
117312 Москва, ул.Вавилова, 55/7;
630076 Новосибирск, Красный пр., 51;
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской пр., 22 ("Книга — почтой");

- 142284 Протвино Московской обл., "Академкнига";
142292 Пущино Московской обл., МР "В", 1;
620151 Свердловск, ул.Мамина-Сибиряка, 137 ("Книга — поч-
той");
700029 Ташкент, ул.Ленина, 73;
701000 Ташкент, ул.Шота Руставели, 43;
700187 Ташкент, ул.Дружбы народов, 6 ("Книга — почтой");
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18;
450059 Уфа, ул.Зорге, 10 ("Книга — почтой");
720001 Фрунзе, бульв. Дзержинского, 42 ("Книга — поч-
той");
310078 Харьков, ул.Чернышевского, 78 ("Книга — почтой").

В ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИЗДАТЕЛЬСТВА "НАУКА"

Готовится к изданию:

А.М. Дубянский. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. 15 л. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

На материале классической тамильской поэзии, одной из наиболее ярких составляющих древнеиндийской культуры, анализируется влияние мифа и ритуала на литературную традицию. Устанавливается влияние мифологических и ритуально-мифологических структур на генезис и внутренний смысл сюжетов произведений, их композицию и художественно-образную систему.

Заказы на книги принимаются всеми магазинами книоторгов и "Академкниги", а также по адресу: 117192, Москва В-192, Мичуринский проспект, 12, магазин № 3 ("Книга — почтой") "Академкниги".

PLATE